

# La poética semiológica de José Pascual Buxó

Óscar Rivera-Rodas



**La poética semiológica  
de José Pascual Buxó**

# **La poética semiológica de José Pascual Buxó**

**Óscar Rivera-Rodas**



Universidad Nacional Autónoma de México

Ciudad de México, 2020

M861.4

Rivera Rodas, Óscar, autor.

La poética semiológica de José Pascual Buxó / Óscar Rivera-Rodas. -- Primera edición. -- Ciudad de México : Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2020.

304 páginas ; 23 cm

Bibliografía: páginas 295-303.

ISBN (impreso): 978-607-30-3289-6

ISBN (PDF): 978-607-30-3294-0

ISBN (ePub): 978-607-30-3290-2

1. Pascual Buxó, José, 1931 -- Crítica e interpretación. 2. Poetas mexicanos -- Siglo XX -- Crítica e interpretación. 3. Poética. I. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Bibliográficas, editor. II. título.

Biblioteca Nacional de México

No. de sistema[000715570] scdd 22

Diseño de forros: Hilda Maldonado

Imagen de portada: Beatriz López García

Primera edición: 2020

D.R. © 2020 Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Bibliográficas

Biblioteca Nacional / Hemeroteca Nacional

Centro Cultural Universitario, Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán,

C.P. 04510, Ciudad de México

Tel. (55) 5622 6811

[www.iib.unam.mx](http://www.iib.unam.mx)

ISBN (impreso): 978-607-30-3289-6

ISBN (PDF): 978-607-30-3294-0

ISBN (ePub): 978-607-30-3290-2

Todos los derechos reservados. Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la autorización previa por escrito del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

*Printed and made in Mexico*

# Índice

<b>Introducción</b>	<b>11</b>
Estética crítica	15
Entendimiento crítico y semiótico	27
<b>Poéticas: metafísica y pragmática</b>	<b>33</b>
Semiótica: aportes del Oeste	38
Semiótica: aportes del Este	43
Poética antigua e imitación	48
Poética semiológica y pragmática	61
Poética antigua y utilidad moral	71
La poética aristotélica “ha muerto”	75
<b>La escritura poética</b>	<b>81</b>
Sentido y referencia	82
Teorías estéticas y discursivas	94
Sentido y método formal	103
Estética filosófica y “estética material”	106
Estética objetiva y fenomenológica	114
<b>Forma del texto semiológico</b>	<b>121</b>
Texto semiológico: forma y sustancia	121
Escritura y reescritura de la forma	127
Actualidad e innovación	134
Estética y escritura artística	140
<b>Sustancia del texto semiológico</b>	<b>147</b>
Réplica y “hacerse en su lenguaje”	151
El aparecer de la sustancia	158
Reducción eidética y vivencia	168
Modos del aparecer eidético	176
La experiencia como sustancia	187
<b>Escritura: tejido de realidad, pensamiento y lenguaje</b>	<b>199</b>
Zonas de la realidad y del lenguaje	199
Escritura y reescritura artística	204
Reescritura y ambigüedad referencial	215
Ambigüedad referencial y análisis	219
Ambigüedad en la filosofía	224

<b>Literatura hispanoamericana: la colonial y la moderna</b>	<b>229</b>
La obra estética y su época	231
Producción estética literaria	234
Dogma y modelo de mundo	243
Siglo XVI: ausencia de lengua común	254
Ideología del coloniaje: cristianismo y esclavitud	262
Siglo XVII: entendimiento y liberación del dogma	266
Época moderna: escritura emancipada	275
Estética crítica moderna	280
Poética semiológica y lectura del fenómeno estético	286
<b>Bibliografía</b>	<b>295</b>

*Ad Iulietam,  
tam prope  
quam remote*

## Introducción

Pascual Buxó tiene expuesta en su obra publicada, a lo largo de más cinco décadas, una compleja teoría literaria, que abarca tanto las concepciones poéticas clásicas como las modernas y contemporáneas, cuyo estudio iniciamos ahora mediante un recorrido general de los temas que ocupan sus reflexiones. Esta revisión permitirá presentar una síntesis de la biografía de su pensamiento teórico. Será imprescindible advertir y discernir dos amplias perspectivas desde las que ha construido su concepción estética: la tradición clásica y la tradición moderna.

Las primeras reflexiones, hacia 1960, del joven investigador que alcanzaba los 30 años se ocuparon de expresiones literarias apoyadas en cánones clásicos: ensayos sobre poesía mexicana colonial, la influencia de Luis de Góngora (1561-1627) sobre la misma expresión artística, la obra del poeta mexicano del siglo XVI Luis de Sandoval Zapata (1620-1671), y otros. Estos trabajos revelaban el interés del joven estudioso por la poesía castellana escrita en España e Hispanoamérica. Ese interés se convirtió en una preocupación permanente en su obra. A ese primer período corresponde otro singularmente importante para sus reflexiones como fueron las traducciones al italiano de poemas del mismo Góngora (sonetos y pasajes de *Polifemo* y la *Soledad segunda*) realizadas por el poeta Giuseppe Ungaretti (Italia, 1888-1970).<sup>1</sup> Cabe destacar la inclinación de Pascual Buxó por esta traducción que implicaba la confluencia de las dos tradiciones que hemos señalado: la de un poeta clásico en la versión de un moderno. Hay también otro hecho digno de mención: su interés por el padre del Humanismo y poeta del Renacimiento italiano, Francesco Petrarca (1304-1374), de quien se ocupará en años siguientes.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Menciono los siguientes ensayos de José Pascual Buxó: *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial (siglo XVII)* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1959); *Góngora en la poesía novohispana* (México: UNAM, 1960); “Sobre la *Relación fúnebre a la infeliz trágica muerte de dos caballeros* de Luis de Sandoval Zapata”, *Anuario de Letras* 4 (1964): 237-254; “La *Relación fúnebre a la infeliz trágica muerte de dos caballeros* de Luis de Sandoval Zapata”, en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas* (Holanda: Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967); y *Ungaretti traductor de Góngora. Un estudio de literatura comparada* (Maracaibo: Universidad del Zulia, 1968).

<sup>2</sup> Aludo a sus artículos “Petrarca expurgado: testimonios en la Biblioteca Nacional de México”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* (México: UNAM, 2003); “El Petrarca espiritual en la Nueva España”, en Mariapía Lambertí, ed., *Petrarca y el Petrarquismo en Europa y América* (México: UNAM, 2006); y “El texto imaginado. Los Triunfos de Petrarca en los murales de la Casa del Deán”, en Helga von Kügelgen ed., *Profecía y triunfo. La Casa del Deán Tomás de la Plaza. Facetas plurivalentes* (Madrid / México: Iberoamericana / Vervuert / Bonilla Artigas Editores, 2013), entre otros.



Pero Pascual Buxó, además de investigador y estudioso de la poética clásica y tradicional, es un pensador hispanoamericano genuino cuya reflexión emerge de la modernidad del siglo XX. Sus ensayos sobre la literatura hispanoamericana de su tiempo son también esenciales, porque esa literatura se escribe en el lenguaje que se remonta a las letras coloniales, y por ello también se entronca con las llamadas literaturas romances.

En un segundo periodo de reflexión, Pascual Buxó inicia una serie de estudios sistemáticos enfocados en la literatura contemporánea de la región, específicamente en la obra del poeta peruano César Vallejo (1892-1938). Esos estudios constituyen un fundamento para su teoría poética moderna. En 1968 publicó un ensayo en el que analiza el “uso y sentido de las locuciones” en ese poeta peruano. El autor pone de relieve una de las manifestaciones afectivas más importantes de la modernidad, heredera del escepticismo de los modernistas hispanoamericanos convencidos de su “no saber”, como consecuencia del derrumbe de las creencias fabulosas de la escolástica dogmática en el siglo XVIII. Esa demolición, si bien desalojó el entendimiento de creencias antiguas, también permitió buscar una nueva percepción del mundo sobre los restos de las construcciones del pasado y reconocer el espíritu moderno en soledad e incertidumbre. Nuestro teórico y hermeneuta advierte respecto al uso de las locuciones que: “se hallan precisamente en el centro de esta angustia de contrarios que pone más de relieve el acogimiento que se hace de las fórmulas coloquiales, así como su inmediato rechazo o reelaboración”.<sup>3</sup> Esas contradicciones consecuentes de la incertidumbre, expresaban nada más que “la necesidad de fundar la poesía en un habla común (metafórica, técnica o anacrónica) y el impulso de crear nuevos modelos lingüísticos capaces de captar la angustiada visión que el poeta tiene de su vida y su destino”.<sup>4</sup>

Es importante recordar que a principios de ese mismo año, 1968, se llevó a cabo el Congreso Cultural de La Habana, entre el 16 de enero y el 22 de febrero, dentro del cual se realizó un ciclo de discusiones sobre la literatura latinoamericana. En esa ocasión, Roberto Fernández Retamar expuso el tema de la “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica” como la corriente surgida en el posvanguardismo y en la que ocupaba un lugar precursor Vallejo.<sup>5</sup> En efecto, esta poesía conversacional caracterizará a la lírica hispanoamericana del siglo XX.

---

<sup>3</sup> Pascual Buxó, “Uso y sentido de las locuciones en la poesía de César Vallejo”, *Revista de Bellas Artes*, núm. 24 (noviembre-diciembre de 1968): 9.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> El texto leído en la Casa de las Américas (febrero de 1968) se publicó originalmente con el mismo título en *Panorama de la actual literatura latinoamericana*, ed. y pról. de Mario Benedetti (La Habana, 1969). Fernández Retamar se preguntaba: “¿Qué ocurre en el caso del posvanguardismo? Creo que esa nueva arrancada, que no se resigna a definirse negativamente, que en vez de ello se ofrece como una apertura germinativa, es la poesía conversacional”, 344. Cito del volumen compilado por Benedetti, que tuvo una segunda edición (Caracas: Editorial Fundamentos, 1971).

Pascual Buxó realizó varios estudios de la obra de Vallejo a lo largo de la década de los 70, de los que nos ocuparemos más adelante porque constituyen el fundamento de su teoría estética moderna o contemporánea. Previamente, es necesario señalar en breve que durante esa década nuestro investigador desarrolló conceptos nuevos que serían a su vez los cimientos para su poética semiológica, poética que es sobre todo crítica y que merece ser estudiada aparte para examinar mejor sus reflexiones sobre esta disciplina.<sup>6</sup> Sus investigaciones sobre el desarrollo de la estética crítica en la literatura han estado acompañadas, a partir de esa misma década, de amplios estudios de las nuevas corrientes de la lingüística contemporánea, así como de los trayectos más renovados de la semiótica.<sup>7</sup> Este conocimiento erudito, amplio y profundo, dio el sello que caracteriza a los volúmenes que publicó en la década de los 80.

Así, en 1982 se publicó la primera edición de un volumen con cuatro ensayos dedicados a la poesía de Vallejo. Tal obra es un discernimiento teórico lúcido respecto a textos importantes del poeta y a los conceptos que el crítico exégeta elabora sobre las características que distinguen y diferencian la expresión literaria tradicional, de la expresión poética contemporánea. Demuestra de modo “evidente que la nueva poesía no deseaba establecer el mismo tipo de comunicación ultracodificada a que nos tuvo acostumbrados la larga tradición retórica”.<sup>8</sup> El distanciamiento de la tradición retórica que señalaba en el poeta peruano le impulsaba a la vez a examinar y mostrar nuevos modelos del lenguaje artístico y a explicarlos a través de una teoría crítica moderna.

En 1984 publicó su libro *Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica*, obra resultado de un minucioso examen de la lengua literaria desde una clara perspectiva científica y filosófica. José Pascual Buxó aún en él los más nuevos enfoques analíticos de las ciencias lingüísticas, así como de la filosofía del lenguaje, originada por el empirismo y después el pragmatismo del siglo XIX, para culminar con una disciplina de límites insospechados: la poética semiológica. La primera parte del libro desarrolla y estudia minuciosamente procesos del lenguaje que surgen de lo que llama dos subsistemas: denotativo y connotativo, que producen sendas tendencias semióticas que pueden ser extremas.

---

<sup>6</sup> Hago referencia a los siguientes textos: “Uso y sentido de las locuciones en la poesía de César Vallejo”; “Trilce I y el conflicto de las exégesis”, *Anuario de Filología* (Maracaibo) 8-9 (1969-1970); “Estructura de *Rinconete y Cortadillo*”, en Marco Massoli y Enzo Nortí Gualdani, eds., *Lavori ispanistici. Serie II* (Mesina; Florencia: D’Anna, 1970); “César Vallejo: Intensidad y altura”, *Revista de Bellas Artes* 1-6 (enero-diciembre de 1972); y el libro *Muerte y desengaño en la poesía novohispana (siglos XVI y XVII)* (México: UNAM, 1975).

<sup>7</sup> Refiero sólo algunos de esos estudios: “Premisas a una semiología del texto literario”, *Anuario de Letras* 14 (1976); “La lingüística y los estudios literarios (una introducción a la poética de Roman Jakobson)”, *Revista de la Universidad de México* 31 (septiembre de 1976): 1; “Notas para una semiología del texto literario”, en *Primer coloquio nacional sobre didáctica universitaria de la lengua escrita* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1976); y dos opúsculos aparecidos el mismo año: *Aspectos de la poética estructural* (Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 1978) e *Introducción a la poética de Roman Jakobson* (México: UNAM, 1978).

<sup>8</sup> José Pascual Buxó, *César Vallejo. Crítica y contracrítica* (México: UNAM, 1992), 18.

La complejidad y lucidez de las reflexiones y análisis del autor despliegan una teoría sólida y erudita. No hay duda de que esta poética semiológica, desarrollada sistemáticamente a través de siete estudios, funda su estética crítica, clásica y moderna, aunque expuesta implícitamente. La aplicación de esta teoría se despliega en la segunda parte del libro, dedicada al estudio de la obra de autores castellanos de la tradición clásica, entre ellos Garcilaso, Santa Teresa, Cervantes, Lope, Góngora, Quevedo y Juana Inés de la Cruz. Como el mismo Pascual Buxó reconoce, su poética semiológica se aplica en diversos grados, como no puede ser de otra manera, a la obra de esos autores, con un efecto pragmático evidente para el lector de esa nueva teoría poética: la comprensión y el placer estéticos de la lectura.

En 1977, Pascual Buxó fundó un centro académico de investigación y estudio, el Seminario de Poética, en la Universidad Nacional Autónoma de México, y tres lustros después, en 1993, el Seminario de Cultura Literaria Novohispana, en la misma universidad. Se pueden apreciar en estos hechos sus esfuerzos por introducir la investigación científica en los estudios literarios. Un año después de fundada, esta última institución convocó al primer Simposio Internacional con el tema “La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas”. Ya tenía realizada esa revisión y crítica en los dos libros que acabamos de referir, muy importantes sobre ese tema. En 1992, en el Primer Encuentro Nacional de Estudiosos de la Semiótica, realizado el 4 y 5 de junio, presentó su ensayo “La semiótica literaria: encuentro y revisiones”, que constituye el trayecto de su pensamiento teórico y crítico hasta entonces. En esa oportunidad se refirió al libro que había publicado una década antes; afirmó que a partir de las lecciones de Jakobson, Hjelmslev y Benveniste:

bosquejé en mi libro *Las figuraciones del sentido* (1984) una teoría del texto semiológico que, a mi parecer, es la que corresponde propiamente a los textos que llamamos artísticos o literarios y la que permite sentar algunas bases para un análisis semántico atento a la interacción de sistemas de diferente nivel semiótico en un mismo proceso textual.<sup>9</sup>

Apuntaremos cinco conclusiones después de lo expuesto, con el fin expreso de señalar y anticipar las materias de estudio del volumen que presentamos ahora.

Primera: el reconocimiento, siguiendo modernos estudios lingüísticos y filosóficos, de un lenguaje poético frente a un lenguaje comunicativo.

Segunda: la teoría de la poética semiológica de Pascual Buxó, lograda a principios de la década de los 80, sobre la base de la estructura del texto semiológico. Esa teoría, además, quedó aplicada en la obra de autores clásicos y modernos en lengua castellana, convirtiéndose en un método de análisis textual. Esa teoría es materia de estudio de este libro, a través del reconocimiento de la estructura del texto semiológi-

---

<sup>9</sup> Pascual Buxó, “La semiótica literaria: encuentro y revisiones”, en *Pervivencia del signo* (México: UNAM / UAM-Iztapalapa / Colmex, 1993), 210.

co, de acuerdo a aquella poética crítica, muy distinta de la poética antigua aferrada a su preceptiva; es decir, a sus modelos, normas, reglas, mandatos, para el conocimiento o manejo del arte según tales instrucciones. Los preceptos de la Antigüedad, prescritos por un pensamiento idealista socrático instalado en una metafísica, no dejaban de ser mandamientos a los que los artistas (no reconocidos como tales en ese tiempo) debían someter su voluntad y obediencia. En este sentido, la poética antigua era dogmática. La poética semiológica que propone Pascual Buxó, contrariamente a la obediencia artística de los llamados clásicos, obediencia que puede ser definida como una sumisión del artista a la norma o al modelo, procede de las corrientes empíricas del siglo XVIII y la lógica pragmática del siglo XIX que fue el origen de la disciplina semiótica. Este es el tema del capítulo II.

Tercera: la aplicación que realizó Pascual Buxó de su propia teoría permite reconocer, en diversos grados de evidencia, una estética crítica en las dos grandes épocas de la literatura hispanoamericana: la colonial y la moderna. Esta disciplina, que se ocupa del texto estético, es también materia de estudio de este volumen. Se trata de una estética para la cual el objeto artístico es sobre todo un “fenómeno”, cuyo aparecer tiene lugar solamente en la conciencia de quien lo percibe, en su condición de efecto pragmático. Esta disciplina estética y sus fundamentos filosóficos sobre el arte literario serán materia de estudio en el capítulo III.<sup>10</sup>

Cuarta: la poética semiológica de José Pascual es producto del reconocimiento de que la estructura del discurso artístico no es simplemente literario, sino sobre todo semiológico. De ahí que defina a la escritura artística texto semiológico, integrado además por dos estratos: la forma y la sustancia. El estudio de esta estructura lo realizaremos en los capítulos IV, V y VI.

Quinta: la aplicación de dicha teoría en el análisis textual permite reconocer, con sus características propias, las dos grandes épocas de la literatura hispanoamericana: la colonial y la moderna. Esto significa que la poética semiológica de nuestro teórico contiene los fundamentos para la historiografía de la misma literatura, materia de estudio del capítulo VII de este volumen.

## Estética crítica

La teoría estética de Pascual Buxó, expuesta en sus estudios de varias décadas, no desconoce el desarrollo del pensamiento surgido en el siglo XVIII que logró superar y exceder las teorías de la tradición antigua y medieval. El pensamiento empirista de

<sup>10</sup> Empleamos este término fenomenológico en el sentido de Edmund Husserl, que explica: “La palabra ‘fenómeno’ tiene dos sentidos a causa de la correlación esencial entre *el aparecer* y *lo que aparece*. φαινόμενον quiere propiamente decir ‘lo que aparece’ y, sin embargo, se aplica preferentemente al aparecer mismo, al fenómeno subjetivo (si se permite esta expresión que induce a ser tergiversada en sentido burdamente psicológico)”, Edmund Husserl, *La idea de la fenomenología. Cinco lecciones*, trad. de Miguel García-Baró (México: FCE, 1982), 106 (cursivas propias).

ese siglo dio lugar a un entendimiento nuevo de la belleza, dentro del conocimiento general, basado en la experiencia sensorial y las impresiones. Su rasgo fundamental es ser un “pensamiento crítico” que después dio lugar a otro: el pragmatismo del que emergió la semiótica. Estos antecedentes, para decirlo en breve, alimentaron la poética semiológica de Pascual Buxó, capaz de dilucidar la complejidad de las estructuras semióticas, no sólo literarias, en los textos artísticos. Por esta razón difiere de la poética clásica, cuya exigencia era que la obra de arte reflejara, copiara o imitara la apariencia empírica de la realidad natural, para lo cual prescribía reglas específicas.

La estética crítica de nuestro autor acude a las teorías modernas del conocimiento, como método auxiliar para elaborar sus aproximaciones a dos épocas principales de la literatura hispanoamericana. El poeta y el artista en general deben acudir inicialmente a la percepción del objeto que desean representar. Esta percepción está circunscrita por conceptos y relaciones con lapsos históricos y contextos sociales. En la percepción de los objetos de la realidad, que es “percepción sensible” y su desdoblamiento en “percepción inteligible”, el poeta o artista obtiene a la vez tanto el “conocimiento” como la “representación” de los mismos, que devienen una realidad segunda, o realidad analógica, en el arte y la literatura.

En sus estudios sobre *Las figuraciones del sentido* ha señalado que “la percepción de los cuerpos sensibles por medio de los sentidos corporales, no sólo da el conocimiento del mundo material, sino que dicho conocimiento nos permite contar con argumentos y analogías para discernir las realidades interiores o espirituales de las exteriores y sensibles”.<sup>11</sup> Esta afirmación permite desarrollar dos aspectos importantes, aunque el primero resulta obvio: que la percepción empírica, además de dar el conocimiento del mundo material, impulsa a discernir, mediante argumentos y analogías, entre lo que son la realidad material exterior en el mundo y su “fenómeno”, es decir, la realidad interior y sensible en la subjetividad del artista, o del contemplador, o del analista de la obra artística. Este discernimiento sólo puede realizarse mediante el lenguaje. De este modo, el impulso de la percepción empírica se realizará en un trayecto del sentir sobre el pensar o, con otras palabras, del sentimiento sobre el pensamiento y el lenguaje. Esta concepción, implícita en el profundo conocimiento estético de Pascual Buxó, ha sido demostrada en sus análisis de la poesía tradicional de molde clásico, como el caso de Góngora; y en la poesía moderna, con la obra de Vallejo. Así, en relación a la poesía del español escribió: “Góngora no concibió sus poemas como aparatos verbales destinados a procurar al lector las más diversas e inesperadas sugerencias, sino como un tejido verbal orgánico —ciertamente arduo y aun escandaloso para quienes quieran leerlo desde otras normas sociales de la escritura literaria— y destinado, por ello mismo, a procurar deleite, más que a los sentidos, al entendimiento”.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido: ensayos de poética semiológica* (México: FCE, 1984), 172.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 228.

Mientras el poeta español buscaba el deleite del entendimiento, el poeta hispanoamericano, por el contrario, padecía el entendimiento debido a la ausencia de coherencia del mismo en su relación con el mundo. En ambos, sin embargo, se puede reconocer la agudeza y vigor del sentir sobre el pensar. Para Pascual Buxó, Vallejo ejemplifica mejor que nadie

la insólita o problemática coherencia del pensamiento, el flagrante desacuerdo con los modelos que condicionan y limitan la transcripción de la realidad, determinan la más radical anomalía lingüística y, consecuentemente, la producción de una clase de textos que, a primera lectura, parecen irreductibles a toda interpretación racional.<sup>13</sup>

Esta teoría demuestra que las percepciones sensibles preceden y determinan las percepciones intelectivas previas a la comunicación por el lenguaje. Vallejo difícilmente podría manifestar ideas respecto a su experiencia del mundo, “cuya única —y absurda— verdad es la del dolor irracional”.<sup>14</sup> De este modo, la teoría estética de Pascual Buxó coincide en elementos esenciales con la teoría del entendimiento del empirista inglés David Hume, para quien “las impresiones simples preceden siempre a sus ideas correspondientes y que jamás aparecen en un orden contrario” o, con otras palabras, “la prioridad de las impresiones es una prueba igual de que nuestras impresiones son las causas de nuestras ideas y no nuestras ideas de nuestras impresiones”.<sup>15</sup> Asimismo con el filósofo polaco Ernst Cassirer (1874-1945), quien en sus estudios sobre teoría del conocimiento a través de la historia, escribió: “La función de la teoría del conocimiento consiste en seguir en sus distintas fases los cambios que el ser inmediato del objeto sufre al ser asimilado por el intelecto, en describir la transformación de la ‘especie sensible’ en la ‘especie inteligible’”.<sup>16</sup> Claro está que en nuestra discusión sobre una teoría estética crítica se debe reconocer una doble percepción: primera, la del poeta o artista respecto al objeto empírico que representa; segunda, la del teórico sobre esa representación artística vista como objeto semiótico, sobre la que converge su percepción lectora y su análisis estético.

Doce años después de haber expuesto su poética semiológica, Pascual Buxó definió brevemente el método básico de la misma: “Suelo dar en mis trabajos el nombre de semiología de la literatura a la actividad académica que tiene por objeto el deslindamiento y análisis de los diversos sistemas de signos que los textos literarios someten a drásticas transformaciones de índole funcional”; explicaba que estos

---

<sup>13</sup> Pascual Buxó, *César Vallejo. Crítica y contracrítica*, 18.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 19.

<sup>15</sup> David Hume, *Tratado de la naturaleza humana*, trad. de Xoán Vicente Viqueira, ed. de F. Arroyo (México: Porrúa, 1977), 19.

<sup>16</sup> Ernst Cassirer, *El problema del conocimiento en la filosofía y en ciencias modernas. I*, trad. de Wenceslao Roces (México: FCE, 1953), 101.

textos literarios, contruidos por múltiples sistemas de signos, se diferencian de los que se articulan únicamente por las normas del sistema verbal orientados por los fines de su propia comunicación; además, en los mismos reconocemos los usos científicos o formularios del lenguaje; sin embargo,

en los discursos configurados por la interacción de diferentes normas lingüísticas y por la actualización simultánea de componentes semánticos pertenecientes a diversos sistemas ideológicos (por obra de los cuales esos textos adquieren su peculiar ambigüedad referencial) podemos reconocer el uso artístico del lenguaje, cuyos productos concretos son susceptibles de numerosas y disímboles interpretaciones.<sup>17</sup>

Esta poética semiológica implica, sin duda, una estética que a su vez discierne no sólo las diversas estructuras de los textos literarios, sino las ideologías que reflejan las representaciones de los objetos del mundo en la literatura. Estas representaciones se deben, a su vez, a modos diversos de procesos de conocimiento, que no pueden desligarse de las ideas o conceptos que prevalecen en cada época. No se puede desconocer, por ejemplo, la prevalencia de las ideas y concepciones metafísicas y religiosas en la época colonial, puesto que las invasiones europeas a los territorios de América buscaban, además de las riquezas naturales y establecer la esclavitud, aniquilar el pensamiento simbólico de los pueblos indígenas para imponer el pensamiento advenedizo que predicaban. Por otra parte, por lo que se refiere al pensamiento contemporáneo, ya hemos referido en párrafos anteriores las ideas que emergieron en la modernidad después del desplome de la tradición medieval y dogmática.

La poética semiológica y la estética que conlleva son pues el resultado de reflexiones y exégesis complejas, tanto de las ideas y concepciones de cada época como de las modalidades de representaciones artísticas. Sus estudios llevan asimismo a reconocer la asombrosa erudición, por su amplitud y profundidad, que refleja la teoría de Pascual Buxó, cuyo análisis crítico de las modalidades del conocimiento y representación de los objetos del mundo, a partir de la percepción, permitió que desarrollara categorías que disciernen claramente entre la estética tradicional y la estética moderna. Si bien desde la década de 1960 reflexionó y teorizó de modo especial sobre esta segunda, en la del 70 incrementó paulatinamente su examen de la expresión literaria clásica y tradicional. De ese modo también ratificaba su poética semiológica, pero sobre todo mostraba la diferencia del proceso de percepción para el conocimiento de la razón natural, y para el entendimiento de las representaciones estéticas. Se cumple plenamente en este teórico la advertencia del lúcido pensamiento de Mijaíl Bajtín (1895-1975): “La poética que carece de la base de la estética filosófica sistemática deviene frágil y accidental en sus fundamentos más profundos. *La poética*

---

<sup>17</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento* (México: UNAM, 1996), 159.

*definida sistemáticamente debe ser la estética de la creación literaria.* Tal definición subraya su dependencia de la estética general”.<sup>18</sup>

Pascual Buxó, en “Sor Juana en una nuez” señalaba: “Uno de los temas predilectos del barroco hispánico es, como se sabe, los engaños que el mundo hace a nuestros sentidos, lo que trae como consecuencia inexcusable los errores en que suele caer la inteligencia, aristotélicamente fundada en los datos que aquellos le proporcionan”.<sup>19</sup> Sobre la base de este “error” explica las representaciones artísticas del mundo, distinguiendo entre las diferencias de la apariencia y la esencia de las cosas:

Pero las imágenes elaboradas por el arte ¿son tan engañosas como las que percibimos directamente por medio de los sentidos? El arte, que imita a la vida —esto es, la representa, no ya en su espesor material, sino en sus imágenes o representaciones esenciales— ¿no constituye acaso otro tipo de falacia, bella si se quiere, dueña de sus medios y consciente de sus fines, pero igualmente sujeta al error y al engaño?<sup>20</sup>

Esta cita revela la índole crítica de la estética de Pascual Buxó, que reitero ahora explícitamente. Toda representación artística de cualquier época está sujeta al “error” y al “engaño”, si se pretende ver en ella la verdad del mundo de las cosas, a la que están obligados los textos de las ciencias o la historia. Lo que no quiere decir que las obras artísticas se desliguen de la realidad, sino que la muestran de acuerdo a la “percepción sensible” del poeta o artista. En consecuencia, la representación artística despliega la “experiencia vivida” por la subjetividad de su autor; para decirlo con las palabras de Pascual Buxó, la realidad en la obra artística es sometida a una “reestructuración formal y sustancial hecha de conformidad con un propósito comunicativo específico: el de producir una convincente representación *figurativa y ficticia* de las experiencias vividas”.<sup>21</sup>

Esta afirmación sobre la ausencia de certeza o acierto en la representación del ser del objeto, o carencia de verdad, implica dos hechos en la poética semiológica de este teórico: por una parte, la literatura y el arte no están empeñados en la verdad, sino en la mera verosimilitud (especialmente en la época moderna); por otra parte, esa representación refiere la relación del sujeto con el objeto en el momento presente de la percepción. Para la modernidad, en contraste con la tradición, el ser está arrojado en el vacío de referencialidad tras el derrumbe iniciado por el racionalismo de las pesadas y falsas representaciones del mundo impuestas durante siglos por la escolástica dogmática. Para la modernidad, el ser humano se encuentra en la soledad e intemperie, expresada claramente por la poesía de Pascual Buxó desde sus

<sup>18</sup> Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra (Madrid: Taurus, 1989), 16 (cursivas propias).

<sup>19</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, 65.

<sup>20</sup> *Ibid.*, 65-66.

<sup>21</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: el sentido y la letra* (México: UNAM, 2010), 41 (cursivas propias).



inicios en la década de los 50 (su primer poemario se titula *Tiempo de soledad*, 1954; el siguiente, un año después, *Elegías*). Su tercer libro, *Memoria y deseo* (que reúne textos escritos en 1956 y 1957) incluye el poema “Quedó sola y desierta, derrumbada”, que refiere esa soledad e intemperie:

Nada quedaba allí sino la tierra,  
la destrozada habitación del mundo.

Los hijos que marcharon hoy ponen en su casa  
una seda sonora para el luto,  
una niebla obstinada, un lamento  
sobre el crujir del pan y la alegría.<sup>22</sup>

Pascual Buxó y Octavio Paz coinciden en esta visión del mundo y denuncian la soledad en pleno siglo XX, aunque mediante dos géneros literarios distintos: uno en poesía y el otro a través del ensayo. Paz, en su *Laberinto de la soledad*, escribió: “No nos queda sino la desnudez o la mentira. Pues tras este derrumbe general de la Razón y la Fe, de Dios y la Utopía, no se levantan ya nuevos o viejos sistemas intelectuales, capaces de albergar nuestra angustia y tranquilizar nuestro desconcierto; frente a nosotros no hay nada. Estamos al fin solos”.<sup>23</sup> Este tema fue primordial para la mejor literatura de la vanguardia hispanoamericana, entre ella la obra de Vallejo, como veremos más adelante.

La estética crítica de Pascual Buxó, en sus sendos enfoques sobre las dos épocas de las que se ocupa, se funda precisamente en dos modalidades de aproximación y conocimiento del mundo. En su libro *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, en referencia a la literatura emblemática escribió: “La base conceptual y estética de tan complicados objetos de la cultura cortesana —por no aludir aquí a sus orígenes y evolución— fue sin duda la abundantísima literatura mitológica y emblemática que corrió con tan buen éxito a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII”.<sup>24</sup> Seis años después

---

<sup>22</sup> Cito del volumen que reúne la poesía completa de Pascual Buxó, *Memoria de la poesía* (México: UNAM, 2010), 124. Este volumen incluye un estudio sobre esta obra poética en el que desarrollamos el tema de la soledad en el tiempo contemporáneo.

<sup>23</sup> Octavio Paz, *Laberinto de la soledad* (México: FCE, 1972), 174. Además de esta coincidencia sobre el pensamiento de la modernidad, podemos recordar otras similares respecto a temas que son comunes en ambos pensadores. No en vano mantuvieron un diálogo, de convergencia y divergencia, respecto a la obra de la precursora del pensamiento de la Ilustración, Juana Inés de Asbaje. Ese diálogo fue iniciado por Octavio Paz. Pascual Buxó había publicado su ensayo “*El Sueño de Sor Juana: alegoría y modelo del mundo*” (en *Sábado: Suplemento de Unomásuno* 197, 15 de agosto de 1981). Un año después Paz se ocupaba de ese ensayo en su libro *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (México: FCE, 1982), 484. Dos años después, Pascual Buxó republicaba el mismo ensayo revisado con una “Adenda” en respuesta a Paz; véase Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 261-262.

<sup>24</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, 161.

publicó un libro con estudios sobre la emblemática en la literatura colonial, *El resplandor intelectual de las imágenes*, en el que advirtió claramente la perspectiva que debía emplearse para esta literatura: “Como bien sabemos, para la cultura humanística y científica de los siglos XVI y XVII, las tradiciones platónica y aristotélica eran puntos de referencia indispensable”.<sup>25</sup> Años después, en otra obra, señala la necesidad de enfoques específicos y diferenciales: “será pertinente recordar que, desde la Antigüedad, los sucesos extraordinarios relatados por aquel género de ficciones literarias requirieron de una teoría y un método exegético adecuados a la peculiar naturaleza de esos textos extremadamente ‘metamórficos’ y polivalentes”.<sup>26</sup>

No puede sorprender, en consecuencia, que su teoría estética clásica se fundamente en una variedad de textos de Platón, como los diálogos de *Fedón*, *Timeo* o *Cratilo* y, sin duda, *República*, de notable influencia en aquellos siglos; de Aristóteles, *Arte poética* o los tratados *De la sensación y las cosas sensibles*, *De la memoria y de la reminiscencia*, *Del alma* o *De los ensueños*; Agustín de Hipona por su tratado *Del libre albedrío* y *Sobre la doctrina cristiana*. Por otra parte, la estética moderna parte de los cambios introducidos en la teoría del conocimiento por el empirismo crítico del siglo XVII por Francis Bacon (1561-1626) y desarrollado de modo especial en el siglo XVIII por el pensamiento filosófico de los ingleses Thomas Hobbes (1588-1679), John Locke (1632-1704) y David Hume (1711-1776), de los que nos ocuparemos en adelante en esta introducción.<sup>27</sup>

A partir de las concepciones sobre el conocimiento, Pascual Buxó construyó su teoría de dos épocas. Para definir las entidades semióticas modernas, como lo hizo en su estudio sobre Vallejo en 1968, se vio obligado a remontarse a las entidades semióticas de la tradición clásica, mucho menos connotativas, y reflexionar y discernir las diferencias y convergencias entre ambas manifestaciones. De modo similar, tiene presente la tradición clásica para definir la modernidad, tradición a la que aúna los nuevos planteamientos de la filosofía, la lingüística y la literatura del siglo XX. Esta compleja interacción de códigos distintos orienta sus métodos analíticos y puede ser observada en su concepción del texto literario, como lo explica:

<sup>25</sup> Pascual Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes. Estudios de emblemática y literatura novohispana* (México: UNAM, 2002), 164.

<sup>26</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: el sentido y la letra*, 276.

<sup>27</sup> Refiero de modo particular a Bacon y su ensayo *Novum Organum Scientiarum. Aphorismi de interpretatione naturae et regno hominis* (1620; *Novum Organum Scientiarum. Aforismos sobre la interpretación de la naturaleza y el reino del hombre*); a Hobbes y su libro *Leviathan, or The Matter, Forme and Power of a Commonwealth, Ecclesiasticall and Civil* (1651; *Leviatán: o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*); Locke y su obra *An Essay Concerning Human Understanding* (1689; *Ensayo sobre el entendimiento humano*); así como a Hume y sus tratados *A Treatise of Human Nature* (1739-1740, *Tratado de la naturaleza humana*) y *Enquiries concerning Human Understanding* (1748, *Investigación sobre el entendimiento humano*).

Un texto siempre es el resultado de un laborioso cruce de diferentes sistemas culturales; de éstos, algunos relativos a los códigos particulares de comunicación (ya sean literarios, forenses, administrativos, etcétera), otros más, pertenecientes a los modos de representación simbólica de las diversas experiencias del mundo. Pero lo importante es que cualquier texto refleja el carácter imbricante de los códigos a través de los cuales concebimos y expresamos nuestras relaciones con el mundo y con nosotros mismos.<sup>28</sup>

Sin embargo, si bien esta explicación y definición de lo que es un texto señala teóricamente el funcionamiento e interacción de una variedad de códigos de comunicación, estos también proceden de una experiencia inmanente: el modo de ser y estar en el mundo, y su relación con éste. Esta inmanencia sólo puede expresarse desplegando referentes que para una lectura simple se muestren como complejas ambigüedades. Estos problemas son precisamente la materia de la poética semiológica de Pascual Buxó, que sabe que “los textos literarios se valen de la retórica para mostrar las cambiantes ‘verdades’ de la ideología y [...] otra inquietante certeza, la de los sucesivos aniquilamientos y restituciones de lo real en el espejo mudable de sus símbolos”.<sup>29</sup> Esa experiencia humana ante el mundo, variable e inestable según las épocas, se concreta en símbolos perecederos, porque

toda obra literaria propone una relación cambiante con la espesa realidad del mundo y con las presunciones ideológicas de sus lectores; si en el mundo todo pasa y se transforma, en la obra literaria todo vuelve al estado de los signos, que es el estado natural de la experiencia humana. ¿Cómo leer, pues, esta clase de textos si no es interrogando el sentido que cada uno de ellos encuentra en otros textos precedentes, deshilando de la textura visible los hilos invisibles de otros discursos subyacentes?<sup>30</sup>

Esta teoría estética reconoce entre lo que es, por un lado, la percepción empírico-sensorial del mundo, que mantiene una estructura relativamente estable a través de las diversas épocas de la historia y, por otro, la experiencia de la subjetividad humana a consecuencia de la percepción empírica externa, que interiorizada por el artista deviene tanto percepción sensible como inteligible, o sea, una impresión sensible y reflexiva. La subjetividad de la que se ocupa no es observada en la condición individual absoluta, sino en la situación del individuo en su propio contexto histórico y cultural. La obra artística es resultante de esa “experiencia del mundo”, como vivencia humana del conocimiento a partir de la percepción empírico-sensorial de su sociedad específica (temporal y espacialmente definida), de incalculable complejidad no sólo para el pensamiento artístico. Esta experiencia, a su vez, da lugar a una

<sup>28</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, 209-210.

<sup>29</sup> *Ibid.*, 210.

<sup>30</sup> *Ibid.*

“visión del mundo”, o “modelo del mundo”, según su ubicación espacial y temporal en términos de historia y cultura.

La “experiencia del mundo” es una noción importante en la teoría que estudiamos y deriva de la teoría del conocimiento, la cual se ocupa de ver los cambios del ser inmediato de las cosas según la percepción humana. Vamos a dedicar los siguientes párrafos a la discusión de estas dos categorías, la “experiencia del mundo” y la “visión del mundo”, que ocuparon atención temprana en las investigaciones de Pascual Buxó. En 1968 adelantó planteamientos renovados de estas nociones, vistas como categorías estéticas que desarrolló a través de su obra teórica y crítica, en momentos en que todavía se practicaba una crítica literaria estilística, subjetiva o psicoanalítica. Además, los métodos estructuralistas que iniciarían una revolución en la lingüística y literatura no se habían manifestado aún con la intensidad de años posteriores. Su ensayo “Uso y sentido de las locuciones en la poesía de César Vallejo”, que aparentaba ser una revisión del empleo de términos coloquiales en la poesía, dio lugar a la propuesta de las dos categorías epistemológicas de las que nos ocupamos y que serán para el pensamiento crítico de Pascual Buxó tema de nuevas reflexiones y desarrollo a lo largo de su teoría estética. Su análisis de la obra de Vallejo demostró “la crisis entre lengua y realidad”, así como “la disolución de las convencionales relaciones entre objeto y palabra, entre experiencia y expresión”. La causa de esa crisis no era otra que (i) la “experiencia del mundo” del poeta, concepto que se convertirá en motivo de estudios fundamentales. Además, esa experiencia del mundo no sólo obligó al poeta a articular un nuevo lenguaje, sino que además condicionó (ii) su “visión del mundo”. Sólo así se puede entender la conclusión de ese estudio: “Vallejo se propuso erigir un nuevo lenguaje que fuese capaz no sólo de rehacer el pasado protegido de la infancia, sino de asimilar ese pasado mítico con el angustioso presente de encarcelamiento y abandono”.<sup>31</sup> En páginas anteriores había adelantado una característica muy válida no sólo para la obra de Vallejo, sino para el vanguardismo hispanoamericano: la incorporación de locuciones

hace patente la fractura entre lengua poética y lengua de comunicación práctica que está en la base de todo el hermetismo trilceano. A la tendencia centrífuga de esta poesía que se libra de golpe de cuanto el castellano tenía —y tiene— de esclerótico y castizo, que da de lleno en la experimentación del lenguaje y que recurre al absurdo como máximo precio que ha de pagarse por la liberación de los viejos esquemas.<sup>32</sup>

Esa liberación que el poeta hispanoamericano consigue para su lenguaje, al distanciarse del rígido castellano ancestral, sería el resultado favorable de la crisis entre lengua y realidad, ocasionado por la disolución de las relaciones convencionales y

<sup>31</sup> Pascual Buxó, “Uso y sentido de las locuciones en la poesía de César Vallejo”, *Revista de Bellas Artes* 24 (noviembre-diciembre de 1968): 13.

<sup>32</sup> *Ibid.*, 10.

arbitrarias entre objeto y palabra. El castellano castizo y ancestral queda así descompuesto, despedazado, inhábil, pero asimismo habilitado por “las voces del habla diaria” que “emergen fragmentaria y abruptamente”; fenómeno descrito como “los restos de una lengua destruida que, sin embargo, constituyen el único nexo seguro con la comunidad de los hombres”.<sup>33</sup>

Dos años después, Pascual Buxó volvió a la obra de Vallejo, provocado justamente por las confusas y arbitrarias interpretaciones del primer poema de *Trilce*, de las cuales me ocuparé después, aunque brevemente. En el ensayo titulado “*Trilce* I y el conflicto de las exégesis” ratifica la conclusión última expuesta arriba referente a la crisis entre lengua y realidad en la poesía de Vallejo, y afirma: “muy pocos habrían de comprender las causas que le llevaron a romper de manera tan decidida con las formas canónicas de un lenguaje y de una tradición poéticas en los que ya no podía expresarse *realmente* nada”.<sup>34</sup> Como se sabe, esa ruptura con la tradición poética castellano-peninsular fue iniciada por el modernismo y culminada en el vanguardismo hispanoamericano, es decir, con Rubén Darío y César Vallejo. El autor agrega:

ambos marcaron el inicio de una transformación de la poesía en lengua española, pero si la de Darío tendía a la recuperación de una magnificencia formal que el castellano había perdido de tiempo atrás, Vallejo quiso añadirle un territorio hasta entonces inédito; de ahí el aspecto difuso y, con frecuencia, insondable del universo trílrico.<sup>35</sup>

Volviendo a la teoría estética de Pascual Buxó, su segundo ensayo sobre Vallejo, aparecido en 1970, se enfrenta a la crítica tradicional para proponer nuevas categorías. Elige las críticas sobre *Trilce* para examinarlas y reconocer que acababan superponiendo al texto poético mensajes triviales propios de la subjetividad de los críticos, que ignoraban las figuraciones riquísimas de la nueva poesía.<sup>36</sup> Aunque también reconoce que no faltaron estudios elucidadores de aspectos estilísticos, temáticos e ideológicos de la poesía de Vallejo. En esa operación meta-crítica ya empleaba los criterios que había obtenido en su estudio anterior del poeta, lo cual aventajaba notablemente su exégesis sobre las lecturas explicativas y subjetivas de la tradición crítica, a las que sometía a su hermenéutica poética moderna. No le interesaba la actitud simplemente polémica, sino demostrar “la necesidad en que se halla el estudioso

<sup>33</sup> *Ibid.*, 13.

<sup>34</sup> Pascual Buxó, *César Vallejo. Crítica y contracrítica*, 79 (cursivas propias). “*Trilce* I y el conflicto de las exégesis” fue originalmente publicado en *Anuario de Filología* (Maracaibo, Venezuela) 8-9 (1969-1970): 223-239.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 79-80.

<sup>36</sup> Este ensayo de Pascual Buxó salía al paso de un artículo publicado el mismo año por Eduardo Neale-Silva (1906-1989), “The introductory poem in Vallejo’s *Trilce*”, *Hispanic Review* 38, núm. 1 (enero de 1970): 2-16. El autor de este artículo, entonces docente en Universidad de Wisconsin, acaso con la esperanza de ganar más lectores para su artículo lo escribió en inglés, e incorporó una traducción suya del primer poema del libro del poeta peruano. No advirtió que lo que comentaba era en realidad su propia versión en inglés del poema de Vallejo; de ese modo terminó, sin darse cuenta, comentando su propia parodia.

de la literatura de acatar la verdadera naturaleza del discurso poético”; es decir, “de esforzarse no tanto en devolverle el significado unívoco y traducible que nunca quiso tener, sino en reconocer las múltiples vías de sentido que se abren en cada mensaje poético”.<sup>37</sup> Consciente de la ligazón entre la escritura y la vida, señalaba: “la poesía —alterando las normas de la lengua y, a veces, profundamente transformándolas— otorga a sus palabras la capacidad de mantener en un tiempo inalterable aquellos movimientos del espíritu que, de no ser por su intervención, caerían irremisiblemente en el campo de las designaciones genéricas”.<sup>38</sup> Las categorías expuestas a partir de su primer estudio sobre Vallejo, quedaron ratificadas en su segundo ensayo escrito dos años después: “es evidente que la escritura no es la vida, pero sí una de las formas en que ésta puede ser concebida y expresada”.<sup>39</sup>

La “experiencia del mundo”, como categoría importante en esta teoría, y derivada de la teoría del conocimiento como ya ha sido señalado, es también una noción fenomenológica que estudiaremos más adelante según el filósofo checo Edmund Husserl. Por ahora la relacionaremos con planteamientos de Maurice Merleau-Ponty (Francia, 1908-1961), para quien esta experiencia es esencial para la reducción fenomenológica, puesto que “con esta experiencia se miden todas las significaciones del lenguaje y es esta experiencia la que permite que el lenguaje quiera decir algo para nosotros”.<sup>40</sup>

Es necesario señalar los siguientes hechos relacionados con el desarrollo de la teoría estética de Pascual Buxó. Sus estudios del lenguaje poético de Vallejo se realizan en momentos en que empiezan a dominar las nuevas teorías sobre el lenguaje procedentes de diversos círculos de estudio —dedicaremos el próximo capítulo a estudiar esas corrientes relacionadas con la teoría semiológica de este teórico—. Hacia finales de la década de 1960, el panorama de las investigaciones lingüísticas y literarias renovaba el conocimiento sobre estas materias desplazando los métodos de crítica literaria estructural y la estilística. Conviene destacar que en los años de 1967 a 1969 Pascual Buxó era investigador visitante del Istituto Ispanico de la Università degli Studi di Firenze, donde colaboró con el distinguido filólogo hispanista Oreste Macri (1913-1998). Esta estadía en Italia fue rememorada en 1992, en la conferencia magistral que pronunció en el Primer Encuentro Nacional de Estudiosos de la Semiótica, en la Ciudad de México. Recordó su permanencia en Florencia con las siguientes palabras:

allí leí —en mi propia y verdadera torre babélica— cuanto se publicaba acerca de los obsesionantes estudios literarios; pero hubo algunos nombres que, por haberme permitido descubrir caminos que ignoraba, ejercieron sobre mí una influencia permanente.

<sup>37</sup> Pascual Buxó, *César Vallejo. Crítica y contracrítica*, 50.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.*, 85.

<sup>40</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, trad. de Emilio Uranga (México: FCE, 1957), xiii.

Esos nombres fueron, esencialmente, los de Roman Jakobson, Louis Hjelmslev, Emile Benveniste y Iuri Lotman. (Agrego, porque también me sirvieron de estimulante cicero-ne, los de Barthes, Greimas y Eco.)<sup>41</sup>

Añadía que aunque no todos ellos se ocupaban directamente del fenómeno literario, pero en tanto que estudiosos de la lengua “me conducían a una misma conclusión: los estudios literarios se constituyen en la vasta encrucijada de la sociedad y de la historia, del impulso individual y la experiencia colectiva”.<sup>42</sup>

Además de la actividad teórica de Pascual Buxó durante esta primera etapa, no se puede dejar de considerar, de esos mismos años, su obra poética, contenida en cinco volúmenes.<sup>43</sup> Su poesía no es sólo una esmerada y excepcional expresión estética propia, que refleja su experiencia y visión del mundo como resultado de una vivencia existencial de las guerras del siglo XX, y otra intelectual conflictiva entre lo que fue la tradición y su adversaria crítica, la modernidad. Estas vivencias constituyen otro testimonio de reflexión sobre la poesía moderna de su tiempo, a partir de un pensar inmerso en la plenitud de la incertidumbre, que es todo lo que ofrece la modernidad a sus poetas y artistas; y que, sin embargo, no deja de ser una visión inédita del mundo.<sup>44</sup> Resulta interesante advertir la circunstancia común en que fueron escritos por nuestro teórico y poeta los ensayos sobre Vallejo discutidos en esta sección, y su poesía de los cinco volúmenes referidos. Ambos géneros, ensayo y poesía, fueron meditados y escritos en la misma instancia histórico-social: durante su permanencia como catedrático en la Universidad de Zulia, Venezuela.

---

<sup>41</sup> Pascual Buxó, “La semiótica literaria: encuentro y revisiones”, 198. Esta conferencia puede ser considerada como una autobiografía del pensamiento teórico y estético de José Pascual Buxó. El libro *Pervivencia del signo* reúne los trabajos presentados en el encuentro señalado.

<sup>42</sup> *Ibid.* También se podría recordar que por los mismos años apareció el primer volumen que reunía un conjunto de exégesis estructuralistas sobre el género narrativo: *Communications, 8: L'Analyse structurale du récit* (París: Seuil, 1966). Cuatro años después fue traducido al castellano, aunque su difusión no fue inmediata: *Análisis estructural del relato* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970). Incluía trabajos de Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural de los relatos”; Gérard Genette, “Fronteras del relato”; Claude Bremond, “La lógica de los posibles narrativos”; Tzvetan Todorov, “Las categorías del relato literario”, entre otros.

<sup>43</sup> Refiero ahora sus cinco poemarios: *Tiempo de soledad* (México: Universidad de Guanajuato, 1954), *Elegías* (México: Editorial Los Presentes, 1955), *Memoria y deseo* (Venezuela: Universidad del Zulia, 1963), *Boca del solitario* (Venezuela: Universidad del Zulia, 1964) y *Materia de la muerte* (Venezuela: Universidad del Zulia, 1966).

<sup>44</sup> Un estudio más amplio sobre este tema puede leerse en Rivera-Rodas, “José Pascual Buxó: una poética de la posmodernidad”, en el volumen que reúne su poesía: Pascual Buxó, *Memoria de la poesía* (México: UNAM, 2010), 11-82.

## Entendimiento crítico y semiótico

La estética crítica de Pascual Buxó ha sido relacionada, en la sección anterior, con la renovación de la teoría del conocimiento iniciada por el empirismo crítico del siglo XVII de Francis Bacon, y desarrollada en el XVIII por el pensamiento filosófico de los ingleses Thomas Hobbes, John Locke y David Hume. Volveremos sobre este hecho inevitablemente a lo largo de este volumen. El razonamiento fundamental de esta relación radica en las bases de esta teoría estética que reconoce y considera, por un lado, la percepción empírico-sensorial del mundo y, por otro, la percepción sensible e inteligible; es decir, la subjetividad humana como experiencia del mundo: la vivencia que origina la obra artística. Esos fundamentos nos obligan a una rápida revisión del proceso de renovación de la comprensión moderna.

Francis Bacon, desde el prefacio de su obra principal *Novum Organum* (1620), exhortaba a volver a la realidad empírica y rehacer enteramente todo el trabajo de la inteligencia en el conocimiento de los objetos naturales. El único camino que quedaba era superar el dominio de la escolástica dogmática sobre el pensamiento:

en el estado actual de las cosas, los teólogos escolásticos, con sus sumas y sus métodos, han hecho muy difícil y peligroso hablar de la naturaleza; pues redactando en cuerpo de doctrinas y bajo la forma de tratados completos toda la teología, lo que ciertamente era de su incumbencia, han hecho más aún, han mezclado al cuerpo de la religión, mucho más de lo que convenía la filosofía espinosa y contenciosa de Aristóteles.<sup>45</sup>

Bacon advertía que era necesario hablar de las causas de los errores y su larga dominación. Le preocupaba especialmente que, si bien en las últimas épocas “florecieron con más o menos brillo las inteligencias y las letras, la filosofía natural haya ocupado siempre el último rango entre las ocupaciones de los hombres”; era necesario “considerarla como madre común de todas las ciencias. Todas las artes y las ciencias arrancadas de esa fuente común, pueden ser perfeccionadas y recibir algunas útiles aplicaciones”.<sup>46</sup>

También anotaba que si bien el conocimiento de la Naturaleza debe comenzar por la experiencia y las percepciones de los sentidos, éstas no daban la medida de las cosas, “muy al contrario, todas las percepciones, tanto de los sentidos como del espíritu, tienen más relación con nosotros que con la naturaleza”; enseguida expresaba una afirmación que interesa al tema que discutimos: ponía en duda la creencia de la estética clásica convencida de la posibilidad de la mimesis o reflejo de la realidad en el arte. Su afirmación decía: “El entendimiento humano es con respecto a las cosas, como un espejo infiel, que, recibiendo sus rayos, mezcla su propia naturaleza a la de

<sup>45</sup> Francis Bacon, *Novum Organum Scientiarum. Aforismos sobre la interpretación de la naturaleza y el reino del hombre*, trad. de Cristóbal Litran y Francisco Larroyo (México: Porrúa, 1975), lib. 1, afor. LXXXIX.

<sup>46</sup> *Ibid.*, lib. 1, afor. LXXIX.



ellos, y de esta suerte los desvía y corrompe”.<sup>47</sup> Como se ve en estas citas, Bacon se refería tanto a las *percepciones de los sentidos* como a las *percepciones del espíritu*.<sup>48</sup>

Hobbes, por su parte, explicaba este fenómeno del siguiente modo: los objetos exteriores que actúan sobre los órganos sensoriales del ser humano causan “sensaciones” que, a su vez, dan lugar a “representaciones” o “apariencias”. Enseguida señalaba: “El origen de todo ello es lo que llamamos ‘sensación’ (en efecto: no existe ninguna concepción en el intelecto humano que antes no haya sido recibida, totalmente o en parte, por los órganos de los sentidos). Todo lo demás deriva de ese elemento primordial”; más aún, exponía que esta “apariencia o fantasía es lo que los hombres llaman ‘sensación’, y consiste para el ojo en una ‘luz o color figurado’; para el oído en un ‘sonido’; para la pituitaria en un ‘olor’; para la lengua o el paladar en un ‘sabor’; para el resto del cuerpo en ‘calor, frío, dureza, suavidad’ y otras diversas cualidades que por medio de la sensación discernimos”; de este modo, la “representación” o “apariencia” de los objetos recibía otra designación: “fantasía”; tal “fantasía”, además, podía tener lugar tanto en estado de vigilia como de sueño; esta tercera designación de las explicaciones de Hobbes es particularmente importante para nuestra exposición que se ocupa de la percepción estética: la apariencia o representación como fantasía; su exposición continúa:

De donde resulta evidente que la cosa vista se encuentra en una parte, y la apariencia en otra. Y aunque a cierta distancia lo real, el objeto visto parece revestido por la fantasía que en nosotros produce, lo cierto es que una cosa es el objeto y otra la imagen o fantasía. Así que las sensaciones, en todos los casos, no son otra cosa que fantasía original, causada, como ya he dicho, por la presión, es decir, por los movimientos de las cosas externas sobre nuestros ojos, oídos y otros órganos.<sup>49</sup>

Décadas después en su *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Locke afirmará algo similar para el interés de esta exposición: el sintagma “idea” que frecuentemente emplea en su tratado, según explica, sirve mejor para mentar lo que es el objeto del entendimiento cuando un hombre piensa. Agregaba: “lo he empleado para expresar lo que se entiende por *fantasma, noción, especie*, o aquello que sea en que se ocupa la mente cuando piensa”. Ahí mismo define el motivo de su estudio: “Nuestra primera

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, lib. 1, afor. XLI.

<sup>48</sup> Esta dualidad de fenómenos es referida por Bacon en varias páginas de su obra, como cuando afirma que la *interpretación de la Naturaleza* debe comenzar “por la experiencia y las percepciones de los sentidos”, y elevarse a “las percepciones del espíritu”, que son las verdaderas nociones y las leyes generales; véase *ibid.*, lib. 2, afor. XXXVIII.

<sup>49</sup> Thomas Hobbes, *Leviatán, o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*, trad. de Manuel Sánchez Sarto (México: FCE, 1980), 6-7. Más adelante Hobbes afirma: “Todas las fantasías son movimientos efectuados dentro de nosotros, reliquias de los que se han operado en la sensación”, *ibid.*, 16.

investigación será, pues, preguntar cómo entran las ideas en la mente”.<sup>50</sup> No le interesa a Locke ocuparse de las “verdades”, si éstas existen o no, sino de los modos en que los objetos del mundo empírico ingresan y están presentes en el entendimiento o en la mente del ser humano cuando piensa. Los objetos del mundo empírico están de un modo distinto en el conocimiento o en la mente humana pensante: como fantasmas, nociones o especies. De este modo rechazaba la noción de “ideas innatas” que todavía sostenían los seguidores de René Descartes (1596-1650) aferrados aún a la escolástica dogmática. Todo el material de la razón y del conocimiento lo obtiene el ser humano fundamentalmente de un hecho muy práctico: “la *experiencia*: he allí el fundamento de todo nuestro saber, y de allí es de donde en última instancia se deriva”; esa experiencia corresponde a los sentidos sensoriales en el mundo exterior, es decir, a los sentidos, “que tienen trato con objetos sensibles particulares, transmiten respectivas y distintas *percepciones* de cosas a la mente”.<sup>51</sup> Esa primera experiencia exterior deviene otra interior: operaciones internas de la mente al estar ocupada en las ideas que tiene, que “proveen al entendimiento de otra serie de ideas que no podrían haberse derivado de cosas externas: tales las ideas de *percepción*, de *pensar*, de *dudar*, de *creer*, de *razonar*, de *conocer*, de *querer* y de todas las diferentes actividades de nuestras propias mentes”; éstas son las dos fuentes, únicos orígenes de donde proceden todas nuestras ideas: “las cosas externas materiales, como objetos de sensación, y las operaciones internas de nuestra propia mente, como objetos de reflexión”.<sup>52</sup>

Cincuenta años después David Hume inicia la exposición de su *Tratado* (1739) con el tema del “origen de nuestras ideas” y con la siguiente afirmación explícita:

Todas las percepciones de la mente humana se reducen a dos géneros distintos que yo llamo impresiones e ideas. La diferencia entre ellos consiste en los grados de fuerza y vivacidad con que se presentan a nuestro espíritu y se abren camino en nuestro pensamiento y conciencia. A las percepciones que penetran con más fuerza y violencia llamamos impresiones, y comprendemos bajo este nombre todas nuestras sensaciones, pasiones y emociones tal como hacen su primera aparición en el alma.<sup>53</sup>

Con esa afirmación, con la que refería ambos géneros de percepciones (impresiones e ideas), Hume se orientaba claramente hacia dos potencias humanas: “sentir” y “pensar”. La semejanza entre ambas percepciones se destaca por encima de las diferencias en cuanto a sus grados de vigor y agudeza. Aunque también observa que “muchas de nuestras ideas complejas no tienen nunca impresiones que les correspondan y que muchas de nuestras impresiones complejas no son exactamente copiadas

<sup>50</sup> John Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, trad. de Edmundo O’Gorman (México: FCE, 1999), 21 (cursivas propias).

<sup>51</sup> *Ibid.*, 83 (cursivas propias).

<sup>52</sup> *Ibid.*, 84 (cursivas propias).

<sup>53</sup> Hume, *Tratado de la naturaleza humana*, 16.

por ideas”.<sup>54</sup> De ese modo existirá una correspondencia entre impresiones e ideas, por lo cual Hume plantea la siguiente proposición general: “todas nuestras ideas simples en su primera apariencia se derivan de impresiones simples que son correspondientes a ellas y que ellas representan exactamente”.<sup>55</sup> Sin embargo, cabría cierta primacía, o ventaja, de una sobre la otra y de manera constante, debida precisamente a la diferencia de grados en “fuerza y vivacidad” ante los objetos empíricos percibidos. Hume subraya “que las impresiones simples preceden siempre a sus ideas correspondientes y que jamás aparecen en un orden contrario”.<sup>56</sup>

Esta primacía debe ser considerada de manera especial en nuestra exposición: el vigor y la agudeza del “sentir” sobre el “pensar”. Debido a esta preponderancia de las impresiones sobre las ideas, Hume se ocupó primero de aquellas, y las clasificó en dos géneros: “impresiones de la sensación” e “impresiones de la reflexión”. Las primeras son originales, emergen del espíritu, por causas desconocidas o por la constitución del cuerpo, no necesitan de ninguna percepción inmediatamente precedente: son sensaciones. Las segundas derivan de nuestras ideas ya formadas por alguna impresión anterior que hizo percibir calor, frío, sed, hambre, placer, dolor, etcétera: “La idea de placer o pena produce, cuando vuelve a presentarse en el alma, las nuevas impresiones de deseo y aversión, esperanza y temor” y pueden ser llamadas “impresiones de reflexión” porque de ésta derivan. Al cabo de esta explicación, Hume advierte: “las impresiones de reflexión no son sólo antecedentes a sus ideas correspondientes sino también posteriores a las de sensación y derivadas de ella”.<sup>57</sup> Esta distinción es fundamental para Hume, porque sobre esta diferencia fundamenta sus reflexiones desarrolladas en su “Libro Segundo. De las pasiones”.

Edmund Husserl a finales del siglo XIX realizó otra revisión, introduciendo en las percepciones la reducción fenomenológica para alcanzar las esencias, dejando lo restante fuera de consideración. De ese modo la reducción provee a la intuición bien ejercitada —afirma Husserl— de “significaciones claras y únicas (‘borrando’, por decirlo así, las otras significaciones que en ciertas circunstancias se ocurren primero por obra del hábito)”; sólo así retienen “con fijeza su significación conceptual en todo posible contexto de pensamiento actual” y pierden “la capacidad de adaptarse a otros datos intuitivos a los que correspondan otras esencias que llenen dichas significaciones”.<sup>58</sup> De este método nos ocuparemos con más detalle a lo largo de este volumen, pues es esencial para la percepción estética.

En fin, esta breve reseña de la historia del pensamiento a partir del siglo XVII permite reconocer los cambios que inauguraron y consolidaron una época realmen-

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, 17.

<sup>55</sup> *Ibid.*, 18.

<sup>56</sup> *Ibid.*, 19.

<sup>57</sup> *Ibid.*, 21.

<sup>58</sup> Edmund Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, trad. de José Gaos (México: FCE, 1962), 150.

te moderna para el pensamiento científico, filosófico y estético. Sobre este pensamiento se funda la reflexión estética contenida en la extensa obra teórica y crítica de José Pascual Buxó. Uno de los enfoques principales de sus investigaciones ha sido la configuración o construcción, o acaso sea mejor decir la re-configuración o reconstrucción, de la realidad por el lenguaje literario, consciente de que las realidades del mundo para la comprensión humana son sustentadas por sistemas ideológicos. En el “Prefacio” de su libro de 1984, escribió:

Revelar la subyacencia de esos «modelos» de constitución y reconocimiento de las realidades del mundo que son las ideologías, reconstruirlos en sus articulaciones fundamentales, determinar las transformaciones semánticas a las que se les sometió en un texto concreto y formular las grandes líneas de su significación, así como los procedimientos semióticos por medio de los cuales ha podido instaurarse esa nueva «realidad» textual, bien podrían ser los pasos y las metas de un análisis literario que tuviese como base lo que ya podemos llamar sin reticencias una poética semiológica”.<sup>59</sup>

Esta cita nos lleva a reconocer las operaciones de la reducción fenomenológica, por la que se deben poner entre paréntesis las descripciones ideológicas del mundo realizadas mediante el lenguaje, para reconocerlo nuevamente en su realidad, anterior y limpia de esas descripciones. Éstas son ajenas a la experiencia propia y sólo después de ser reducidas es posible revelar la realidad, mediante una visión primigenia e inédita. Su condición óptica subyacente aparece ante la contemplación y vivencia estética. De ese modo se logra configurar, mediante el lenguaje poético, un nuevo sentido para la realidad del mundo.

Este procedimiento fue expuesto por Pascual Buxó en 1981 en su ensayo sobre “lengua y realidad” en la obra del poeta César Vallejo. La “lengua poética” vallejana, en su enfrentamiento con la realidad, logra devolver a ésta su “estatuto prelingüístico”, para reducir las convenciones culturales heredadas y configurar un nuevo sentido de la realidad, gracias a una visión primigenia y comprensión inédita del mundo. Tres años después apareció el volumen *Las figuraciones del sentido. Ensayo de poética semiológica*, que es un conjunto de estudios y reflexiones sobre la lengua poética y la realidad. Ahí demuestra nuestro teórico y esteta que el lenguaje poético, “aprovechando las infinitas posibilidades de expresión latentes en la lengua”, devuelve a la realidad “sus posibles estatutos prelingüísticos y conforme con ellos el lenguaje que los ha de expresar”.<sup>60</sup>

Tema fundamental de su obra teórica y crítica es este enfrentamiento de la lengua poética y la realidad; es decir, las figuraciones, configuraciones y re-configuraciones del sentido de la realidad en la literatura hispánica. El estudio que realizó en

<sup>59</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 19-20.

<sup>60</sup> Pascual Buxó, “Lengua y realidad en la poesía de César Vallejo”, *Thesis. Nueva Revista de Filosofía y Letras* 3, núm. 8 (enero de 1981): 15-20; y *Las figuraciones del sentido*, 16.

1981 no es un ensayo aislado sobre el lenguaje poético de Vallejo y la realidad que este poeta percibió y vivió, ese tema está presente en su obra de más de tres décadas. En 2015 se publicó el libro que lo revela desde su título: *Construcción y sentido de la realidad simbólica*. En éste escribió que para el entendimiento o conocimiento “la materia prima de la literatura no es, al menos de manera absoluta o inmediata, la ‘realidad del mundo’ tal cual es, sino la *realidad del sistema semiótico* a través del cual el mundo se hace ‘representable’”.<sup>61</sup> Este tema no deja de estar presente a lo largo de su obra: la relación entre el lenguaje literario o poético y la realidad. El mundo y los hechos de la literatura no son fácticos, son sólo intencionales, o meramente literarios. En consecuencia, la obra literaria construye realidades simbólicas, porque la materia de la literatura es la “realidad del sistema semiótico”. En fin, amplia y profunda es la “poética semiológica” de José Pascual Buxó, que no se reduce a un solo libro, sino que está encerrada en sus escritos de más de tres décadas.

---

<sup>61</sup> Pascual Buxó, *Construcción y sentido de la realidad simbólica*. Cervantes, Rulfo y García Márquez (México: UNAM, 2015), 24.

## Poéticas: metafísica y pragmática

La poética antigua nació y fue alimentada por el idealismo metafísico de los antiguos griegos, aferrados a un saber apriorístico y especulativo. Especulativo en un doble sentido: como producto de una reflexión exclusivamente teórica, basada en conjeturas inverificables, carentes de sentido crítico; y como mera función especular de reflejo e imitación. La poética semiológica de José Pascual Buxó se funda sobre una moderna teoría del conocimiento derivada del pensamiento empirista del siglo XVIII, que estimuló en la segunda mitad del siglo XIX el desarrollo de la teoría de los signos denominada semiótica, en la vertiente filosófica y lógica de la pragmática, gracias a las investigaciones de los científicos y filósofos estadounidenses Charles Sanders Peirce (1839-1914) y Charles William Morris (1901-1979).

Pascual Buxó aclara en *Las figuraciones del sentido* (1984): “semiótica y semiología comparten un mismo contenido conceptual: designan una actividad teórica que tiene por objeto la totalidad de los sistemas de signos de una comunidad cultural”; agrega que la tradición anglófona prefiere el primer término, “que se afianzó a partir de los trabajos de Charles Sanders Peirce y de Charles Morris”, mientras que la tradición francófona elige el segundo término, empleado por Ferdinand de Saussure para la ciencia que se ocuparía de “la vida de los signos en el seno de la vida social”.<sup>1</sup>

Sin embargo, una década antes (1973), Pascual Buxó se había ocupado de las investigaciones y trabajos de la escuela lingüística de Praga, en los que destacaba el estudio de las relaciones imprescindibles entre la lengua y la cultura. Escribió que esa escuela “aspiró a extender los métodos estructurales que tan excelentes resultados habían dado en el estudio de los planos fonológico y morfológico de la lengua al plano semántico —y aún semiótico—, sin cuya consideración no parece posible llevar a cabo un análisis completo de ningún material lingüístico”.<sup>2</sup> Por otra parte, en la exposición de su “poética semiológica” (1984) destaca la obra del Círculo Lingüístico de Moscú. Señala que fueron los formalistas rusos de las primeras décadas del siglo XX, y singularmente Roman Jakobson (1896-1982), “quienes pusieron reiteradamente de relieve la necesaria vinculación de una determinada función de la lengua (un uso o intención semántica prevalente en una actuación lingüística particular) con un determinado conjunto de procedimientos semiótico-verbales”.<sup>3</sup> Además, el autor destaca la obra de Mijaíl Bajtín (1895-1975) y Valentín N. Volóshinov (1894-1936). Debemos recordar que Jakobson, después de haber desarrollado una labor

<sup>1</sup> José Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 11.

<sup>2</sup> Pascual Buxó, “Lengua de la poesía y lengua de la comunicación”, *Anuario de Letras* 11 (1973): 244.

<sup>3</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 13.

importante en el Círculo Lingüístico de Moscú, se trasladó a la capital checa para incorporarse al Círculo Lingüístico de Praga. Tampoco se pueden dejar de señalar los estudios y la consideración de Pascual Buxó a la obra de Louis Hjelmslev (1899-1965), uno de los fundadores del Círculo Lingüístico de Copenhague en 1931. En su mismo libro de 1984 nuestro investigador escribió: “Fundándome —sobre todo— en las ideas de Jakobson, Hjelmslev y Benveniste me ha parecido posible construir un modelo teórico de la compleja estructura semántica que caracteriza esa clase de procesos verbales y los distingue de otros tipos de comportamiento lingüístico”.<sup>4</sup>

Estas notas obligan a tratar inicialmente por separado las corrientes semióticas, filosóficas y lingüísticas del este, por un lado, y del oeste, por otro. De ese modo podremos apreciar mejor los aportes de nuestro pensador y teórico a la moderna poética semiológica.

La poética antigua fue elaborada por los griegos socráticos y su pensamiento metafísico, quienes concebían un saber puro y elaboraban *a priori* formas abstractas y esenciales, causas primeras y finales, anteriores a la experiencia y a los hechos. La poética moderna es producto de un pensamiento empírico-pragmático enfrentado a los objetos del mundo a través de la experiencia propia, es decir, *a posteriori*; para ella los objetos y hechos del mundo se revelan por sí mismos, concretos, a la percepción directa y su comprensión. Para la poética antigua tales objetos y hechos, abstractos, deben ser explicados en su entidad ontológica por el razonamiento y la reflexión.

Los griegos antiguos no excluían la experiencia, porque la señalaban incluso entre los animales más desarrollados, pero la consideraban sobre todo limitada. Los seres humanos podían tener experiencias y sin embargo desconocer la sabiduría: el porqué, las causas, de las mismas experiencias que constituyen el verdadero saber y conocimiento. Aristóteles eligió la diferencia entre ciencia y experiencia como tema inicial del Libro Primero de su *Metafísica* y escribió: “el conocimiento y la inteligencia, según la opinión común, son más bien patrimonio del arte que de la experiencia”.<sup>5</sup> Adviértase que la palabra “arte” era empleada por los griegos con un significado parecido al de “técnica”, es decir, correspondiente con τέχνη (*tékhnē* o *téchne*): arte, oficio, o conjunto de procedimientos ordenados. De ahí que

los hombres de arte pasan por ser más sabios que los hombres de experiencia, porque la sabiduría está en todos los hombres en razón de su saber. El motivo de esto es que los unos conocen la causa, y los otros la ignoran. En efecto, los hombres de experiencia saben bien que tal cosa existe, pero no saben por qué existe; los hombres de arte, por lo contrario, conocen el porqué y la causa.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> *Ibid.*, 89.

<sup>5</sup> Aristóteles, *Obras. Metafísica*, vers. castellana de Patricio de Azcárate (Madrid: Medina y Navarro, 1875), 53.

<sup>6</sup> *Ibid.* Todavía la palabra griega (τέχνη) tiene, en lenguas modernas, el significado de habilidad, destreza, capacidad. Así surgieron las expresiones: arte de gobernar, arte de persuadir, arte de curar, arte de la guerra, arte de la navegación, arte de la caza, etcétera.

El historiador alemán de la filosofía griega Eduard Zeller (1814-1908) identificó la dialéctica de Platón como la teoría de las ideas, o “como su nombre lo indica, el arte de conducir una discusión, esto es, el arte de desarrollar el conocimiento científico mediante preguntas y respuestas (*Rep.*, VII, 534E) y, por fin, el arte de captar conceptualmente lo que es (*Fedro*, 265D)”<sup>7</sup>; de este modo, “en Platón, la dialéctica se convierte en una teoría de la ciencia, el medio de conocer la verdadera realidad de las cosas”<sup>7</sup>.

Respecto a lo que modernamente se ha llamado géneros artísticos o artes representativas, Zeller recuerda que en Platón éstas “son incluidas en su condena, pues ellas sólo modelan sombras de sombras y se hallan tan lejos de la verdad como la poesía”. Agrega que los “defectos que Platón descubre en estas artes imitativas son, en primer término, la falta de mérito de su contenido, el mundo material, y en segundo lugar, el hecho de que provocan impulsos, sentimientos y pasiones que es precisamente tarea de la razón reprimir”<sup>8</sup>. Más aún, el historiador de las ideas señala que de acuerdo al pensamiento platónico el arte debe adaptarse a formas simples y severas, y “subordinarse a su fin que es la realización de la idea del Bien. A tal fin no sólo habían de sacrificarse las más grandes creaciones del arte y la poesía griegas sino asimismo el matrimonio y la vida de familia”<sup>9</sup>.

El historiador polaco de filosofía y estética, Wladyslaw Tatarkiewicz (1886-1980) recuerda que la expresión “arte” deriva del latín *ars*, que a su vez es una traducción del griego *τέχνη*. Sin embargo, ni *τέχνη* ni *ars* tenían el mismo significado que hoy día tiene “arte”. En seguida explica: *τέχνη*, en Grecia, *ars* en Roma, y en la Edad Media, incluso en un periodo tardío como los comienzos de la época moderna, en el Renacimiento, significaba destreza, la destreza que se requería para construir un objeto: casa, estatua, barco, armazón de una cama, recipiente, prenda de vestir, y la destreza que se requería para mandar también un ejército, medir un campo, dominar una audiencia. Agregaba: “Una destreza se basa en el conocimiento de unas reglas, y por tanto no existía ningún tipo de arte sin reglas, sin preceptos: el arte del arquitecto tiene sus reglas, diferentes de las del escultor, del alfarero, del geómetra y del general. De este modo, el concepto de regla se incorporó al concepto de arte, a su definición”<sup>10</sup>.

En consecuencia, como quedará demostrado más adelante, las artes representativas debían contribuir a fines didácticos y éticos. Además, para Platón, la experiencia (la *empeiria*) podía enfrentarse a objetos bellos, pero el verdadero referente de ese objeto no radicaba en su entidad concreta y material sino en la belleza esencial, es decir, un referente metafísico proyectado en la entelequia de las “formas”, esencias o sustancias. En otras palabras, ajenas a la experiencia humana, que sólo podía percibir objetos bellos.

<sup>7</sup> Eduard Zeller, *Fundamentos de la filosofía griega*, trad. de Alfredo Llanos (Buenos Aires: Siglo Veinte, 1968), 137.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 146.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 149.

<sup>10</sup> Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, trad. de Francisco Rodríguez Martín (Madrid: Tecnos, 1997), 39.



El filósofo prusiano Ernst Cassirer (1874-1945) señaló acertadamente que para Platón la idea de lo bello “facilita y guía el ascenso de lo sensible a lo conceptual”; es decir, es “un ‘nexo’ entre el simple goce de los sentidos y la satisfacción intelectual de orden superior que el espíritu experimenta en la conciencia de sus propias creaciones”.<sup>11</sup> Por eso, en *Fedro*, que algunos de sus estudiosos consideran una obra de juventud, Platón afirma que cuando un hombre percibe “las bellezas de este mundo y recuerda la belleza verdadera, su alma toma alas y desea volar; pero sintiendo su impotencia, levanta, como el pájaro, sus miradas al cielo, desprecia las ocupaciones de este mundo, y se ve tratado como insensato”.<sup>12</sup> Asimismo, la belleza es amor, porque la belleza despierta amor, como quedó registrado en *Fedro*: “el hombre que tiene este deseo y que se apasiona por la belleza, toma el nombre de amante. En efecto, como ya hemos dicho, toda alma humana ha debido necesariamente contemplar las esencias, pues de no ser así, no hubiera podido entrar en el cuerpo de un hombre”.<sup>13</sup> Cassirer señaló también esta identidad: para Platón “*bello* es lo que sirve de elemento mediador entre el mundo sensible y el mundo inteligible. Es en la forma perfecta para los sentidos donde primero se enciende el eros filosófico, donde el alma cobra conciencia de su origen y de su meta más alta. La antítesis entre lo sensible y lo inteligible no existe para el *artista*”.<sup>14</sup>

La belleza percibida en el mundo por el ser humano es sólo una sombra de la “belleza verdadera” cuya índole es esencia, inaprensible para la contemplación, como lo son las demás esencias: “la justicia, la sabiduría y todos los bienes del alma, han perdido su brillantez en las imágenes que vemos en este mundo. Entorpecidos nosotros mismos con órganos groseros, apenas pueden algunos, aproximándose a estas imágenes, reconocer ni aun el modelo que ellas representan”.<sup>15</sup> Esa concepción metafísica y dogmática es reiterada por el filósofo idealista: “la belleza, ella brilla, como ya he dicho, entre todas las demás esencias, y en nuestra estancia terrestre, donde lo eclipsa todo con su brillantez, la reconocemos por el más luminoso de nuestros sentidos. La vista es, en efecto, el más sutil de todos los órganos del cuerpo”.<sup>16</sup>

El filósofo pragmatista estadounidense John Dewey (1859-1952) ha rechazado esta actitud platónica. En su obra *Art as Experience* (1934) hace ver que ésta ha sido conservada y cultivada por pensadores del siglo xx. Más aún, observa que es un rechazo o desprecio de la cualidad en favor de la esencia. Afirma que esa reflexión filosófica “se interesa en las relaciones y desdeña el aparato cualitativo. [...] ha conducido esta indiferencia por las cualidades hasta el grado de la aversión. Las ha tratado como un oscurecimiento de la verdad, como velos arrojados por los sentidos sobre la realidad”;

<sup>11</sup> Cassirer, *El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia modernas*, 306.

<sup>12</sup> Platón, *Fedro*, t. 2 de *Obras completas*, vers. castellana de Patricio de Azcárate (Madrid: Medina y Navarro, 1871), 297.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Cassirer, *El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia modernas*, 414 (cursivas propias).

<sup>15</sup> Platón, *Fedro*, 297.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 298.

además, ese “deseo de derogar las cualidades sensibles inmediatas”, cuando se sabe que “todas las cualidades están mediatizadas a través de alguna forma de la sensibilidad”, se refuerza “con el temor de los sentidos, que tiene un origen moral”.<sup>17</sup>

Como veremos más adelante, la experiencia estética tuvo un valor inferior para los griegos antiguos con relación a la prominencia de la ética. Dewey escribió al respecto: “Lo sensible parece ser, como a Platón, una seducción que aparta al hombre de lo espiritual. Se tolera solamente como un vehículo mediante el cual el hombre puede llegar a una intuición de la esencia inmaterial y no sensible”; en consecuencia, rechazó ese pensamiento con los términos siguientes: “En vista del hecho de que la obra de arte es la impregnación de material sensible con valores imaginativos, no conozco mejor manera de criticar la teoría, salvo diciendo que es una metafísica fantasmagórica inadecuada a la experiencia estética efectiva”.<sup>18</sup>

Volveremos a Dewey, especialmente por sus aportes a la concepción del “arte como experiencia”, que constituye la culminación del pensamiento empírico-pragmático, carácter fundamental de la poética y estética modernas, cuyo origen está en la experiencia humana. De ahí que nos interesa citar una vez más al filósofo estadounidense en su definición de este hecho empírico: “Toda experiencia directa es cualitativa, y las cualidades son lo que hacen directamente valiosa a la experiencia de la vida misma”.<sup>19</sup>

Para concluir, es importante señalar sobre la concepción platónica, que las letras españolas del siglo XVI justificaron el “misticismo” literario, en los términos que señala el mayor estudioso de esta materia, Marcelino Menéndez Pelayo:

Sin preocupación, pues, ni temor pueril, y limitándonos a nuestro asunto, pondremos frente a frente en este capítulo las ideas de nuestros místicos acerca de la hermosura, con las que profesaban sobre el mismo asunto los platónicos independientes o profanos [...], para que luego se remonte el lector a los orígenes de toda esa doctrina, cuyos principales eslabones son: Platón, Plotino, El Falso Areopagita, San Buenaventura.<sup>20</sup>

Esta afirmación es significativa para entender la historiografía de las letras hispanoamericanas, que trataremos en el último capítulo de este volumen, en el que discutiremos el tránsito del dogma a la liberación. Estos términos los tomamos de uno de los recientes libros de Pascual Buxó, cuyo pensamiento estético-literario está siempre presente en nuestra discusión. Ahora volvamos a la exposición para tratar otro tránsito: el del pensar idealista dogmático antiguo al pensar empírico moderno y, más adelante, pragmático.

<sup>17</sup> John Dewey, *El arte como experiencia*, trad. de Samuel Ramos (México: FCE, 1949), 259.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España. Siglos XVI y XVII*, vol. 3, 2a. ed. (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1896), 115.

## Semiótica: aportes del Oeste

El pensamiento empirista del siglo XVIII dará lugar a un entendimiento nuevo de la belleza, dentro del conocimiento general, basado en la experiencia sensorial y las impresiones. En la Introducción (en la sección Entendimiento crítico y semiótico) hemos expuesto brevemente un contexto general para uno de los temas fundamentales de este trabajo: el pensamiento estético de Pascual Buxó, al cual hemos relacionado con la nueva teoría del conocimiento iniciada por el empirismo crítico de Francis Bacon, en el siglo XVII, y ratificada y ampliada en el XVIII por el empirismo filosófico inglés, encabezado por Thomas Hobbes, John Locke y David Hume. A lo largo de este estudio volveremos a dicho pensamiento cuando sea necesario. Sin embargo, debemos referir, aunque brevemente, dos aspectos del *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1689), de Locke, importantes para esta exposición; uno referido a la experiencia y el otro, a la semiótica. El primero es presentado en el Cap. I, “De las ideas en general, y de su origen”, del Libro Segundo *De las ideas*, en cuyo parágrafo 2 Locke afirma explícitamente que todas las ideas del ser humano proceden sólo de la sensación o de la reflexión. Después de aceptar la suposición de que la mente es, según algunas afirmaciones, un papel en blanco, limpio de toda inscripción, sin ninguna idea, hace las siguientes preguntas: “¿Cómo llega a tenerlas? ¿De dónde se hace la mente de ese prodigioso cúmulo, que la activa e ilimitada imaginación del hombre ha pintado en ella, en una variedad casi infinita? ¿De dónde saca todo ese material de la razón y del conocimiento?”; enseguida el filósofo se responde: “A esto contesto con una sola palabra, de la *experiencia*: he allí el fundamento de todo nuestro saber, y de allí es de donde en última instancia se deriva”.<sup>21</sup>

Respecto al segundo aspecto, Locke presenta la semiótica como una ciencia tercera en una clasificación que propone en el Libro Cuarto *Del conocimiento*, Cap. XXI, “De la división de las ciencias”. La fundamentación de dicha ordenación se relaciona con la necesidad del entendimiento humano de conocer, primero, la naturaleza de las cosas en sí mismas, sus relaciones y sus modos de operar; segundo, lo que el hombre mismo debe hacer, como ser racional y poseedor de voluntad, para alcanzar sus objetivos, especialmente su felicidad; tercero, las formas y medios por los cuales se adquiere el conocimiento de una y otra cosa y se comunica. Después de esa fundamentación, el filósofo presenta las tres ciencias:

En primer lugar, la Física, relacionada con el conocimiento de las cosas, en su propio ser, su constitución, propiedades y operaciones: “Con esto quiero decir, no sólo la materia y el cuerpo, sino los espíritus también, que tienen sus naturalezas propias, sus constituciones y sus operaciones, así como los cuerpos. A esto, tomando la palabra en un sentido un poco más amplio, llamo φυσική, o ‘filosofía natural’”.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, 83 (cursivas propias).

<sup>22</sup> *Ibid.*, 727.

En segundo lugar, la Práctica, a la que define con estos términos: “πρακτική, o sea la habilidad de aplicar bien nuestras propias potencias y actos con el fin de alcanzar cosas buenas y útiles”; agrega que bajo este título lo más importante “es la ética, que consiste en el descubrimiento de aquellas reglas y medidas de las acciones humanas, que conducen hacia la felicidad, y los medios de poner en práctica esas reglas”.<sup>23</sup>

En tercer lugar, la Semiótica: “La tercer rama puede llamarse σημειωτική (*sēmeiōtikē*) o ‘doctrina de los signos’, y, como las palabras constituyen la parte más útil, también puede llamarse con suficiente propiedad λογική, ‘lógica’. El asunto de esta ciencia consiste en considerar la naturaleza de los signos de que se vale la mente para entender las cosas, o para comunicar sus conocimientos a los otros”.<sup>24</sup> Cabe subrayar aquí la aproximación que hace Locke entre la semiótica y la lógica, las cuales presenta en calidad de sinónimas.

Ahora nos interesa introducir el movimiento filosófico heredero del pensamiento empírico: el pragmatismo, iniciado por dos filósofos estadounidenses a finales del siglo XIX: Charles Sanders Peirce (1839-1914), como fundador, y William James (1842-1910), quien lo impulsó en profundidad y amplitud. Este último señaló que el pragmatismo “mantiene, como el empirismo, el más estrecho contacto con los hechos”;<sup>25</sup> que, como “método pragmático es un método para resolver disputas metafísicas que de otra manera podrían resultar interminables”<sup>26</sup> y que además se debe tener presente que, por regla general, “la metafísica ha seguido un tipo de investigación muy primitivo”.<sup>27</sup>

Peirce rescataba de la metafísica el conocimiento de las cosas, para analizarlas a través de los signos que de ellas capta la mente para entenderlas y comunicar la noción obtenida; es decir, analizarlas a través de los signos manifiestos en el lenguaje. Peirce escribió: “los símbolos son la urdimbre y la trama de toda investigación y de todo pensamiento, y que la vida del pensamiento y de la ciencia es la vida inherente a los símbolos; por lo tanto, no es acertado afirmar solamente que el lenguaje es *importante* para el buen pensamiento, porque es parte de su misma esencia”.<sup>28</sup> No dejaba de exhortar a una emancipación mental respecto a las modalidades del pensar, en favor de un conocimiento preciso, objetivo y metodológico. Agregaba: “la salud de la confraternidad científica requiere la más absoluta libertad mental. Y, sin embargo, los mundos científico y filosófico están infestados de pedantes y pedagogos

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, 728.

<sup>25</sup> William James, *Pragmatismo. Un nuevo nombre para viejas formas de pensar*, trad. de Ramón del Castillo (Madrid: Alianza, 2000), 73.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 79.

<sup>27</sup> *Ibid.*, 84.

<sup>28</sup> Charles S. Peirce, *La ciencia de la semiótica*, ed. de Armando Sercovich (Buenos Aires: Nueva Visión, 1974), 15 (cursivas propias).

que procuran permanentemente establecer una especie de magistratura sobre los pensamientos y otros símbolos”.<sup>29</sup>

Para Peirce, la ciencia semiótica tiene tres ramas, identificadas con disciplinas y elementos del lenguaje: la gramática pura, para determinar la articulación de algún significado; la lógica, que permite verificar las proposiciones, o los juicios de predicación semántica; y la retórica pura, para “determinar las leyes mediante las cuales, en cualquier inteligencia científica, un signo da nacimiento a otro signo y, especialmente, un pensamiento da nacimiento a otro pensamiento”.<sup>30</sup> Asimismo, ofrece su definición de lo que entiende por signo: “La palabra Signo será usada para denotar un Objeto perceptible, o solamente imaginable, o aun inimaginable en un cierto sentido”.<sup>31</sup> Más adelante hace una importante aclaración: el signo puede solamente representar al objeto y aludir a él, no puede “dar conocimiento o reconocimiento del Objeto. Esto es lo que se intenta definir en este trabajo por Objeto de un Signo: vale decir, Objeto es aquello acerca de lo cual el Signo presupone un conocimiento para que sea posible proveer alguna información adicional sobre el mismo”.<sup>32</sup>

Por su parte, Charles Morris publicó en 1938 sus *Fundamentos de la teoría de los signos*. Manifestó su reconocimiento a la obra de su predecesor, destacando una nota particularmente importante: que la obra de Peirce “no tiene parangón en la historia de la semiótica”, porque, entre otros aspectos, llegó a la conclusión de que “el interpretante de un símbolo ha de buscarse en un hábito y no en la reacción fisiológica inmediata que el vehículo signico evocó o en las imágenes o emociones concomitantes”; y que esta doctrina “allanó el camino al énfasis actual en las reglas de uso”.<sup>33</sup>

Morris dedicó especial atención a discernir los términos “semiosis” y “semiótica” —en el capítulo “2. Semiosis y semiótica” de su libro—. Escribió que el proceso “en el que algo funciona como signo puede denominarse *semiosis*”,<sup>34</sup> y definió el término “signo”: “algo es un signo si, y sólo si, algún intérprete lo considera signo de algo [...]. La semiótica, por tanto, no se ocupa del estudio de un tipo de objeto particular, sino del estudio de los objetos ordinarios en la medida en que (y sólo en la medida en que) participan en la semiosis”.<sup>35</sup>

En cuanto a la semiótica como ciencia, el teórico explicó que ésta implica tres ramas subordinadas: sintáctica, semántica y pragmática, las cuales se ocupan, respectivamente, de las dimensiones sintáctica, semántica y pragmática de la semiosis. Dedicó una sección titulada “Dimensiones y niveles de semiosis” para explicarlas. Por una parte, las relaciones de los signos con los objetos a los que son aplicables, reci-

---

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*, 22-23.

<sup>31</sup> *Ibid.*, 23.

<sup>32</sup> *Ibid.*, 24.

<sup>33</sup> Charles Morris, *Fundamentos de la teoría de los signos*, trad. de Rafael Grasa (Barcelona: Paidós, 1985), 69.

<sup>34</sup> *Ibid.*, 27 (cursivas propias).

<sup>35</sup> *Ibid.*, 28.

ben el nombre de *dimensión semántica de la semiosis*; el estudio de esta dimensión se denomina *semántica*. La relación de los signos con los intérpretes se denomina *dimensión pragmática de la semiosis*, y el estudio de esta dimensión recibe el nombre de *pragmática*.<sup>36</sup> Finalmente, y puesto que todos los signos están en relación, en potencia si no en acto, con otros signos, se establece una tercera dimensión de la semiosis que se denomina *dimensión sintáctica de la semiosis*, y su estudio recibe el nombre de *sintaxis*.<sup>37</sup>

El discernimiento y las respectivas explicaciones que Morris realiza entre los dos términos (“semiosis” y “semiótica”), le permiten llegar a la siguiente conclusión: “La semiótica, considerada como ciencia de la semiosis, es tan distinta de la semiosis como lo es cualquier ciencia de su objeto de estudio”.<sup>38</sup>

En consecuencia, el objeto de estudio de la semiótica es la semiosis. Esto quiere decir que la semiótica, por su capacidad analítica ocupada en el estudio de los signos como fenómenos que no podrían existir sin el lenguaje (que nombra a los objetos), se convertía en una disciplina científica “metalingüística”. Por supuesto que el concepto del lenguaje ha sido transformado por la semiótica. Ya no se trata de hablar del lenguaje de los usuarios, que han llegado a fijar meras relaciones interiores de las palabras. Este metalenguaje, desde una posición científica, retorna a los objetos y sus relaciones con otros objetos, a los usuarios y sus hábitos respecto al lenguaje, así como a las significaciones de los objetos por los usuarios de otras lenguas. Los objetos, además de ser lo que son (cosas existentes), son signos, como también son signos las palabras y las ideas. Todos estos elementos son sometidos a las tres “dimensiones y niveles de semiosis”, en términos de Morris: semántica, pragmática y sintaxis. Asimismo, este investigador estadounidense escribió: “el estudio de ese lenguaje supone no sólo el estudio de su estructura formal sino también su relación con los objetos designados y con sus usuarios”.<sup>39</sup>

Identificamos aquí también el sentido de la pragmática con la disciplina lingüística que estudia el lenguaje en su relación con los usuarios, sus enunciados respecto a referentes y circunstancias, y la comunicación. La relación de los signos y los objetos es producida por la interpretación mental del usuario. Es decir, la mente crea el signo en relación al objeto, que puede o no tener un significado *a priori*, procedente del pasado o tradición. A ese signo, Peirce denominó “interpretante” del primer signo. Floyd Merrell, estudioso de Peirce y crítico de la literatura hispanoamericana, explica este elemento con base en los textos del propio filósofo, lógico y científico estadounidense:

Esta concepción amplia del interpretante corresponde a otra definición general que Peirce dio al signo durante la época más madura y fructífera de su vida intelectual: “Defino el signo como algo que es de tal manera determinado por algo más, denominado su

<sup>36</sup> Véase *ibid.*, 31.

<sup>37</sup> Véase *ibid.*, 32.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 33.

<sup>39</sup> *Ibid.*, 25.

Objeto, y el signo determina en su turno un efecto en una persona, cual efecto llamo un interpretante, y que este interpretante es asimismo determinado por el signo”.<sup>40</sup>

Ciertamente, la noción de Peirce respecto al “interpretante” ha sido sometida a revisiones diversas desde su proposición inicial. Para esta exposición, que es asimismo una comprensión de los temas de los que se ocupa, es imprescindible señalar, en razón de lo que plantaremos más adelante, que el “interpretante” de Peirce es comparable tanto con el “fenómeno” como con la “reducción fenomenológica” (o *epojé*) del sistema filosófico de Edmund Husserl. En sus lecciones publicadas en 1973, éste escribió al tratar sobre el fenómeno, que al margen de su manifestación, ya sea como mera representación, o algo existente, real o ideal, posible o imposible, “el darse es un darse en el fenómeno de conocimiento, en el fenómeno de un pensamiento en el sentido más amplio de la palabra; y en la consideración de esencias hay por todas partes que perseguir esta correlación al pronto tan asombrosa”; agrega: “Sólo en el conocimiento puede estudiarse la esencia del objeto en general según todas sus configuraciones fundamentales; sólo en él está dada; sólo en él puede verse con evidencia”.<sup>41</sup> Más adelante, define la disciplina filosófica que cultivo:

La fenomenología del conocimiento es ciencia de los fenómenos cognoscitivos en este doble sentido: ciencia de los conocimientos como fenómenos, manifestaciones, actos de la conciencia en que se exhiben, en que se hacen conscientes, pasiva o activamente, tales o cuales objetos; y, por otra parte, ciencia de estos objetos mismos en cuanto que se exhiben de este modo.<sup>42</sup>

El filósofo checo Jan Patočka (1907-1977) continuó y diversificó el pensamiento de su compatriota Husserl, y definió la *epojé* como una renuncia a las creencias sobre la realidad del mundo, una reducción sin abstracción, a cambio de la experiencia vivida ante esa realidad: “Se trata justamente de este mundo concretamente vivido, del que no se cercena nada de su plenitud”; así, sometido éste a la reducción se muestra “como un mundo fundado en los rendimientos de la conciencia premundana. El medio de este análisis no es, pues, una argumentación abstracta, sino un análisis concreto de la experiencia”.<sup>43</sup> Por otra parte, señaló que la fenomenología, como filosofía, se niega a seguir dócilmente a las ciencias particulares, sus métodos y sus problemáticas habituales: “Su propósito es ante todo sacar a la luz los prejuicios que dominan tanto en la vida cotidiana como en el conocer natural, y en el curso de este esclarecimiento ella tiene que elaborar un planteamiento metódico propio así como unas problemáticas

<sup>40</sup> Floyd Merrell, *Semiótica de C. S. Peirce* (Maracaibo, Venezuela: Universidad de Zulia, 1998), 48.

<sup>41</sup> Husserl, *La idea de la fenomenología*, 88-89 (cursivas propias).

<sup>42</sup> *Ibid.*, 105-106.

<sup>43</sup> Jan Patočka, *El movimiento de la existencia humana*, trad. de Teresa Padilla, Jesús María Ayuso y Agustín Serrano de Haro (Madrid: Ediciones Encuentro, 2004), 246.

originales, fundando un dominio del saber enteramente autónomo”; y concluye enfáticamente: “La nueva filosofía, que no quiere dar por supuesta siquiera a la lógica, pretende investigar justamente la base y el suelo de la lógica. Pues no es la realidad sino el aparecer de todo cuanto aparece, lo que ella aspira a indagar”.<sup>44</sup>

Me interesa señalar dos notas finales en los *Fundamentos de la teoría de los signos* de Morris. Por una parte, previó la amplia capacidad potencial para esta disciplina que había empezado a desarrollarse. Escribió que la semiótica “tiene un doble vínculo con las ciencias: es una ciencia más y a la vez un instrumento de las ciencias”; en consecuencia, su significación “estriba en el hecho de suponer un nuevo paso en la unificación de la ciencia, puesto que aporta los fundamentos para cualquier ciencia especial de los signos, como la lingüística, la lógica, la matemática, la retórica y (al menos parcialmente) la estética”.<sup>45</sup> Además, Morris advirtió en 1938 que, si bien, ciertamente, “es mucho lo conseguido en el análisis general de las relaciones sónicas por los formalistas, los empiristas y los pragmáticos, también lo es que los resultados obtenidos parecen no ser más que una pequeña parte de lo que sería lícito esperar”; y concluyó que la sistematización preliminar en sus diversos campos apenas había comenzado.<sup>46</sup>

Dentro de la capacidad potencial de esta disciplina empezarán a aparecer, cuatro décadas después, como lo demostraremos más adelante, los primeros estudios de José Pascual Buxó aplicados a la poética, que culminarán con el conocido volumen de *ensayos de poética semiológica —Las figuraciones del sentido—*. Su obra teórica, centrada en investigaciones sobre el texto literario, se orienta pragmáticamente a este objeto estético. Esta actitud implica una práctica empírica en sus reflexiones sobre la experiencia estética. Con este fin recuperó importantes indagaciones y descubrimientos logrados por los círculos lingüistas del Este, de los que a continuación nos ocupamos.

### **Semiótica: aportes del Este**

Para el enfoque de esta exposición, centrada en el objeto literario (es decir, un objeto artístico como texto semiológico, producto de un pensamiento estético moderno), la semiótica del Este es excepcionalmente rica, amplia y profunda. Su interés principal ha sido la literatura. Lamentablemente, los avances que lograron a principios del siglo xx en diversos centros, apenas fueron conocidos en el Oeste en las últimas décadas del mismo siglo. Nos referimos al ya mencionado Círculo Lingüístico de Moscú, organizado entre finales de 1914 y principios de 1915, y encabezado por Jakobson, Bajtún y Voloshinov. Al año siguiente se publicó un volumen colectivo sobre lenguaje poético (Petrogrado, 1916). Este movimiento impulsaba en 1917 la fundación de otro centro de estudios, la “Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético” (Opoiáz), dirigida

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, 251.

<sup>45</sup> Morris, *Fundamentos*, 24.

<sup>46</sup> *Ibid.*, 35.



especialmente por Boris Eichenbaum (o Eikhenbaum) y Ósip Brik, quien en 1923 se ocupó del “método formal” y concluyó con la siguiente declaración: “*El Opoiaz es el sepulturero del idealismo poético*”.<sup>47</sup>

Debemos subrayar que Jakobson permaneció en el Círculo Lingüístico de Moscú sólo cinco años desde su fundación (1915-1920), después de los cuales se trasladó a Checoslovaquia, donde hizo su residencia (1920-1939). Pero ese viaje no significó un distanciamiento de las actividades del Círculo de Moscú, al contrario, con el tiempo se vio una expansión del movimiento formalista. El teórico ruso conoció a Vilém Mathesius, lingüista checo, estudioso de la literatura y crítico literario, quien era 14 años mayor que Jakobson, y juntos decidieron crear un centro de investigaciones lingüístico-literarias, en el que participaran jóvenes estudiosos. Entonces se fundó, en 1926, el Círculo Lingüístico de Praga. Al respecto, Emil Volek hizo un importante señalamiento: que aunque la escuela de Praga tenía la intención de discutir los problemas de la lingüística postsaussureana, “ni Mathesius ni Jakobson ceñían sus intereses a la lingüística y, así, el Círculo pronto empezó a ampliar el temario de sus debates. La llegada de Jan Mukařovský a finales de 1926 ayudó a crear la otra vertiente de la Escuela”.<sup>48</sup>

Por estas circunstancias, Mukařovský se consideró la figura principal de las investigaciones de Praga, lo que además atrajo a investigadores de diversas nacionalidades que, según las investigaciones de Volek, se hallaban en el “espacio centroeuropeo”, desde Suiza hasta Polonia, “quienes luego se estimulaban unos a otros en la elaboración de un enfoque estructural funcional del lenguaje y en la transposición de esta postura metodológica al estudio de la literatura y, luego en círculos más y más amplios, a otras artes, a la estética y a la misma concepción de la ciencia”.<sup>49</sup> Agrega que: “Sorprende tanto lo lejos que se llegó a partir de las preocupaciones iniciales, como la coherencia y continuidad de los principios metodológicos aplicados a lo largo de un campo tan amplio y variado, y a lo largo del tiempo de duración de la Escuela”.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Ósip Brik, “El llamado ‘método formal’”, en Emil Volek, ed., *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín*, vol. I (Madrid: Fundamentos, 1992), 43 (cursivas propias). Miembros de ambas organizaciones fueron distinguidos literatos, lingüistas, filólogos, críticos literarios y alguno además antropólogo. Entre ellos Boris Mikhailovich Eichenbaum (1886-1959), Ósip Maksímovich Brik (1888-1945), Boris Viktorovich Tomashevsky (1890-1957), Viktor Borísovich Shklovski (1893-1984), Yuri Nasónovich Tyniánov (1894-1943), Mijaíl Bajtín (1895-1975), Viktor Vladimirovich Vinogradov (1894-1969), Vladímir Yákovlevich Propp (1895-1970), Roman Osipovich Jakobson (1896-1982) y Viktor Shklovski (1893-1984).

<sup>48</sup> Emil Volek, *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*, ed., intro. y trad. de Jarmila Jandová y Emil Volek (Bogotá: Plaza & Janes, 2000), 29.

<sup>49</sup> *Ibid.*, 28-29.

<sup>50</sup> *Ibid.*, 29. De los miembros del Círculo Lingüístico de Praga, mencionamos a Vilém Mathesius (1882-1945), Jan Mukařovský (1891-1975), Bohuslav Havránek (1893-1978), Bohumil Trnka (1895-1984), Jan Rypka (1886-1968), Friedrich Sloty (1881-1963), Otokar Fischer (1883-1938), a los jóvenes Felix Vodička (1909-1974) y Josef Vachek (1909-1996), así como a los distinguidos maestros rusos Nikolái Sergeyevech Trubetzkóy (1890-1938), Serge Karcevski (1884-1955) y Petr Bogatyrev (1893-1971), entre otros.

Es muy importante destacar, y lo hacemos con las palabras de Volek, que “Praga, como el resto del mundo, desconocía la obra semiótica de Charles S. Peirce (se sabía sólo de su filosofía ‘pragmática’); pero ni ésta tiene todas las soluciones y, además, está recargada de tupidas taxonomías escolásticas”.<sup>51</sup>

En otro volumen sobre el formalismo ruso y el grupo de Bajtín, el mismo Volek hacía ver “una compleja interacción entre el (post)estructuralismo y los formalistas, estructuralistas y postformalistas sobrevivientes de los años veinte”; y después de mencionar a Víktor Shklovski, Roman Jakobson, Vladimir Propp y Mijaíl Bajtín, agregaba: “Cada uno tiene una historia diferente y, a pesar de ello, todos comparten la misma función”, aunque después se verá que, entre ellos, sólo Jakobson y Bajtín crearon “algo verdaderamente nuevo en relación con su obra anterior”.<sup>52</sup> Más adelante agrega: “En el Occidente, Jakobson, Shklovski y Propp fueron recuperados por los estructuralistas; Bajtín, por los postestructuralistas. Esta recuperación simétrica nos plantea nuevos problemas. Empecemos, pues, desde otro ángulo y enfoquemos algunas imágenes y símbolos asociados con los conceptos de Modernidad y Postmodernidad”.<sup>53</sup> Con su nuevo enfoque, Volek hace ver la trascendencia, preeminencia y anterioridad de estos investigadores, en su mayoría de origen oriental, en las investigaciones lingüísticas, literarias y semióticas realizadas posteriormente por los teóricos nativos occidentales.

Peter Steiner (Praga, 1946), especialista en lenguas y literaturas eslavas, en su artículo “El formalismo ruso”, observa en esta corriente una orientación teórica que se corresponde con la sensibilidad estética del arte moderno, en particular del futurismo, con el que los formalistas rusos estuvieron, en sus inicios, estrechamente unidos; y señala concluyente: “El formalismo ruso se resiste a una síntesis histórica por diversas razones: en primer lugar porque, desde su concepción misma, estuvo dividido geográficamente en dos núcleos”.<sup>54</sup> Con esta referencia alude a la ciudad de residencia de ambos grupos de estudio: el Círculo Lingüístico de Moscú y el Opoiaz, de San Petersburgo.

Eichenbaum escribió en 1924 el ensayo “En torno a la cuestión de los ‘formalistas’”, con el fin de aclarar una polémica sobre el nombre, que provocó rechazos y burlas. Con esa intención afirmó explícitamente: “El deseo de *especificar* la ciencia literaria se expresó, ante todo, en el hecho de que en calidad de problema fundamental del estudio fuera destacada la ‘forma’, como precisamente algo específico sin lo cual no hay arte”; explicaba que la palabra “forma” tiene muchos significados, lo cual conduce a malentendidos:

<sup>51</sup> *Ibid.*, 67.

<sup>52</sup> Volek, *Antología del formalismo ruso*, 1: 19.

<sup>53</sup> *Ibid.*, 20-21.

<sup>54</sup> Peter Steiner, “El formalismo ruso”, en Raman Selden, ed., *Historia de la crítica literaria del siglo xx. Del formalismo al postestructuralismo*, trad. de Juan Antonio Muñoz Santamaría y Alberto López Cuenca (Madrid: Akal, 2010), 21.

nosotros utilizamos esta palabra en un significado particular, no como algo correlacionable con el concepto de “contenido” (sea dicho de paso que esta correspondencia, cuando se hace, es falsa, porque el concepto de “contenido” es, en realidad, correlacionable con el concepto de “volumen” y no absolutamente con el de “forma”), sino como algo fundamental para el fenómeno artístico, como su principio organizador.<sup>55</sup>

Un año después, Eichenbaum publicó otro ensayo, “La teoría del ‘método formal’” (1925), destinado a discutir el método del movimiento. Advertía que éste debe ser comprendido como un término convencional, histórico, del que no se puede desprender una definición efectiva. Más aún, la característica del movimiento no era ni el “formalismo” en cuanto estética, ni una “metodología” en cuanto sistema científico cerrado en sí, pues la única indagación que perseguía era “crear una ciencia literaria autónoma sobre la base de las cualidades específicas del material literario. Nuestro objetivo es comprender teórica e históricamente los hechos del arte literario en cuanto tal”.<sup>56</sup>

Esta disciplina dedicada exclusivamente al arte literario ha sido, sin duda, una tarea fundamental, una obra iniciada en la segunda década del siglo XX por los teóricos del este, que de este modo se distinguían respecto a los del oeste. Asimismo, se reconoce su enfrentamiento empírico y pragmático con el texto literario. Eichenbaum explica que el método formal debe dejar de lado una serie de problemas generales, como cuestiones relacionadas con lo bello, con la finalidad del arte, entre otras, para concentrarse en “los problemas concretos del estudio del arte”; y agrega que “sin ninguna relación con las premisas de la estética general, se puso de relieve el problema de la comprensión de la ‘forma’ artística, y de su evolución y de ahí surgió toda una problemática teórica e histórica concreta”.<sup>57</sup>

El carácter empírico-pragmático de este método, forjador de juicios *a posteriori*, se opone a los procedimientos antiguos y tradiciones de especulación levantados sobre juicios *a priori*. Eichenbaum refiere las luchas del movimiento formalista “contra los simbolistas para arrebatarse de sus manos la poética y liberarla de sus teorías estéticas y filosóficas subjetivistas, para, así, devolverla al camino del estudio científico de los hechos. Por habernos educado en sus trabajos, pudimos percibir con mayor claridad sus errores”; añade que la insurrección llevada a cabo contra el sistema poético del simbolismo por los futuristas rusos, Víktor Vladímirovich Jlébnikov (1885-1922), Aleksei Yeliseyevich Kruchyonykh (1886-1968) y Vladímir Vladímirovich Mayakovski (1893-1930), que se realizaba en ese momento, “sirvió de báculo al formalismo, porque prestaba carácter aún más actual a su lucha” y reconoce asimismo “el nuevo *pathos* del positivismo científico característico de los formalistas”.<sup>58</sup>

<sup>55</sup> Boris Eichenbaum, “En torno a la cuestión de los ‘formalistas’”, en Volek, *Antología del formalismo ruso*, 1: 48-49.

<sup>56</sup> Eichenbaum, “La teoría del ‘método formal’”, en Volek, *Antología del formalismo ruso*, 1: 71.

<sup>57</sup> *Ibid.*, 72.

<sup>58</sup> *Ibid.*, 74.

Una nota más nos interesa destacar de este ensayo del formalista ruso, referida al interés por dilucidar y definir un aspecto fundamental del lenguaje respecto a dos funciones específicas: el lenguaje cotidiano y el lenguaje literario. Estas variantes, y su reconocimiento en diversos estratos, han sido fundamentales en la teoría de Pascual Buxó, que trató y discutió el tema a partir de las *Tesis* de 1929 del Círculo Lingüístico de Praga, cuando se publicaron en versión castellana en 1970. De ese ensayo de nuestro estudioso, titulado “Lengua de la poesía y lengua de la comunicación” (1973) nos ocuparemos después, por ahora volvamos a Eichenbaum, quien expuso el método formalista que abandonó toda “estética especulativa” para enfrentarse a los hechos propios del dominio literario. A partir de esta intención escribió: “Como resultado de este procedimiento metodológico surgió la confrontación del lenguaje ‘poético’ con el lenguaje ‘práctico’, que fue elaborada en las primeras publicaciones del Opoiáz (en los artículos de Lev Iakubinski) y que sirvió de punto de partida para el trabajo de los formalistas sobre los problemas fundamentales de la poética”.<sup>59</sup>

Las investigaciones y logros que consiguieron los teóricos de la lengua y la literatura de los círculos lingüísticos de Moscú, San Petersburgo y Praga fueron desconocidos durante varias décadas por los países de Occidente. En 1973, Pascual Buxó manifestaba su disgusto al respecto, con motivo de la impresión en versión castellana (en Madrid) de las *Tesis de 1929* de los investigadores checos. Escribió al respecto: “A casi medio siglo de su aparición, dos editores españoles se han percatado de la capital importancia de los *Travaux* del Círculo Lingüístico de Praga y, particularmente, de la lucidez y fecundidad de las *Tesis* presentadas al Primer Congreso de Filólogos Eslavos, celebrado en la capital checa en octubre de 1929”.<sup>60</sup>

Pascual Buxó se remontó a los “postulados del ‘formalismo’ lingüístico”, antes de indagar las posibilidades teóricas y metodológicas que la distinción entre *lengua poética* y *lengua de comunicación* (o *lenguaje práctico* y *lenguaje poético*, en términos de Iakubinski) “puede aportar a un tipo de estudios literarios que aspiren a tener validez científica”.<sup>61</sup> Asimismo, destacó la atención preferente que la Escuela Lingüística de Praga dedicó a las relaciones que se establecen entre la lengua y la cultura; además,

<sup>59</sup> *Ibid.*, 78. Lev Iakubinski (1892-1945) fue uno de los fundadores del formalismo ruso, que propuso temas e ideas fundamentales desarrolladas después por otros miembros del movimiento. El texto de 1925 de Eichenbaum muy probablemente se refiere al ensayo de Iakubinski sobre el “discurso dialógico” (“O dialogicheskoi rechi”, *Russkaia rech'*, 1, Petrogrado, 1923). En ese ensayo recuerda: “El interés por la diversidad del lenguaje según los objetivos surgió entre nosotros en los últimos años en conexión con las cuestiones de la poesía. Debido a que en el centro de la atención de las *Publicaciones* estaba el lenguaje poético, originalmente fueron destacados, según el objetivo del discurso, dos tipos de lenguaje: *el lenguaje práctico y el lenguaje poético*”. Citamos de Volek, *Antología del formalismo ruso. Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*, vol. 2 (Madrid: Fundamentos, 1995), 172.

<sup>60</sup> Pascual Buxó, “Lengua de la poesía y lengua de la comunicación”, 241. El motivo de este artículo fue el opúsculo titulado: *Círculo Lingüístico de Praga, Tesis de 1929*, trad. de María Inés Chamorro (Madrid: Alberto Corazón, 1970).

<sup>61</sup> Pascual Buxó, “Lengua de la poesía y lengua de la comunicación”, 242.

sus esfuerzos por extender los métodos estructurales “que tan excelentes resultados habían dado en el estudio de los planos fonológico y morfológico de la lengua al plano semántico —y aún semiótico—, sin cuya consideración no parece posible llevar a cabo un análisis completo de ningún material lingüístico”.<sup>62</sup>

Volveremos oportunamente, más adelante, a las reflexiones de Pascual Buxó sobre las *Tesis de 1929* del Círculo Lingüístico de Praga. Cerraremos esta sección con una valoración de la investigadora y crítica literaria Françoise Perus que ha señalado los rasgos principales de la obra de nuestro teórico: “una lectura atenta de esta obra ejemplar muestra en efecto que no hay corriente teórica que no esté presente en la labor crítica e historiográfica del doctor Pascual Buxó, y que no sea al mismo tiempo materia de una reflexión propia”. Perus señala que esa reflexión no es una polémica abierta, sino un diálogo sostenido y riguroso, con prácticamente todas las corrientes teóricas y críticas que han contribuido a las transformaciones de nuestra disciplina en la pasada centuria, y que:

Los formalistas rusos, la lingüística de Praga, el estructuralismo y la semiología en sus distintas vertientes, la “sociología” y el abordaje histórico-social de los hechos literarios, el “análisis del discurso”, la teoría de la recepción y el dialogismo bajtiniano —pero también y junto a todos ellos la más sólida tradición filológica—, encuentran ahí su debido lugar, nutriendo el muy ponderado *savoir faire* crítico e historiográfico de José Pascual.<sup>63</sup>

Hemos expuesto hasta aquí el contexto en el que se realizan las investigaciones y teorías modernas sobre la lengua y literatura, cuyo sello es el conocimiento empírico-pragmático. Sin dejar de tener presente este contexto, se ha realizado el presente trabajo, cuyo fin es estudiar la teoría que sustenta la poética semiológica de José Pascual Buxó, y su estética literaria implícita. Sin embargo, será necesario previamente revisar el pensamiento griego, fundamentalmente idealista y especulativo, que originó la poética antigua.

### Poética antigua e imitación

La poética antigua tuvo relativa vigencia en la cultura de los pueblos de la península europea del Oeste. Surgida como una teoría sobre las manifestaciones artísticas de la cultura helénica, sólo con Aristóteles ganó dicha vigencia. Platón se preocupó por lo bello, entendido también con diversos grados de utilidad, y no se interesó por la disciplina estética. Los términos *mimesis* e *imitación* eran muy conocidos y empleados por el pensamiento antiguo. Platón, según el Libro III de la *República*, reconocía la narración simple, sin imitación: “si el poeta nunca se escondiese, toda su poesía y su

<sup>62</sup> *Ibid.*, 244.

<sup>63</sup> Françoise Perus, “José Pascual Buxó. La poética en la memoria”, *Revista de la Universidad de México*, nueva época, núm. 106 (diciembre de 2012): 34.

narración serían producidas sin imitación alguna”; ofrece además el siguiente ejemplo: “Si Homero, tras decir que Crises llegó trayendo el rescate de su hija, como suplicante a los aqueos pero especialmente a los reyes, continuase hablando no como si se hubiera convertido en Crises sino como si fuera aún Homero, te percatarás de que no habría imitación sino narración simple”.<sup>64</sup> Así, también, la imitación podía estar supeditada a la condición moral de los individuos, según el mismo Libro III en el que se explica: “cuando un varón cabal llega, en la narración, a alguna frase o acción propias de un hombre de bien, estará dispuesto a interpretar dicho pasaje, sin avergonzar de tal imitación, máxime si imita al hombre de bien que obra de modo firme y sabio”.<sup>65</sup> El mismo “varón cabal” estará menos dispuesto a imitar a un enfermo, a un ebrio o un afectado por el amor u otro padecimiento. Más aún, en caso de que el imitado “sea indigno de tal varón, éste no estará dispuesto a imitar seriamente a alguien inferior a él [...] excepto como pasatiempo”.<sup>66</sup> Como se ve, ya para Platón la imitación está condicionada tanto por el arte como por la ética. En el Libro X de la misma obra, trata la teoría platónica del arte como imitación, donde además contrasta la tarea del artesano con la del pintor, distinguiendo al primero como “productor” frente al segundo que sólo es “imitador”.<sup>67</sup>

En el Libro VII de sus *Leyes*, Platón asigna el concepto de modelo a la vida política, a la que considera la verdadera tragedia con relación a la artística: “Todo nuestro sistema político consiste en una imitación de la vida más bella y mejor, lo que, por cierto, nosotros sostenemos que es realmente la tragedia más verdadera”.<sup>68</sup> Esta comparación no queda sólo en una semejanza, sino que despliega una contienda con los artistas: “Poetas, ciertamente, sois vosotros, pero también nosotros somos poetas de las mismas cosas, autores y actores que rivalizan con vosotros en el drama más bello, del que por naturaleza sólo la ley verdadera puede ofrecer una representación, tal como es nuestra esperanza”.<sup>69</sup> De este modo, siendo la vida política la verdadera tragedia, la otra, la derivada por imitación ante auditorios, no sólo resultaba secundaria sino innecesaria. Más aún, Platón deja para los poetas una advertencia de franca confrontación:

No creáis, por cierto, que nosotros os dejaremos alguna vez levantar tan fácilmente escenarios en la plaza y presentar las actuaciones de actores de bella voz, que hablen más

<sup>64</sup> Platón, *Diálogos IV. República*, introd., trad. y notas de Conrado Eggers Lan (Madrid: Gredos, 1988), 162.

<sup>65</sup> *Ibid.*, 166.

<sup>66</sup> *Ibid.*, 167.

<sup>67</sup> *Ibid.*, 450 y ss. La bibliografía sobre la imitación en Platón es abundante, especialmente a partir de los trabajos de J. Tate, “Imitation in Plato’s *Republic*”, *The Classical Quarterly* 22, núm. 1 (1928):16-23, y “Plato and Imitation”, *The Classical Quarterly* 26, núms. 3-4 (1932):161-169. Así, también, de Willem J. Verdenius, *Mimesis. Plato’s doctrine of artistic imitation and its meaning to us* (Leiden, Holland: Brill, 1949).

<sup>68</sup> Platón, *Diálogos IX. Leyes (Libros VII-XII)*, introd., trad. y notas de Francisco Lisi (Madrid: Gredos, 1999), 62.

<sup>69</sup> *Ibid.*

fuerte que nosotros ni que os encargaremos dirigiros a los niños, las mujeres y a todo el populacho, diciendo de las mismas costumbres e instituciones cosas que no son las mismas que las que decimos nosotros, sino, por lo general, contrarias en su mayor parte.<sup>70</sup>

El historiador alemán Eduard Zeller, en su ya mencionado libro *Fundamentos de la filosofía griega* —publicado originalmente en 1883—, señaló que entre los trabajos de Platón sobre estética, historia y literatura, se destacan los tres volúmenes de la *Retórica* y la *Poética*. Agregó que este último, “por desgracia, no está completo, y en fecha anterior estaba precedido por un diálogo *Sobre los poetas*”.<sup>71</sup> Respecto a la retórica, Zeller afirmó que “Platón nunca la reconoció como disciplina independiente sino que la incluyó entre las artes”, y que en cambio, Aristóteles la consideró teoría del arte lindante con la dialéctica y dependiente de la ética y la política; es decir, sus dos primeros libros tratan

de la prueba por la probabilidad y dan una introducción al arte de la convicción en diversas esferas de la oratoria forense, simbuléutica (deliberativa) y epidéutica (demostrativa). El tercer libro, que en su origen era un tratado separado, se ocupa de la forma, expresión, estilo y arreglo del discurso y así conduce a la consideración de sus cualidades estéticas.<sup>72</sup>

Zeller señala, asimismo, que para Aristóteles el arte “tiene una doble función: trascender la naturaleza e imitarla. De aquí que la imitación consista no en una simple reproducción de la apariencia sensible de las cosas por el arte; debe más bien representar su íntima realidad; sus formas son tipos de leyes generales”; y, respecto a la poesía y su teoría, dice: “sólo poseemos la *Poética*, incompleta, cumple una tarea y un deber de idealización. Así, la poesía es más filosófica y seria que la historia”.<sup>73</sup>

Por su parte, el filósofo polaco, historiador de la filosofía y esteta, Wladyslaw Tatarkiewicz, en el primer volumen de su *Historia de la estética* —dedicada a “La estética antigua”—, muy de acuerdo con Zeller, ratifica el hecho de que, efectivamente, “en la obra de Platón no existe una estética, pero sólo en el sentido de que no la hay tampoco en sus antecesores ni contemporáneos, es decir, que los problemas y postulados estéticos no habían sido ordenados ni elaborados sistemáticamente”; sin embargo, añade, “todos los elementos de la estética los encontramos en los escritos de Platón”.<sup>74</sup> Señala específicamente que sus intereses y su competencia fueron amplios, así como sus ideas originales, en referencias frecuentes a los problemas del arte y la belleza, de modo especial en la *República* y las *Leyes*. Más aún, que en el *Banquete* presentó su teoría

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> Zeller, *Fundamentos*, 173.

<sup>72</sup> *Ibid.*, 203.

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> Tatarkiewicz, *Historia de la estética. I. La estética antigua*, trad. de Danuta Kurzyca (Madrid: Akal, 1987), 119.

idealista de la belleza; en el *Ion*, la teoría espiritualista de la poesía; en el *Filebo* examinó las experiencias estéticas y en el *Hippias Mayor* expuso las dificultades en alcanzar una definición de lo bello. Tatarkiewicz continúa:

Las cuestiones estéticas se entrelazan en su pensamiento con otras muchas, especialmente con las metafísicas y éticas. Sus teorías metafísicas y éticas imprimieron a su vez su huella sobre las estéticas: la teoría idealista de la existencia y la teoría apriorística del conocimiento influyeron sobre su concepto de la belleza, mientras que la teoría espiritualista del hombre y la moralista de la vida se reflejan en su concepción sobre el arte.<sup>75</sup>

El filósofo y esteta polaco informa, además, respecto a Aristóteles, que las bibliografías antiguas hablan de dos libros sobre *Poética*, de los que se conoce sólo uno y “bastante breve que, aparte de una introducción general, comprende la teoría de la tragedia”.<sup>76</sup> Sin embargo, pese a ese hecho, la *Poética* de Aristóteles ocupa en la historia de la estética un lugar prominente, además de ser el más antiguo de los tratados estéticos que se han conservado. Explica que antes de él, había pocos tratados de ese tipo, que no llegaron a nuestro tiempo o se conservaron fragmentariamente: “La *Poética* de Aristóteles es una obra especializada que trata los problemas específicos de la fábula y del lenguaje poético y que además incluye observaciones generales sobre la estética. Lo más probable es que fuera destinada a una serie de lecciones y constituyera un esbozo para otro tratado que desconocemos”.<sup>77</sup>

El pensador alemán Moritz Geiger (1880-1938), autor en la década de 1920 de una estética fenomenológica, fijó los orígenes de la disciplina que estudia el arte dentro de la concepción platónica, razón por la cual la definió como una estética “idealista”. Señaló que para Platón el principio máximo de la belleza no se encontraba en el mundo natural, sino en el reino de las Ideas, en un espacio sobrenatural, distante de toda realidad empírica. En consecuencia, cualesquier belleza que exista en la realidad natural y terrenal es sólo reflejo de las Ideas. Geiger concluyó: “la belleza se ha revestido de dignidad metafísica. Pero esta suprema dignidad sólo corresponde a la belleza natural: sólo ella es capaz de reflejar directamente las Ideas. El arte es, para Platón, mera imitación de la naturaleza, simple copia de copias de las Ideas”.<sup>78</sup>

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> *Ibid.*, 145.

<sup>77</sup> *Ibid.*, 146. El catedrático francés en la Universidad de la Sorbona, Raymond Bayer (1898-1960), en su *Histoire de l'Esthétique* (París, 1961), haciéndose eco de Zeller y Tatarkiewicz, aunque ignorando esas voces originales, escribió a su turno: “Platón no ha escrito una estética propiamente dicha, pero su metafísica entera puede considerarse una estética [...] Está formada de Ideas que no comprobamos mediante los sentidos [...] La estética de Platón le da vida a toda su metafísica. Al recordar brevemente los rasgos esenciales de su filosofía, nos daremos cuenta de cómo esta filosofía es ella misma una estética”, Bayer, *Historia de la estética*, trad. de Jasmin Reuter (México: FCE, 1965), 34.

<sup>78</sup> Moritz Geiger, *Estética. Los problemas de la estética. La estética fenomenológica*, trad. de Raimundo Lida y D. V. Vogelmann (Buenos Aires: Argos, 1946), 24.



Dentro de esta concepción se puede explicar el escaso aprecio que Platón mostró por el arte y los artistas. Más aún, como explica Geiger, la obra de arte se convierte en “un instrumento de enseñanza y mejoramiento moral”; incluso, según la doctrina platónica, la reducción de la expresión artística a una simple imitación de imitaciones de las Ideas implica una negación de “todo criterio autónomo para juzgar la belleza: en una obra de arte ya no hay que considerar otra cosa que su eficacia moral”.<sup>79</sup>

El medievalista alemán Ernst Robert Curtius (1886-1956) comentó que “Platón había desterrado a la poesía —salvo muy contadas excepciones— de su ideal República filosófica, porque la juzgaba dañosa desde el punto de vista pedagógico, y tanto más dañosa cuanto más ‘poética’ fuera”. En contraste con Platón, continuó: “Aristóteles le volvió a dar entrada en el círculo de los bienes espirituales supremos, y reconoció en ella un valor moral y filosófico; así creó la poética como ciencia filosófica de la poesía”; agregó que, a partir de este hecho y, siglos después, desde mediados del XVI, la poética aristotélica fue materia de discusiones filosóficas sobre la esencia de la poesía. Curtius también señaló la relativa vigencia de la poética de Aristóteles, pues “influyó muy poco en el período que siguió a su muerte. Semejante hecho va ligado a ese gran cambio cultural que fue el helenismo. La filosofía se desintegra entonces en diversas ciencias particulares: la gramática, la retórica, la filología, la historia de la literatura”.<sup>80</sup>

El interés de esta exposición es enfocar la condición imitativa de la doctrina clásica, con el fin de diferenciar los rasgos de la poética semiológica, propuesta por Pascual Buxó. Así, se verán más claramente los fundamentos de la poética moderna, que de ninguna manera puede ser imitativa, puesto que su origen se centra en un hecho empírico innegable: la experiencia estética.

Como ya fue señalado, en la *Poética*, Aristóteles tiene como preocupación principal teorizar sobre la composición poética, su construcción y el orden de las fábulas, es decir, “del número y naturaleza de sus partes, e igualmente de las demás cosas pertenecientes a la misma”.<sup>81</sup> Esta definición es expuesta en el primer enunciado de su exposición. Enseguida aclara que las composiciones artísticas, entre las que cita la epopeya, la poesía trágica, la comedia, la ditirámica y, en su mayor parte, la música de instrumentos, “todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones”.<sup>82</sup> Como fundamento de este hecho señala dos cualidades humanas: primera, “imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación”; segunda, “por la imitación adquiere sus primeros conoci-

<sup>79</sup> *Ibid.*, 28.

<sup>80</sup> Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre (México: FCE, 1975), 214.

<sup>81</sup> Aristóteles, *Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra (Madrid: Gredos, 1974), 126-127.

<sup>82</sup> *Ibid.*, 127.

mientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación”.<sup>83</sup> De este modo define la poética como doctrina de la imitación.<sup>84</sup>

Además, la imitación poética implicaba un amplio espectro de modelos naturales y de comportamiento humano, “los más graves imitaban las acciones nobles y las de los hombres de tal calidad, y los más vulgares, las de los hombres inferiores, empezando por componer invectivas, del mismo modo que los otros componían himnos y encomios”.<sup>85</sup> Esta teoría imitativa de Aristóteles para las composiciones artísticas procede, a su vez, de la obra de los grandes poetas de la Antigüedad, como Homero, cuyas composiciones son señaladas modelos. Aristóteles reconoce que las obras de este último “además de ser hermosas, constituyen imitaciones dramáticas”, y que ese poeta “fue el primero que esbozó las formas de la comedia”.<sup>86</sup> Examina después la obra de Esquilo (525-456 a. C.) y Sófocles (496-406 a. C.) y señala sus aportes a la tragedia y la comedia, ésta definida como la “imitación de hombres inferiores”.<sup>87</sup> En consecuencia, estos arquetipos o modelos, además de agradar, debían ser útiles: ejemplarizar. Más aún, la fábula, como imitación o remedo de acciones, implicaba un conjunto de otros retratos, copias o representaciones: de costumbres, modales buenos o malos de los personajes, modos de hablar y de pensar. Respecto a la tragedia los componentes de la imitación eran seis: la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya.<sup>88</sup>

Las composiciones poéticas, como imitaciones de los seres humanos en acción, debían ser modelos de emulación para nuevos artistas. De ese modo, se convertían en una modalidad de aprendizaje y sumaban a sus fines una doctrina más: la didáctica. Por otra parte, las mismas composiciones poéticas como ejemplo de comportamiento humano para los receptores cumplían las tareas de otro tipo de discurso, el ético. Como se ve, la poética aristotélica, como imitación, no se reducía simplemente a la copia o al reflejo; su función estética se ampliaba a otras artes liberales. Curtius ha señalado muy bien que

<sup>83</sup> *Ibid.*, 135-136.

<sup>84</sup> Aristóteles reitera: “Siéndonos, pues, natural el imitar, así como la armonía y el ritmo (pues es evidente que los metros son partes de los ritmos), desde el principio los mejor dotados para estas cosas, avanzando poco a poco, engendraron la poesía partiendo de las improvisaciones”, *ibid.*, 137.

<sup>85</sup> *Ibid.*, 137.

<sup>86</sup> *Ibid.*, 138.

<sup>87</sup> *Ibid.*, 141.

<sup>88</sup> *Ibid.*, 147. Aristóteles distribuye estas seis imitaciones en tres variedades: *medios con qué imitar, cómo imitar y qué imitar*. García Yebra explica esa distribución con los siguientes términos: “‘Los medios con que imitan’ son la ‘elocución’ y la ‘melopeya’; el ‘modo de imitar’ lo constituye el ‘espectáculo’, y ‘las tres cosas imitadas’, la ‘fábula’, los ‘caracteres’ y el ‘pensamiento’. El desorden en que aparecen aquí las partes constitutivas de la tragedia es típico de un cuaderno de apuntes en que se anotan las ideas de cualquier modo, sin estructurarlas definitivamente”, *ibid.*, 266, n. 113.

Aristóteles alaba a Homero por haber enseñado a los poetas a “mentir de manera adecuada” (*Poética*, 1460a 19). Como sabemos, la poesía era para Aristóteles *mimesis*, imitación; era “imitación de hombres actuantes” (*ibid.*, 1448a 1). La imitación puede presentar la cosa tal como es, o tal como parece, o tal como debería ser (*ibid.*, 1460b 10-11); no debe, pues, entenderse como una copia de la naturaleza, sino como una reproducción, que puede ser refundición, o bien nueva configuración.<sup>89</sup>

Del mismo modo, Curtius señaló el interés de Aristóteles en el examen filológico de las artes a partir de la poesía y la retórica, “guiado seguramente por el afán de contrarrestar lo unilateral del juicio de Platón. Su teoría de las emociones (en la *Poética*), su tipología de los caracteres, su elaborada doctrina estilística, fueron valiosas contribuciones a la retórica”.<sup>90</sup> Por otra parte, la retórica aristotélica no se despojó de ambos fines, didáctico y ético; y aunque se presentaba como teoría para la construcción artística del discurso, se valía de la disciplina lógica para la persuasión y, como demostración, debía acudir a una argumentación silogística. El Estagirita da la siguiente definición simple y clara de su *Retórica*: “Entendamos por retórica la facultad de teorizar lo que es adecuado en cada caso para convencer”.<sup>91</sup> Como se ve, convencer o persuadir, es incitar o inducir, mover con razones a mudar de dictamen o de comportamiento, es decir, modelar o ajustarse a un modelo. Asimismo, la reflexión teórica que implica su clasificación en los tipos de elocuencia se concentra en aspectos de la ética. En el Libro I ordena la oratoria en tres géneros: retórica deliberativa (cap. 4), retórica eidética o demostrativa (cap. 9) y retórica forense o judicial (cap. 10); también se identifican tres géneros de emociones: pasiones, virtudes y vicios. Respecto al primer género retórico, deliberativo, “se ha de establecer sobre qué bienes o males delibera el que hace un discurso deliberativo”<sup>92</sup> en beneficio de los temas políticos sobre los que se deliberen, como “la adquisición de recursos, a la guerra y a la paz, y, además, a la defensa del territorio, de las importaciones y exportaciones, y a la legislación”,<sup>93</sup> puesto que el objetivo particular y común es la felicidad, lo bueno y lo conveniente, y las formas de gobierno. En cuanto a la retórica epideíctica o demostrativa dice: “hablemos de la virtud y el vicio y de lo bello y lo vergonzoso, pues éstos son los objetivos (que persigue) el que elogia y el que censura”.<sup>94</sup> Finalmente, la retórica forense debe considerar las causas de la injusticia, por lo que propone estudiar tres aspectos: “primero, por cuáles y cuantas causas se comete injusticia; segundo, en qué estado se encuentran aquéllos (que la cometen);

<sup>89</sup> Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, 570.

<sup>90</sup> *Ibid.*, 101.

<sup>91</sup> Aristóteles, *Retórica*, introd., trad. y notas de Quintín Racionero (Madrid: Gredos, 1999), 173.

<sup>92</sup> *Ibid.*, 198.

<sup>93</sup> *Ibid.*, 200.

<sup>94</sup> *Ibid.*, 240.

y, tercero, contra quiénes (se comete) y estando en qué disposición”,<sup>95</sup> conducen a reconocer los vicios causantes.

Los fines de los tres tipos retóricos, en su efecto pragmático de la deliberación incluye aspectos exhortativos: aconsejar lo mejor o disuadir de lo peor, en el primero; hacer ver lo justo o lo injusto, en el segundo; y mediante el elogio o la censura implicar el honor o la vergüenza, en el tercero. Estos fines tampoco están exentos de resultados didácticos. De ahí que en el mismo Libro I se destaca el aprendizaje a través de la imitación:

Y como aprender es placentero, lo mismo que admirar, resulta necesario que también lo sea lo que posee estas mismas cualidades: por ejemplo, lo que constituye una imitación, como la escritura, la escultura, la poesía, y todo lo que está bien imitado, incluso en el caso de que el (objeto) de la imitación no fuese placentero; porque no es con éste con lo que se disfruta, sino que hay más bien un razonamiento sobre que esto es aquello, de suerte que termina por aprenderse algo.<sup>96</sup>

Volvamos a las investigaciones de Tatarkiewicz para revisar su explicación del concepto “imitación”. Afirma que Aristóteles continuó el ordenamiento de Platón, según la relación del arte y la naturaleza. Así, Aristóteles “afirma que el arte ‘realiza’ lo que la naturaleza es incapaz de terminar, o bien ‘imita’ lo que aquélla hace”.<sup>97</sup> De ahí que las denomine “artes imitativas” o miméticas; se refiere a la pintura, la escultura, la poesía y en parte la música, artes llamadas después “bellas”. Tatarkiewicz agrega que según Aristóteles, la imitación es lo esencial de dichas artes, como medio y fin de las mismas: “No es que el pintor o el poeta se propongan crear bellas obras y con este objetivo imiten la realidad, sino que se proponen la imitación misma como su finalidad verdadera [...] La ‘imitación’ fue para el Estagirita uno de los conceptos principales de su teoría, y la base de su división artística (un ejemplo clásico lo constituye su definición de la tragedia)”,<sup>98</sup> señalando además que para Aristóteles la imitación es una actividad natural en el ser humano. Tatarkiewicz comenta al respecto: “Esto explica también por qué el arte es fuente de placer cuando imita objetos que en la naturaleza no gustan ni complacen”.<sup>99</sup> Sin embargo, su conclusión definitiva apunta a la dificultad de definir el concepto de “imitación” en el arte de acuerdo al Estagirita, pues no existe una definición suya sobre el mismo concepto. El pensador polaco escribe:

No podemos asegurar a ciencia cierta qué entendía Aristóteles por imitación, ya que nunca nos dejó una definición del término. Lo más probable es que no lo hiciera por la

<sup>95</sup> *Ibid.*, 254-255.

<sup>96</sup> *Ibid.*, 271.

<sup>97</sup> Tatarkiewicz, *Historia de la estética*, 149.

<sup>98</sup> *Ibid.*, 149.

<sup>99</sup> *Ibid.*, 150.

sencilla razón de que se trataba de un concepto conocido y muy popular. Sin embargo, el hecho de que Aristóteles no lo definiera motivó varios malentendidos. Lo que si queda claro a partir de sus deducciones es cómo no lo entendía: sobre todo, es seguro que no lo concebía como el mero hecho de copiar fielmente.<sup>100</sup>

Un concepto más del pensamiento de Aristóteles merece atención en la obra del investigador polaco: la “mimesis”. Lo reseñaremos según sus investigaciones realizadas en otro estudio, publicado originalmente en 1975 (*Dzieje sześciu pojęć; Historia de Seis Ideas*).<sup>101</sup> Aunque Tatarkiewicz se remonta a la Antigüedad, nuestro interés en esta idea se centra en los griegos. El término fue empleado por Demócrito y Platón. En cuanto a Aristóteles, “aparentemente fiel a Platón, transformó su concepto y su teoría de la imitación; sostenía que la imitación artística puede presentar las cosas más o menos bellas de lo que son; también puede presentarlas cómo podrían o deberían ser: puede (y debe) limitarse a las características de las cosas que son generales, típicas y esenciales”.<sup>102</sup> Y aunque Aristóteles sostuvo la tesis de que el arte imita la realidad, la imitación no significaba una copia fidedigna, sino libre enfoque de la realidad, “el artista puede presentar la realidad de un modo personal. La ‘imitación’ Aristotélica fue, de hecho, la fusión de dos conceptos: el ritualista y el socrático. Por consiguiente, pudo aplicarla tanto a la música y la escultura como al teatro”. Posteriormente, teóricos del arte, aunque se referían con frecuencia a Aristóteles, “se inclinaron más por el concepto más sencillo y primitivo de Platón”. Asimismo, la teoría de la imitación fue aplicada por siglos a la poesía más que a las artes visuales; reitera Tatarkiewicz: “Para Aristóteles la ‘imitación’ fue, en primer lugar, la imitación de las actividades *humanas*; sin embargo, fue convirtiéndose gradualmente en la imitación de la naturaleza, de la que se suponía que derivaba su perfección”.<sup>103</sup>

El poeta latino Quinto Horacio Flaco (65 a. C. - 8 a. C.) prolongó la vigencia de Aristóteles —y en general del pensamiento estético griego—, en la edad siguiente, mediante su *Arte poética*, también conocida como *Epístola a los Pisones*. Acaso por la modalidad del texto de Horacio, escrito en verso, su esfuerzo por extender la vigencia de la poética tuvo serias dificultades para su difusión en lenguas no latinas, algunas de las cuales se empeñaron por traducir e imitar la versificación mientras otras preferían prosificarla. Este intento de prolongar la poética griega dentro de la tradición

---

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> El título completo de esta obra traducida al castellano es *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. La presentación del libro está a cargo de Bohdan Dziemidok, quien afirma que “Wladislaw Tatarkiewicz publicó más de 300 obras, dos de las cuales de especial importancia que podría decirse que son fundamentales: una *Historia de la Filosofía* (en 3 volúmenes) y una *Historia de la Estética* (también en 3 volúmenes)”, véase Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, 14.

<sup>102</sup> *Ibid.*, 303.

<sup>103</sup> *Ibid.* *Cursivas propias.*

helénica hallaba su fin, como afirma Curtius: esta obra de Horacio “marca la culminación y a la vez el remate de un proceso”.<sup>104</sup>

El escritor español Tomás de Iriarte (1750-1791) intentó traducir al castellano el *Arte poética de Horacio o Epístola a los Pisones*, en 1777. Fue un intento fallido, porque el texto original, integrado por 476 versos, fue dilatado inútil e incoherentemente a una versión de 1 065 versos castellanos.<sup>105</sup> No sin razón, Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912), en el primer volumen de su obra *Horacio en España*, escribió que en la versión de Iriarte no halló errores en la inteligencia del sentido, ni defectos en el lenguaje, “purísimo, castizo y acendrado, aunque falto de abundancia y de nervio; pero se hallarán desleídos los pensamientos del original en 1,065 versos, a veces duros, a veces inarmónicos, y casi siempre flojos y desaliñados”.<sup>106</sup>

En términos generales, los intentos de traducción del *Arte poética* de Horacio en verso castellano no han tenido buena fortuna porque exceden la extensión del original, oscureciendo la intención del poeta que, sin duda, se anticipa a reflexiones de su tiempo sobre temas y enfoques respecto al lenguaje y la escritura poética. Uno de sus estudiosos contemporáneos, el especialista boliviano en lenguas clásicas, Mario Frías Infante, en su edición bilingüe *Quinto Horacio Flaco. Arte Poética. Epístola a los Pisones* (2010), se ha ocupado acertadamente de lo que llama las “intuiciones lingüísticas de Horacio”. El poeta latino supo vislumbrar problemas del lenguaje no muy discutidos en su tiempo, aunque sí lo serían después. Frías Infante señala que “Horacio describe con una feliz y justa comparación el fenómeno lingüístico del cambio” y traslada al castellano tres versos (60-62) de la *Epístola a los Pisones*: “así como en el bosque los árboles cambian las hojas, cayendo las primeras en el trascurso del tiempo, del mismo modo los términos antiguos caen en desuso y entran en vigencia vocablos nuevos de plena actualidad”.<sup>107</sup> Agrega que lo que fue una intuición en el poeta latino sería en una de las materias tratadas científicamente por lingüistas del siglo XX, como el sueco Bertil Malmberg (1889-1958), el danés Louis Hjelmslev (1899-1965) y el francés André Martinet (1908-1999), entre otros. Frías Infante escribe: “Las experiencias vividas, la edad, la época son, entre muchísimas otras, las causas de las referidas diferencias y las que abren paso a procesos de cambio lingüístico en el ámbito semántico, fonéti-

<sup>104</sup> Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, 214.

<sup>105</sup> Referimos la edición: Quinto Horacio Flaco, *El arte poética de Horacio o Epístola a los Pisones*, trad. de Tomás de Iriarte (Madrid: Imp. Real de la Gazeta, 1777). Iriarte, en su “discurso preliminar”, afirma que decidió traducir a Horacio al castellano debido a las pobres versiones anteriores, entre ellas la de Vicente Espinel, publicada en Madrid en 1591 y reimpresa en 1768, versión en la que señala “mala inteligencia del texto latino” y “poco acierto en el uso de la versificación castellana” (ix-x); así como la de Joseph Morell, impresa en 1684, que aunque aventaja a la Espinel, la deslucen defectos que los clasifica como “defectos de Interpretación, defectos de Lenguaje, y defectos de Versificación” (xxvi; cursivas propias).

<sup>106</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *Horacio en España*, 2 vols. (Madrid: Impr. Pérez Dubrull, 1885), 1: 118.

<sup>107</sup> Mario Frías Infante, *Quinto Horacio Flaco. Arte Poética. Epístola a los Pisones*, ed. bilingüe (La Paz, Bolivia, 2010), 17.

co, sintáctico, morfológico”.<sup>108</sup> A lo largo de su explicación de la poética muestra temas implícitos en el texto poético, entre ellos: composición y derivación, neologismos, lengua y habla, y el valor del uso. Respecto a éste, Horacio escribió en su epístola: “*quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi*” (71-72), que Frías traduce como “el uso es el árbitro, juez y ley del hablar”.<sup>109</sup> El estudioso agrega: “Encontramos, pues, en la *Epistula ad Pisones*, un Quinto Horacio Flaco con importantes intuiciones lingüísticas acerca de cuestiones que siglos más tarde habrían de ser estudiadas, teorizadas y expuestas con tratamiento sistemático”.<sup>110</sup>

No se puede dejar de mencionar el carácter novedoso que presenta la poética de Horacio respecto a la de Aristóteles. Como veremos más adelante en el estudio de la “poética semiológica” de Pascual Buxó, los procesos de cambios lingüísticos son fundamentales y diferenciales en las funciones, comunicativa o poética, de los lenguajes, aunque en la segunda adquiere complejas estructuras en los “textos semiológicos”, que no podrían ser estudiados por la poética tradicional cuyo fundamento es la imitación. No obstante, por ahora debemos continuar la revisión de la herencia que dejó la doctrina antigua, reconocimiento necesario en este caso para valorar mejor la complejidad novedosa de la “poética semiológica”.

En la misma tradición romana, la mimesis o imitación se desplaza hacia la oratoria exclusivamente. Marco Fabio Quintiliano (35-100 d. C.), en sus *Instituciones oratorias*, desarrolla su teoría de la imitación, de acuerdo a la de Aristóteles, que implica su aprendizaje desde la niñez. En el capítulo inicial del Libro Primero advierte: “Nacido el hijo, conciba el padre las mayores esperanzas de él; pues así pondrá mayor esmero desde el principio. Porque es falsa la queja, de que son muy raros los que pueden aprender lo que se les enseña”; y enseguida expone la segunda advertencia destinada a las ayas, que además de cuidar las buenas costumbres y modelos ejemplares deben hablar bien, “pues ellas son las primeras a quienes oirán los niños, y cuyas palabras se esforzarán a expresar por la imitación”.<sup>111</sup> Más adelante se ocupa de los maestros y las lecturas obligadas de los autores griegos y latinos consagrados. En el Libro Décimo dedica el segundo capítulo para ocuparse “De la imitación”, en el que compendia su teoría:

De todos estos, y de los demás autores dignos de leerse, no solo se ha de tomar la afluencia de las palabras, la variedad de las figuras, y el modo de componer, sino que el entendimiento ha de esforzarse a la imitación de todas las virtudes. Porque ninguno puede dudar

<sup>108</sup> *Ibid.*, 19.

<sup>109</sup> *Ibid.*, 25.

<sup>110</sup> *Ibid.*, 27.

<sup>111</sup> Marco Fabio Quintiliano, *Instituciones oratorias*, 2 vols., trad. al castellano, y anotadas según la ed. de Rollin (Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1799), 1: 9-10.

de que gran parte del arte se contiene en la imitación. Pues así como lo primero fue inventar, y esto es lo principal; así también es cosa útil imitar lo que se ha bien inventado.<sup>112</sup>

De este modo, el aprender mediante la imitación es la condición de toda la vida, esto es, desear hacer nosotros lo que nos parece bien en otros. Y como condición de vida abarca todas las actividades humanas: “De aquí es que los niños imitan la forma de las letras para aprender a escribir; los músicos la voz de sus maestros; los pintores las pinturas de los antiguos, y los labradores no pierden de vista la imitación del cultivo de los campos que ha aprobado la experiencia”.<sup>113</sup> Esta misma condición de la vida había sido tratada por Aristóteles como la “emulación”, en el Libro II de su *Retórica*. Para éste la emulación es una virtud mientras no caiga en el vicio de la envidia. Con esa advertencia alentaba a la emulación de los antepasados, parientes, familiares y ciudadanos honorables: “si los bienes honorables son susceptibles de emulación, forzosamente lo serán también las virtudes y cuantas otras cosas sean provechosas y benéficas, dado que, en efecto, a los benefactores y a los buenos se les tiene en mucha consideración”.<sup>114</sup>

Para Curtius, la obra del hispanorromano “es un ameno tratado sobre la formación del hombre. Para Quintiliano, el hombre ideal es el orador, porque únicamente al hombre ha conferido el habla el máximo Dios y creador del universo”, por lo que la oratoria está “muy por encima de la astronomía, de las matemáticas y de otras ciencias”.<sup>115</sup>

Todavía en el siglo XVIII, el retórico escocés Hugh Blair (Edimburgo, 1718-1800) reafirmaba el criterio de la poética identificada con la imitación. En su obra *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1783), publicada en tres volúmenes y ampliamente difundida en varias lenguas, afirmó que “el poder que poseen la elocuencia y la poesía, de suministrar al gusto y a la imaginación una esfera tan vasta de placeres, se deriva enteramente de la facultad de imitar y describir, superior a la que tienen las demás artes”; y agregaba que los críticos en general consideraban a toda composición discursiva textual como “la principal de todas las artes imitativas”.<sup>116</sup> Reconoció que Aristóteles fue el primero que introdujo esa índole en su poética. Sobre la tragedia escribió: “es composición poética muy noble, y una imitación directa de las maneras y acciones humanas: porque semejante al poema épico muestra los caracteres por medio de la narración y de la descripción. Pero el poeta desaparece; y solo se nos presentan a la vista los mismos personajes, hablando y obrando conforme a los caracteres”.<sup>117</sup> Más aún, señaló que “la tragedia pide una imitación más rigurosa de la vida y de las acciones de los hombres: porque el fin a que aspira, no tanto es elevar la imaginación,

<sup>112</sup> *Ibid.*, 2: 207-208.

<sup>113</sup> *Ibid.*, 2: 208.

<sup>114</sup> Aristóteles, *Retórica*, 373.

<sup>115</sup> Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, 103.

<sup>116</sup> Hugh Blair, *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras*, 4 vols., 2a. ed., trad. de José Luis Munarriz (Madrid: Imprenta Real, 1804), 1: 118.

<sup>117</sup> *Ibid.*, 4: 200-201.



cuanto conmover el corazón; y el corazón juzga siempre de lo que es probable con más escrupulosidad que la imaginación”.<sup>118</sup> Sus reflexiones destacan de modo especial al género dramático, del cual escribió explícitamente: “la perfección del drama exige que la imitación se acerque todo lo posible a la misma realidad; que se nos imponga en el misterio de todo lo que va pasando, viendo siempre en acción a las personas que se nos presentan; que las veamos entrar y salir; y que sepamos enteramente de dónde vienen, a dónde van, y en qué se ocupan”.<sup>119</sup> En cuanto al artista y sus metas individuales, afirmó: “En general, cuanto más se acerque el poeta en todas las circunstancias de la representación a la imitación de la naturaleza y de la vida real, más completa será siempre la impresión que hará en nosotros”.<sup>120</sup> Sin embargo, en su Lección V señaló que es necesario hacer una diferencia entre imitación y descripción:

Debemos distinguir entre imitación y descripción; dos ideas, que no deben confundirse. Se ejecuta la imitación por medio de alguna cosa, que tenga alguna conformidad y semejanza con la cosa imitada; la cual de consiguiente es entendida por todos: tales son las estatuas y pinturas. La descripción, por el contrario, excita en el ánimo la idea de un objeto por medio de algunos símbolos arbitrarios o de institución, entendidos solamente de los que se han convenido en ellos; tales son la palabra y la escritura.<sup>121</sup>

Asimismo explicó que las palabras carecen de parecido natural con las cosas materiales del mundo y con las imágenes del entendimiento a las que refieren, “pero una estatua o pintura tiene una semejanza natural con el original. Por tanto la imitación y la descripción se diferencian mucho en su naturaleza”.<sup>122</sup> Mencionaba otras diferencias aun dentro de los géneros literarios, que ya habían sido señaladas por Aristóteles, así como entre géneros artísticos diversos, y las implicaciones temporales en la pintura y la poesía, reconociendo ventajas en ésta con relación a la primera. La pintura, por la naturaleza de su arte sólo podría lograr la representación de un momento, detenido en el tiempo. En cambio, la poesía, como el discurso en general, ya sea escrito o ya sea oral, podía trazar el recorrido de un hecho a través de su progreso, en la continuidad temporal. Blair, desde un enfoque propio y en términos espontáneos, reconoció en el siglo XVIII lo que la moderna narratología diferencia entre escena y narración.

Es verdad que el momento que escoge el pintor para asunto de su pintura, es más ventajoso, que el que pueden presentar el orador o el poeta; porque nos pone en un solo punto de vista todas las menudas circunstancias que concurrieron en el hecho en un punto indivisible de tiempo, como acontecieron en la naturaleza; mientras que el

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, 4: 204.

<sup>119</sup> *Ibid.*, 4: 227.

<sup>120</sup> *Ibid.*, 4: 231.

<sup>121</sup> *Ibid.*, 1: 119.

<sup>122</sup> *Ibid.*

discurso está obligado a presentarlas sucesivamente y por menor, y expuesto a ser empalagoso por ser claro, o a ser oscuro por no ser empalagoso.<sup>123</sup>

El concepto de la imitación de la Antigüedad clásica, particularmente la imitación a los grandes autores modelos, empezó a perder prestigio a medida que iniciaba la época moderna. Ya Blair lo preveía en su tiempo, por lo cual también advertía de las imitaciones serviles. De este modo se distanciaba y marcaba diferencia respecto a la tradición clásica de la imitación, especialmente el modelo de los grandes autores: “es preciso precavernos al mismo tiempo de la imitación servil de un autor, cualquiera que sea. Esto es siempre peligroso: porque embota el genio; y fácilmente hace resbalar en una manera dura; y los que se dan a una imitación rigurosa, imitan generalmente los defectos del autor igualmente que sus bellezas”.<sup>124</sup> Una advertencia similar formulará también para la práctica de la retórica: “Mucho influjo tiene, a la verdad, en la oratoria la buena elección de los modelos, cuya imitación nos proponemos: y suponiendo bien hecha la elección, es preciso además cuidar de no dejarse seducir, ni admirarlos todos a ciegas”.<sup>125</sup>

### **Poética semiológica y pragmática**

La poética semiológica propuesta por Pascual Buxó es una disciplina empírica como producto de la experiencia estética, en su doble sentido, es decir, de los fundamentos filosóficos del arte como producción y como recepción. Por una parte, el texto artístico es producto o efecto de la experiencia de cada autor en su interacción, como individuo, con el mundo; se trata del testimonio de una experiencia vivida en la realidad del mundo, vivencia que no necesita seguir ninguna prescripción previa y ajena. Por otra parte, la comprensión del texto poético sólo es posible a través de la vivencia de otra experiencia, la del análisis formal (lingüístico y literario), realizado mediante lecturas sucesivas para descubrir y describir los sistemas semióticos subyacentes en un texto concreto (obviamente, referimos en este caso a semiologías artísticas); aquí también la comprensión de un texto específico es efecto de la experiencia de lecturas analíticas que conducen al reconocimiento de una nueva “realidad textual”. En ninguna de ambas experiencias existe una dependencia a modelos a los que deben someterse e imitar. La imitación no puede existir en el contexto del pensamiento estético moderno.

Veamos el arte como producción. En este caso, el poeta se enfrenta tanto a la realidad como a su lenguaje. El poeta tradicional obviamente se someterá a las reglas de la expresión establecidas por principios, leyes o reglamentos preestablecidos, es decir, instituidos con anterioridad. El poeta moderno, en su enfrentamiento con el

<sup>123</sup> *Ibid.*, 1: 121.

<sup>124</sup> *Ibid.*, 2: 195.

<sup>125</sup> *Ibid.*, 3: 182.

mundo, desconoce normas o leyes y sólo dispone de su lenguaje para describirlo. Mejor dicho, a falta de normas y leyes para enfrentarse a la realidad, sólo dispone de su experiencia con esa misma realidad. En estas circunstancias no puede haber ninguna “imitación”, porque para la época moderna los modelos de la Antigüedad se desplomaron y son sólo ruinas. El poeta moderno, en su experiencia con el mundo, solamente puede reaccionar. La imitación de los antiguos es sustituida en la modernidad por la reacción y la réplica, la contradicción o la parodia, de acuerdo a su experiencia. Para la expresión de esa “vivencia de la realidad”, que no es otra que la experiencia, acude a su lenguaje, que encierra discursos e interpretaciones previas, ya formadas, respecto a la realidad y a lo que se desea expresar de ella, en su propio discurso en el que puede dar nuevas interpretaciones del mundo, mediante el empleo de su lenguaje con el que puede instituir correlaciones distintas o inéditas. Una de las afirmaciones más evidentes de la poética semiológica de Pascual Buxó señala precisamente:

al poeta toca descubrir nuevas y genuinas correspondencias entre las formas del mundo y las formas de la lengua, así también habrá poetas en cuyos textos se expresen por modo admirable las secretas analogías de las cosas y de los nombres, y serán estos textos señeros —más todavía que a nuestras particulares vivencias del mundo— a quienes deben atender y emular los nuevos textos de la poesía.<sup>126</sup>

Agrega que en el proceso de la escritura, el poeta “habrá de expresar su experiencia del mundo pasando por otros textos preexistentes en los que se hallan fijadas algunas de las imágenes verbales más adecuadas a la expresión de semejante experiencia”, lo que quiere decir que “el nuevo texto no instaurará una relación primordial y directa entre las cosas y los nombres, sino una relación diferida entre diversos nombres y una misma cosa”.<sup>127</sup>

En enero de 1981, tres años antes de la publicación de sus textos sobre poética semiológica, nuestro teórico se había ocupado de la relación de la lengua y la realidad en la poesía del poeta peruano César Vallejo. El elemento fundamental en el nexo de esa relación no es otro que la experiencia vivida. A partir de ésta, el poeta moderno busca las innumerables posibilidades expresivas que la tradición retórica ha ido bloqueando en el corpus de cultura literaria que pesa sobre nosotros, para otorgar nuevos valores a los signos, en términos de Pascual Buxó, y, cuando esto no sea posible, “hacerlos entrar en nuevas combinaciones que ayuden a ampliar su horizonte semántico y, mediante un arduo proceso de destrucción y recomposiciones, dar una imagen de la realidad que responda, no sólo a la lengua que la expresa, sino a las experiencias particulares e irrepetibles que la lengua debería poder expresar”.<sup>128</sup> Agrega que también así lo vio

<sup>126</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 229.

<sup>127</sup> *Ibid.*, 230.

<sup>128</sup> Pascual Buxó, “Lengua y realidad en la poesía de César Vallejo”, 16-17. Véase también Pascual Buxó, *César Vallejo. Crítica y contracritica*, 15.

y lo dijo el César Vallejo de los años de *Trilce*, “ante la reiterada experiencia de un mundo (de una sociedad, está claro) cuya única —y absurda— verdad es la del dolor irracional, reiterado, inmerecido que provoca”. Su explicación es la siguiente:

frente a esa visión primigenia que no puede reconocerse a sí misma en ninguna de las fórmulas establecidas por la lengua, y ante una manera de asumir la realidad que no tiene antecedentes manifiestos, el poeta intenta hacer añicos los moldes del lenguaje heredado con el deseo de comunicar plenamente aquellas experiencias que, por ser tan propias e irrepitibles, tampoco tienen parangón en la poesía.<sup>129</sup>

La búsqueda de nuevos valores para los signos, de la experiencia vivida, que señala Pascual Buxó, corresponde a los procedimientos de nuevas semiosis, merced a las posibilidades del “interpretante dinámico” respecto al “interpretante inmediato”, del sistema de Peirce. Además, las configuraciones de este proceso pueden dar lugar a una “semiosis infinita”.<sup>130</sup> Gracias a este recurso, el lenguaje poético asume —como dice la cita transcrita de Pascual Buxó— “la realidad que no tiene antecedentes manifiestos”. Esta “realidad” ha sido ampliamente estudiada por nuestro teórico, durante varias décadas, en una serie de ensayos reunidos después en su libro *Construcción y sentido de la realidad simbólica* (2015). Allí definió la noción de “símbolo”, como “una articulación particular de los signos pertenecientes a un determinado sistema semiótico (ya sea de índole verbal o icónica) por cuyo medio se sustituye, amplía y diversifica el contenido semántico de otros signos de ese mismo sistema que, en su uso denotativo o pragmático, remiten a inequívocos referentes extra discursivos”.<sup>131</sup>

Para ampliar su explicación, parte del discernimiento de la “realidad del mundo” para la historiografía, tal como pudo haber sido experimentada por sus actores y testigos, y conservada en la memoria y los documentos, y la “realidad simbólica” propia del arte literario. La transcripción verbal de la historiografía es primordialmente denotativa. Para la literatura, no es la materia prima la “realidad del mundo” tal cual es, sino “la *realidad del sistema semiótico* a través del cual el mundo se hace ‘representable’”; es decir, “el modo de hacerse patentes al entendimiento ciertos comportamien-

<sup>129</sup> Pascual Buxó, “Lengua y realidad en la poesía de César Vallejo”, 18. Más adelante, en el mismo ensayo, añadió: “*Trilce* —ya se ha dicho— es el resultado de una de las experiencias poéticas más hondas y decisivas de la lengua castellana: en ese libro no sólo se pulverizan —y, por supuesto, se caricaturizan— los tics mentales y verbales del modernismo de escuela, sino que constituye un angustioso esfuerzo por sentar las bases de una nueva lengua poética que sea capaz de dar noticia fidedigna de una manera también nueva de encontrarse con la realidad del mundo”, *ibid.*, 18-19.

<sup>130</sup> El semiólogo estadounidense escribió lo siguiente: “Con respecto al Interpretante, debemos distinguir también, en primer lugar, el Interpretante Inmediato, o sea el interpretante tal como se revela en la correcta comprensión del Signo mismo, que es comúnmente llamado el significado del Signo; y, en segundo lugar, debemos considerar el Interpretante Dinámico, que es el efecto real que el Signo, en tanto Signo, determina realmente”, Peirce, *La ciencia de la semiótica*, 65.

<sup>131</sup> Pascual Buxó, *Construcción y sentido de la realidad simbólica*, 18.

tos humanos que, trascendiendo las circunstancias históricas y los sucesos particulares, ejercen su influjo sobre la conciencia de una comunidad cultural y le proponen otros medios que llamamos simbólicos o estéticos para descifrar los enigmas de su ser, su mundo y su destino”.<sup>132</sup> De este modo, nuestro semiólogo también señala otro discernimiento fundamental entre la historiografía y la literatura, esto es, “entre lo ‘verdadero’ del relato historial y lo ‘verosímil’ del arte literario”.<sup>133</sup>

Tras lo expuesto hasta aquí, es importante subrayar una conclusión aunque resulta obvia: en la poética semiológica de Pascual Buxó no cabe ninguna “imitación” de la realidad como exigió la poética antigua. En todo caso, desecha las normas preceptivas que obligan a la sumisión a modelos ajenos, para erigirse en una disciplina estética provista de su lógica poética, que enseña a observar gracias a sus procedimientos deductivos las modalidades de la escritura artística de representar y comprender las “experiencias del mundo” de los seres humanos mediante la re-organización y re-semantización de los mismos signos del lenguaje comunicativo.

Charles Morris ya señaló que “la semiótica podría presentarse como un sistema deductivo, con términos no definidos y afirmaciones primitivas que permitan deducir nuevas afirmaciones como teoremas”<sup>134</sup> y, asimismo, que las “experiencias del mundo” no pueden prescindir del lenguaje, porque los objetos de la realidad se traducen en la mente humana en palabras. En consecuencia, las “experiencias del mundo” son, inevitablemente, experiencia simultánea con el lenguaje. Es una relación pragmática del ser humano con el mundo a través del lenguaje.

Según Morris, el término “pragmática” se ha acuñado haciendo referencia al término “pragmatismo”, razón por la cual “pragmática”, como término semiótico estricto, requiere su propia formulación. Y propuso una definición: “por ‘pragmática’ se entiende la ciencia de la relación de los signos con sus intérpretes”. Además, agregó que considerando que la mayoría de los signos tienen como intérpretes seres vivos, “para caracterizar con precisión la pragmática bastará con decir que se ocupa de los aspectos bióticos de la semiosis, es decir, de todos los fenómenos psicológicos, biológicos y sociológicos que se presentan en el funcionamiento de los signos”.<sup>135</sup>

Será necesario detenernos en el concepto de “experiencia” que, bien sabemos, significa un hecho sentido, conocido o presenciado; en una sola palabra: una vivencia. Sin embargo, acudiremos al pensamiento pragmatista de John Dewey, quien se ocupó de esta situación empírica en varios de sus libros. Así, en *How We Think* (1910), que apareció en versión castellana con el título de *Psicología del pensamiento* (1917), ofrece una serie de conceptos al respecto. Por ejemplo, explica que la experiencia tiene relación íntima con la curiosidad, que es una inclinación a informarse, instruirse, aprender lo que no se conoce, así como a enterarse de cosas ajenas. En este caso, el filósofo prag-

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, 24.

<sup>133</sup> *Ibid.*, 36.

<sup>134</sup> Morris, *Fundamentos*, 34.

<sup>135</sup> *Ibid.*, 68.

matista introduce la experiencia reflexiva en una compleja variedad que se extiende de la más simple hasta la más compleja; esto quiere decir, desde la reflexión sobre las actividades cotidianas de la vida, los problemas y métodos científicos, hasta el pensamiento abstracto. De ahí que Dewey afirme: “Una mente que no es curiosa parece ser indiferente para todo y estar en espera de una experiencia impuesta por estímulos violentos del mundo físico. Pero una mente avizora, curiosa, es cual un cuerpo vivo que, donde quiera que se encuentre, no tiene más remedio que ver y oír y sentir, aun contra su voluntad”.<sup>136</sup> En esta segunda mente también tiene cabida la reflexión sobre la experiencia estética. No obstante, la experiencia reflexiva no se refiere sólo a una instancia detenida en un “aquí-y-ahora”, sino a un estado que implica sucesivos modos de estar, y, en consecuencia, ser. La experiencia reflexiva implica, a través de más de un instante: pensar. Por esto, Dewey escribió: “En cualquiera de estos casos, el estar pensando significa establecer eslabones sucesivos en la cadena de la experiencia, ligar entre sí los datos y hechos que estaban aislados”.<sup>137</sup> Se trata de experiencias a través del tiempo, unas más concretas que otras, unas largas y otras cortas, unas más fecundas que otras, determinadas e indeterminadas, unas antiguas otras nuevas. Para concluir, “el término experiencia puede ser interpretado con referencia a una actitud mental, ya empírica o ya experimental. En ningún caso la experiencia presenta esterilidades o rigideces; está llena de vida, y por eso su crecimiento es constante”.<sup>138</sup>

Debieron pasar 17 años antes de que Dewey aplicara al arte las reflexiones expuestas, en su libro *Art as Experience* (Nueva York, 1934). Destacamos en esta obra, para continuar con nuestra exposición, el desacuerdo del filósofo estadounidense con la concepción platónica, fundamentalmente metafísica, del arte, que asigna a éste la mera función de ser medio que conduce a la percepción de esencias puramente racionales. Considera, por el contrario, que hay un hecho empírico implícito en la “experiencia estética concreta”. Afirma: “Toda experiencia directa es cualitativa, y las cualidades son lo que hacen directamente valiosa a la experiencia de la vida misma”.<sup>139</sup> Asimismo, no está de acuerdo en que lo sensible sólo sea un vehículo que conduzca a una intuición de la esencia inmaterial y no sensible. Este modo de entender el término “esencia” es muy equívoco. Señala que en el habla común esa palabra “denota el *meollo* de una cosa”; esto es cuando se elimina “lo inútil y retenemos lo indispensable. Toda expresión genuina se mueve, en este sentido, hacia la ‘esencia’. La esencia denota aquí una organización de significados dispersos y más o menos oscurecidos por incidentes que acompañan a experiencias variadas”.<sup>140</sup> En consecuencia, “una obra de arte puede ciertamente transmitir la esencia de multitud de experiencias y a veces de una manera condensada y sorprendente”; además, en lugar de “fugarse de

<sup>136</sup> Dewey, *Psicología del pensamiento*, trad. de Alejandro A. Jasclevich (London: Heath y Compañía, 1917), 36.

<sup>137</sup> *Ibid.*, 89.

<sup>138</sup> *Ibid.*, 174.

<sup>139</sup> Dewey, *El arte como experiencia*, 259.

<sup>140</sup> *Ibid.*

una experiencia hacia un reino metafísico, el material de las experiencias se produce de tal manera que llega a ser la materia fértil de una nueva experiencia”.<sup>141</sup> Dentro de este proceso de la experiencia estética concreta, difícilmente se podría aceptar la concepción de la “imitación” en el arte, de acuerdo a la poética antigua.

Ahora bien, en la concepción poética del formalismo ruso tampoco hay lugar para la imitación, en el sentido tradicional, aunque reconoce en su lugar la réplica, en una variedad de intertextualidad, desde el dialogismo hasta la parodia. Uno de los principales teóricos de este movimiento, de los principales fundadores de la Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética (Opoiiaz), escritor y crítico, Víktor Shklovski (1893-1984), en su artículo titulado “La conexión de los procedimientos de la composición del *suzhet* con los procedimientos generales del estilo” (1919), escribió que por lo general, “la obra de arte se percibe sobre el trasfondo de otras obras artísticas y por asociación con ellas. La forma de la obra de arte se define por su relación con las formas que la han precedido”; aclaró también que no sólo se refería a la parodia, pues “toda obra de arte en general se crea como paralelo y contraposición a un modelo. *Una nueva forma no aparece para expresar un contenido nuevo, sino para reemplazar una forma vieja, que ya ha perdido su valor artístico*”.<sup>142</sup>

Otro de los miembros de la Opoiiaz, Iuri Tynianov (1894-1943), que había ingresado a esta Escuela en 1919, escribió dos años después un estudio sobre Dostoievski y Gogol (1921). Volek extrajo de ese trabajo un par de páginas bajo el título de “Tesis sobre la parodia” (1921). Tynianov propuso en su estudio dos categorías, procedentes de lo que los antiguos denominaban “imitación”, pero, dentro de lo que ya había sido expuesto por los formalistas en la moderna intertextualidad. Esas categorías eran la estilización, por una parte, y la parodia, por otra. El teórico formalista afirmaba que ambas viven una vida doble: “tras el plano de la obra se halla otro plano, estilizado o parodiado”; y explicaba las diferencias entre ambas categorías del siguiente modo:

en la parodia es obligatorio el desajuste entre ambos planos, su desplazamiento; por la parodia, el género trágico se convertirá en cómico (da igual si por subrayar lo trágico o por su correspondiente sustitución por lo cómico), y viceversa. En la estilización no hay tal desajuste; en cambio, existe una correspondencia entre ambos planos: el estilizante, y el estilizado, el cual se vislumbra a través del primero.<sup>143</sup>

Agrega que la parodia existe en la medida en que a través de la obra se vislumbra el segundo plano, el parodiado; más aún, aclara “cuanto más estrecho, definido, orgánico es ese segundo plano, cuanto mayor es el matiz de ambigüedad que presentan todos los detalles de la obra, cuanto más se perciben éstos en un doble plano tanto más

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, 260.

<sup>142</sup> Véase Volek, *Antología del formalismo ruso*, 1: 130 (cursivas propias).

<sup>143</sup> Véase Volek, *Antología del formalismo ruso*, 1: 169.

fuerte es el carácter paródico”.<sup>144</sup> Otro de los teóricos de Opoiaz, Boris Eichenbaum, en su ya referido ensayo, “La teoría del ‘método formal’” (1925), ha destacado el estudio de Tynianov, y señalado que el objetivo del mismo fue demostrar que *La aldea Stepanchikovo*, de Dostoievski, es una parodia, “y que tras el primer plano se esconde otro, nutrido de Gogol y sus *Cartas a amigos*”; agregó que “este aspecto concreto, se convierte en toda una teoría de la parodia como procedimiento estilístico (la estilización paródica) y una de las manifestaciones de la sustitución dialéctica de las escuelas, manifestación de gran importancia histórico-literaria”.<sup>145</sup>

Boris Tomashevski (1890-1957), uno de los teóricos principales del Círculo Lingüístico de Moscú, introdujo una categoría fundamental para el formalismo literario relacionado con lo que la antigua poética imponía: la imitación. Por supuesto, que en la Edad Moderna ésta ya no tenía vigencia, porque fue sustituida por la reacción de la réplica o de la parodia. Dentro de esta categoría paródica Tomashevski introdujo un elemento insospechado, al que otorgó una representación fundamental en su artículo “La motivación” (1925). Propuso una clasificación importante de ésta: la motivación por la composición, la motivación realista y la motivación artística. Para nuestra exposición, que se ocupa de discernir entre la poética antigua y la poética semiológica de Pascual Buxó, tiene especial interés la primera, respecto a que dice se debe tener en cuenta una variante: la falsa motivación.

Expuesto el concepto de que se trata de una motivación de “composición”, estamos obligados a reconocer el carácter de “preceptiva literaria”, es decir, el antiguo y tradicional tratado normativo de retórica y poética: el mandato u orden que el idealismo metafísico, de orden superior, hacía observar y guardar a los inferiores o súbditos (poetas y artistas), inferiores a los artesanos que construían objetos útiles como la cama o la mesa. Las motivaciones de la composición eran, en la antigüedad, instrucciones o reglas que la tradición ha dado o establecido para el manejo “correcto” del arte.

He aquí que Tomashevski afirma, con sorprendente claridad, que los procedimientos de la “falsa motivación” se encuentran principalmente en las obras creadas según una aparente imitación, o mimesis, pues estas obras modernas aparecen “sobre el trasfondo de una gran tradición literaria”; es decir, para la lectura, o enfrentamiento pragmático, del lector “acostumbrado a interpretar tradicionalmente cada detalle de la obra”; enseguida agrega:

El truco se aclara al final y el lector se convence de que todos los detalles están introducidos únicamente para preparar un desenlace *inesperado*. La falsa motivación es un elemento de la parodia literaria, es decir, del juego con los reglamentos literarios generalmente conocidos, firmemente establecidos en la tradición y utilizados por el autor fuera de sus

<sup>144</sup> *Ibid.*, 170.

<sup>145</sup> Eichenbaum, “La teoría del ‘método formal’”, en Volek, *Antología del formalismo ruso*, 1: 106.



funciones tradicionales. La falsa motivación es un elemento de la parodia literaria, es decir, del juego con los reglamentos literarios generalmente conocidos, firmemente establecidos en la tradición y utilizados por el autor fuera de sus funciones tradicionales.<sup>146</sup>

Como se ve, el proceso que implica la parodia ha permitido salir de la tradicional imitación que conlleva la poética antigua, para proponer otro recurso irrecusable: la réplica o reacción que obliga a una respuesta. Este fenómeno ha sido ampliamente estudiado por Mijaíl Bajtín, bajo la categoría del diálogo o dialogismo. En 1929 publicó el artículo titulado “El discurso en Dostoievski: ensayo de estilística”. Poco después se pudo ver que el texto era sólo una sección de un capítulo dedicado al análisis de “la palabra”, de un amplio estudio dedicado al gran novelista ruso, como veremos luego. En ese artículo llamaba la atención sobre algunos fenómenos artísticos verbales que, en su tiempo, daban lugar al estudio de algunos investigadores. Describía esos fenómenos por compartir un rasgo común: “el discurso tiene en ellos una doble orientación, tanto hacia el objeto del habla (tal como en el discurso normal), como hacia *otro discurso*, hacia el *discurso* ajeno”; y advertía la existencia del segundo contexto del lenguaje ajeno, la estilización se percibirá como estilo y la parodia como una obra mala.<sup>147</sup>

Debido al estudio de estos fenómenos del discurso, el concepto “imitación” de la poética antigua es desplazada por otro nuevo concepto: “réplica”, que además implica “contrariedad”. Esta categoría dialógica queda claramente explicada y reiterada en los estudios de Bajtín:

Esta doble orientación del discurso es menos obvia en el *skaz* y en el diálogo (dentro de una réplica). Efectivamente, el *skaz* puede tener a veces sólo una orientación, referencial. También una réplica del diálogo puede expresar un significado referencial directo, sin ninguna mediación. Pero, en la mayoría de los casos, tanto el *skaz* como la réplica se orientan hacia el lenguaje ajeno: el *skaz* lo estiliza y la réplica lo toma en consideración, contestándole o anticipándosele.<sup>148</sup>

Pascual Buxó, en el ensayo que dedica a “Lope de Vega y la novela monológica” en *Las figuraciones del sentido*, introduce las categorías “monologismo” y “dialogismo”, a partir de los estudios de Bajtín, los que considera “penetrantes trabajos” respecto a la novela moderna. Escribe: “frente a la inmovilidad de los estilos genéricos, la novela acude a la parodia de los discursos instituidos y a la confrontación de los diversos

<sup>146</sup> Véase Volek, *Antología del formalismo ruso*, 1: 229.

<sup>147</sup> Mijaíl Bajtín, “El discurso en Dostoievski”, en Volek, *Antología del formalismo ruso*, 2: 239 (cursivas propias).

<sup>148</sup> *Ibid.* Conviene destacar que en nota a pie de página Volek traduce el término *skaz* como “un tipo de narración coloquializada”. Por su parte, Tatiana Bubnova, en su versión de Mijaíl M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski* (México: FCE, 1986), 258, traduce el mismo término como “relato oral”.

lenguajes (de las diversas formaciones ideológicas) que coexisten —combatiéndose e influyéndose— en un mismo cuerpo social”.<sup>149</sup>

Antes de concluir esta discusión sobre la superación de la “imitación” de la poética antigua por la “réplica” (o contrariedad, o parodia) de la poética moderna, es necesario detenernos en algunos conceptos de Bajtín, como el teórico que más aportes ha proporcionado al estudio de esta categoría. Así, uno de sus principios es que todo enunciado posee un autor al que percibimos, aunque nada sepamos acerca del autor real. Asimismo, una obra puede ser el resultado de un trabajo colectivo, o de una labor hereditaria de generaciones. Sin embargo, “de todas maneras oímos en el enunciado una única voluntad creadora, una determinada posición a la cual se puede reaccionar dialógicamente. La reacción dialógica personifica todo enunciado al que reacciona”.<sup>150</sup>

Por otra parte, Bajtín señala que el discurso paródico no se enfoca sólo en un elemento discursivo. Puede proyectarse sobre un estilo ajeno en tanto que estilo, la manera socialmente típica o el carácter de un grupo humano, o de un individuo, que implique modalidades de ver, pensar y hablar; la parodia puede ser profunda, o sólo detenerse en formas verbales superficiales, así como en el pensamiento profundo de la palabra ajena. De este modo, en la parodia

el autor habla mediante la palabra ajena pero, a diferencia de la estilización, introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena. La segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos. La palabra llega a ser arena de lucha entre dos voces.<sup>151</sup>

Dentro de este contexto que ilustra la reflexión de Bajtín, se pueden entender mejor las categorías expuestas en párrafos anteriores: reacción, respuesta y réplica, que obviamente configura un tenso y controversial dialogismo; como el teórico ruso explica claramente:

<sup>149</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 223. El autor hacía especial referencia al artículo “Récit épique et roman (Méthodologie d’analyse du roman)”, de Bajtín, en la versión francesa de 1978. Este ensayo fue publicado originalmente en 1941. La versión castellana se conoce con el nombre de “Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico” y forma parte del libro Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, trad. de H. S. Kriúkova y V. Cazcarra (Madrid: Taurus, 1989). Ahí escribe el formalista ruso que la novela parodia otros géneros, en tanto que géneros, y descubre las convenciones de sus formas y lenguaje, excluye a unos géneros, incluye a otros en su propia estructura discursiva, reinterpretándolos. Muchos historiadores de la literatura ven estos hechos solamente como una lucha entre escuelas literarias. Y agrega enfáticamente: “Naturalmente, esa lucha existe; pero es un fenómeno periférico y poco importante desde el punto de vista histórico. Hay que saber ver tras ella una lucha más profunda, e histórica, entre los géneros; el proceso de formación y desarrollo de la estructura de los géneros literarios”, Bajtín, *Teoría y estética*, 451.

<sup>150</sup> Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, 257.

<sup>151</sup> *Ibid.*, 270.

La réplica de cualquier diálogo importante y profundo es análogo a la polémica oculta, cada una de sus palabras dirigida hacia su objeto reacciona al mismo tiempo a la palabra ajena, contestándola y anticipándola; el momento de respuesta y anticipación penetra profundamente en el interior de la palabra dialógicamente intensa, ésta parece absorber las réplicas ajenas transformándolas inmediatamente.<sup>152</sup>

En estos procedimientos discursivos del dialogismo se puede destacar la confluencia de las corrientes del pensamiento moderno, como la semiótica de Peirce, la fenomenología de Husserl o la filosofía del lenguaje de Bajtín. Estas corrientes demuestran que el pensamiento moderno ha encontrado procedimientos para superar el significado de los signos, como palabra y pensamiento. El pensamiento tradicional, especialmente el escolástico dogmático, había alterado, dañado, descompuesto y trastornado las representaciones de la realidad. De ahí que el filósofo lógico Peirce viera la necesidad de re-interpretar el “interpretante” de los signos; que el filósofo fenomenológico Husserl acudiera a la reducción eidética (o *epojé*), y que Bajtín en sus reflexiones sobre la filosofía de lenguaje desarrollara los procesos necesarios del dialogismo:

La palabra llega al contexto del hablante a partir de otro contexto, colmada de sentidos ajenos, su propio pensamiento la encuentra ya poblada. Es por eso que la orientación de la palabra entre palabras, la percepción diversificada de la voz ajena y los diferentes modos de reaccionar a ella, quizá aparezcan como los problemas más importantes del estudio translingüístico de cada palabra, incluyendo el discurso literario.<sup>153</sup>

En fin, en sus estudios específicos sobre la novela, Bajtín vio asimismo enfrentamientos dialógicos radicales de los discursos de este género, donde la aparente parodia o imitación tiene el fin, paradójicamente, de reformar el presunto modelo. De ahí que señale: “la obra literaria se encuentra con otra, a la que imita, o la hace tan ‘extraña’ que, en su trasfondo, se ‘percibe’ como nueva”.<sup>154</sup>

Estos recursos, como re-interpretar el “interpretante” de los signos, según Peirce, o la reducción eidética de Husserl, o la réplica dialógica de Bajtín, están presentes en la poética semiológica de Pascual Buxó como la recuperación de los “estatutos prelingüísticos” de la realidad; la instancia previa a toda enunciación de referentes de los objetos reales, lo cual es posible para la poesía, capaz de volver a las infinitas posibilidades de expresión latentes en la lengua. Será necesario, en consecuencia, “oponerse a muchas de las convenciones culturales heredadas y a los textos paradigmáticos con que ellas se nos imponen”, para “crear una nueva lengua sobre los escombros de la primera”, lo que implica “inventar no sólo nuevos signos y establecer insólitos cam-

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, 275.

<sup>153</sup> *Ibid.*, 283.

<sup>154</sup> Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, 40.

pos léxicos, sino nuevas relaciones sintácticas en las que se transgredan o se inviertan las que privan en la gramática normal”.<sup>155</sup>

Como se ve, definitivamente la poética semiológica no acepta modelos que imitar, a diferencia de la antigua que imponía arquetipos no sólo para el arte, sino sobre todo para la moral. Nos detendremos brevemente en este aspecto de la poética antigua, antes de finalizar esta revisión del paulatino proceso de su invalidación para el arte moderno.

### Poética antigua y utilidad moral

Aquí debemos volver a Aristóteles para señalar otros rasgos muy propios de la poética antigua, cuya vigencia en los tiempos modernos resulta inimaginable y, por tanto, inadmisibles. Si bien el filósofo griego sostuvo la tesis de que el arte imita la realidad, la imitación no significaba una copia fidedigna, puesto que su fin era moral. Asimismo, la poética antigua era un medio didáctico, en el que no se puede dejar de ver su interés ético: organizar la vida cotidiana, la tradición, las costumbres, el carácter; en definitiva, el *ethos* de los pueblos. Es decir, el fin didáctico de esta poética estaba también presente, aunque en una dimensión mayor; en su ética, que debía conducir al cultivo del bien, para lograr un estado de eudemonía (de dicha, felicidad) en la vida cotidiana. El *eudemonismo* era la teoría ética con la que se podía construir un estado de satisfacción, que a su vez podía ser el fundamento de la vida moral. Aristóteles expuso este pensamiento en sus obras de ética, especialmente en la moral a Nicómaco, o *Ética Nicomáquea*. En éste, el primer tema del Libro Primero trata “Sobre la felicidad” y su primer enunciado dice: “Todo arte y toda investigación e, igualmente, toda acción y libre elección parecen tender a algún bien; por esto se ha manifestado, con razón, que el bien es aquello hacia lo que todas las cosas tienden”.<sup>156</sup> De este modo, en su concepción, la ética formaba parte de la política, pues, si de las cosas que hacemos “hay algún fin que queramos por sí mismo, y las demás cosas por causa de él, y lo que elegimos no está determinado por otra cosa [...], es evidente que este fin será lo bueno y lo mejor”; explicaba además que si procurar el bien de una persona es algo deseable, “es más hermoso y divino conseguirlo para un pueblo y para ciudades. A esto, pues, tiende nuestra investigación, que es una cierta disciplina política”.<sup>157</sup> Más adelante, en el mismo libro inicial define su concepto de “bien”, sobre el cual escribe que si hay sólo un bien perfecto, ése será el que buscamos, y si hay varios, el más perfecto de ellos. Enseguida discurre: “al que se busca por sí mismo le llamamos más perfecto que al que se busca por otra cosa, y al que nunca se elige por causa de otra cosa, lo consideramos más perfecto que a los que se eligen, ya por sí mismos, ya por otra cosa. Sencillamente,

<sup>155</sup> Pascual Buxó, “Lengua y realidad en la poesía de César Vallejo”, 16.

<sup>156</sup> Aristóteles, *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, trad. de Julio Pallí Bonet (Madrid: Gredos, 1998), 131.

<sup>157</sup> *Ibid.*, 132.

llamamos perfecto lo que siempre se elige por sí mismo y nunca por otra cosa”.<sup>158</sup> Tal bien es la felicidad, pues la elegimos por ella misma y nunca por otra cosa.

Obviamente, toda preocupación estética en este contexto es secundaria y marginal. Por la imitación y la educación se deben prolongar las buenas acciones, los buenos ejemplos en favor de las costumbres y la tradición política. Pero sigamos el pensamiento de Aristóteles para llegar a su razonamiento sobre los medios por los que se puede alcanzar la felicidad. Halla dificultad en entender si la felicidad puede adquirirse por el estudio, por la costumbre o por algún otro ejercicio que corresponda a la voluntad del ser humano; o acaece por algún principio divino, o por el azar de una fortuna favorable. Reconoce que “si hay alguna otra dádiva que los hombres reciban de los dioses, es razonable pensar que la felicidad sea un don de los dioses, especialmente por ser la mejor de las cosas humanas”; aunque deja esa posibilidad a otra investigación y agrega que, aun cuando la felicidad no fuese un don sobrenatural, sino obtenido por la virtud del ser humano y el oficio del aprendizaje y la práctica, “parece ser el más divino de los bienes, pues el premio y el fin de la virtud es lo mejor y, evidentemente, algo divino y venturoso. Además, es compartido por muchos hombres, pues por medio de cierto aprendizaje y diligencia lo pueden alcanzar todos los que no están incapacitados para la virtud”; de ese modo concedía la primacía a la educación y al aprendizaje, sobre el simple azar, pues la felicidad debía ser alcanzada del mejor modo posible: “confiar lo más grande y lo más hermoso a la fortuna sería una gran incongruencia”.<sup>159</sup>

Para Aristóteles existen dos clases de virtud: la dianoética y la ética. La dianoética se inicia y desarrolla por la enseñanza, la cual demanda duración y práctica prolongada; la ética, en cambio, procede de la costumbre. “De este hecho resulta claro que ninguna de las virtudes éticas se produce en nosotros por naturaleza, puesto que ninguna cosa que existe por naturaleza se modifica por costumbre”,<sup>160</sup> así, el Estagirita señala que las virtudes proceden y son resultado de hábitos o modalidades de actuar o comportarse, “como resultado de actividades anteriores”, no de la naturaleza; lo que le permite comparar las virtudes con “las demás artes”:

Y éste es el caso de las demás artes, pues lo que hay que hacer después de haber aprendido, lo aprendemos haciéndolo. Así nos hacemos constructores construyendo casas, y citaristas tocando la cítara. De un modo semejante, practicando la justicia nos hacemos justos; practicando la moderación, moderados, y practicando la virilidad, viriles. Esto viene confirmado por lo que ocurre en las ciudades: los legisladores hacen buenos a los ciudadanos haciéndoles adquirir ciertos hábitos, y ésta es la voluntad de todo legislador; pero los legisladores que no lo hacen bien yerran, y con esto se distingue el buen régimen del malo.<sup>161</sup>

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, 142.

<sup>159</sup> *Ibid.*, 149.

<sup>160</sup> *Ibid.*, 160.

<sup>161</sup> *Ibid.*, 161.

El filósofo reitera que el aprendizaje y la práctica habitual son los principios y cimientos para el perfeccionamiento tanto de las virtudes como de las artes. Afirma que

las mismas causas y los mismos medios producen y destruyen toda virtud, lo mismo que las artes; pues tocando la cítara se hacen tanto los buenos como los malos citaristas, y de manera análoga los constructores de casas y todo lo demás [...] Si no fuera así, no habría necesidad de maestros, sino que todos serían de nacimiento buenos y malos. Y este es el caso también de las virtudes.<sup>162</sup>

Sin embargo, aclara que no son semejantes el caso de las artes y el de las virtudes, pues las obras de arte tienen “su bien en sí mismas; basta, en efecto, que, una vez realizadas, tengan ciertas condiciones”, a diferencia de las acciones virtuosas que, además de estar hechas justa o sobriamente, es necesario que quien las hace esté en “cierta disposición al hacerlas, es decir, en primer lugar, si sabe lo que hace; luego, si las elige, y las elige por ellas mismas; y, en tercer lugar, si las hace con firmeza e inquebrantablemente”.<sup>163</sup>

Como en la imitación artística, en la ética aristotélica la enseñanza y a la vez el aprendizaje son imprescindibles para alcanzar la felicidad, además debía estar ligada con la práctica de los asuntos del gobierno y negocios del Estado. De acuerdo con esta concepción, “todo el estudio de la virtud y de la política está en relación con el placer y el dolor, puesto que el que se sirve bien de ellos, será bueno, y el que se sirve mal, malo”.<sup>164</sup> Vemos que esta discusión nos llevaría a la *Política*, de Aristóteles, y la *República*, de Platón, pero preferimos volver al principal motivo de esta exposición: la imitación, que obviamente en el pensamiento aristotélico era el método para alcanzar la felicidad. En su poética, la imitación conduce fundamentalmente a la ética, antes que a la estética.

Wilhelm Dilthey (Alemania, 1833-1911), en su ensayo de 1887 (“La imaginación del poeta”), señaló el carácter “inconexo” del texto aristotélico *Poética*, conservado a través de los siglos, y lo “poco explícito” en relación con otros escritos aristotélicos predecesores y posteriores. Sin embargo, destacó que “el encadenamiento lógico de lo conservado admite la conclusión de que esta teoría de las formas y la técnica de la poesía no han sido derivadas por Aristóteles de los principios estéticos generales, como el de la belleza, o de la facultad artística”.<sup>165</sup> Esta teoría ha sido extraída por abstracción de las obras poéticas y de su efecto pragmático en la recepción sobre las relaciones técnicas entre las modalidades de la imitación y el objeto de la misma. Su finalidad es principalmente normativa. Agrega Dilthey que la poética aristotélica

<sup>162</sup> *Ibid.*

<sup>163</sup> *Ibid.*, 166-167.

<sup>164</sup> *Ibid.*, 166.

<sup>165</sup> Wilhelm Dilthey, *Poética. La imaginación del poeta. Las tres épocas de la estética moderna y su problema actual*, 2a. ed., trad. de Elsa Tabernig (Buenos Aires: Losada, 1961), 30.

supone al poeta produciendo su obra según reglas destinadas a un efecto determinado: “Es una técnica, y en ella predomina la razón. Partiendo de su sencilla idea básica, definió las formas de la poesía con claridad insuperada, analizó sus partes y fijó las reglas según las cuales deben ser formadas y articuladas estas partes”.<sup>166</sup> De ahí que el pensador alemán también afirme que el principio aristotélico de la imitación era objetivista, análogo a su teoría del conocimiento, pues su investigación, que penetró “en la facultad subjetiva de la naturaleza humana y tuvo en cuenta su capacidad autónoma para transformar los datos de los sentidos, tampoco pudo sostenerse en la estética el principio de la imitación”.<sup>167</sup> Y en otro ensayo, sobre “La técnica del teatro”, que forma parte de su libro *Literatura y fantasía*, señaló explícitamente la intención ética de Aristóteles: “El efecto común de la música y el drama en sus formas supremas es remitido por Aristóteles al concepto de catarsis, cargado con un profundo sentido ético”.<sup>168</sup>

Moritz Geiger no vio ningún sistema metafísico en el que pudiera apoyarse la teoría estética normativa, lo cual ocasionaba inestabilidad en sus fines, por lo que buscaba otras esferas del ser o del valor que confirieran a sus normas carácter de absolutas. Fue así que el valor estético de la obra de arte se medía, por el ejemplo, “por el provecho moral que promete. La obra de arte pasa a ser un instrumento de enseñanza y mejoramiento moral”; y que en ella “ya no hay que considerar otra cosa que su eficacia moral. En la República ideal de Platón no hay lugar ninguno para la belleza artística, que, bajo pretexto de agradar, enerva y desmoraliza. Sólo se toleran aquellas artes y estilos que presentan un asunto digno en forma ruda y severa: himnos, tragedias de contenido moral”.<sup>169</sup>

Nicolai Hartmann (1882-1950), en su *Introducción a la filosofía* (Hannover, 1949) planteó claramente las diferencias entre ética y estética. Señaló que a diferencia de los valores éticos, una “característica capital de los valores estéticos reside en lo siguiente. No son valores que nos carguen con tareas o de los que penda un deber ser, una tendencia a la realización, a la efectucción. Ninguna compulsión mana de ellos, ni ningún rebajamiento cuando no los realizamos. Se limitan a requerir al que los comprende a que los goce”.<sup>170</sup> También señalaba que mientras que en el campo de lo ético sólo hay una necesidad del deber ser, una libertad en sentido positivo, en el arte, a la inversa, la libertad de hallarse abiertas las posibilidades, que solo pueden realizarse en la fantasía, revelan una libertad en sentido negativo. Decía que cuando se dice que “el artista crea, es un creador, produce algo”, no se entiende que traduzca algo a la realidad, así como cuando un escultor expresa la movilidad de una forma en una estatua inmóvil, no realiza la movilidad, porque no puede hacer que la estatua viva: “El artista crea un reino que no pretende en absoluto ser efectivo para fingirnos como

---

<sup>166</sup> *Ibid.*, 31.

<sup>167</sup> *Ibid.*, 35.

<sup>168</sup> Dilthey, *Literatura y fantasía*, trad. de E. Uranga y C. Gerhard (México: FCE, 1977), 134.

<sup>169</sup> Geiger, *Estética*, 28-29.

<sup>170</sup> Nicolai Hartmann, *Introducción a la filosofía*, trad. de José Gaos (México: UNAM, 1961), 183.

efectivo. El artista no necesita realizar lo que quiere representar, sino sólo hacerlo aparecer”.<sup>171</sup> Hartmann explicaba con estos conceptos las diferencias entre la ética y la estética, de la que nos ocuparemos ampliamente en los capítulos siguientes. Su razonamiento ético continuaba: “el deber ser tiene siempre la tendencia a la efectuaración”; por el contrario, la creación artística consiste justamente en lo contrario. Concluía: “Deber ser y creación artística son dos dominios de realidad incompleta, es decir, la posibilidad está separada de la necesidad. Pero en oposición al deber ser no presenta la creación artística un sobresalir la necesidad sobre la posibilidad, sino antes bien un ir más allá ésta de aquélla. Así se vuelve comprensible la especial y amplia libertad del reino del arte”.<sup>172</sup>

### La poética aristotélica “ha muerto”

No debe sorprender que en 1887, Dilthey, en su ensayo titulado “La imaginación del poeta. Materiales para una poética”, dio el siguiente anuncio: “La poética creada por Aristóteles ha muerto. Frente a los hermosos prodigios poéticos de Fielding y Sterne, de Rousseau y Diderot, sus formas y reglas se tornaron sombras inertes de algo irreal, modelos abstraídos de un arte caduco”.<sup>173</sup> Lo cierto es que el filósofo alemán no llegó a conocer el pensamiento lógico que surgió después de su ciclo vital personal. Falleció en 1911.

Dilthey no escribió ningún volumen específico de poética, aunque sí muchos ensayos sobre ese tema y el arte en general que después fueron reunidos por sus diversos editores en distintos volúmenes. Sin embargo, tuvo en mente la necesidad de una poética hacia finales del siglo XIX, de la que nos ocuparemos en la conclusión de este capítulo. En sus reflexiones sobre la obra aristotélica, señala que “la *Poética* se refiere en pasajes importantes a la naturaleza ético-psicológica del proceso imitativo”; lo que significa que dicha poética “supone al poeta produciendo su obra según reglas destinadas a un efecto determinado”.<sup>174</sup>

En el mismo ensayo denunciaba una variedad desconcertante de corrientes literarias en sus días, es decir, en las décadas finales del siglo XIX, de las que apuntaba: “En todos los países reina actualmente una anarquía en el extenso dominio de la poesía. La poética creada por Aristóteles ha muerto”. Explicaba esa anarquía con los siguientes hechos: el artista carecía de normas, el crítico tenía como única pauta su sentimiento personal, el público dominaba y “las masas” apiñadas en salas de exposición, teatros, bibliotecas públicas, forjaban o aniquilaban “la reputación de los artistas”. Definía más precisamente esa situación como una “anarquía del gusto” propia de las épocas “en que una nueva manera de sentir la realidad quebranta las formas y

<sup>171</sup> *Ibid.*, 143.

<sup>172</sup> *Ibid.*

<sup>173</sup> Dilthey, *Poética*, 20.

<sup>174</sup> *Ibid.*, 30-31.



reglas vigentes y anuncia el desarrollo de nuevas formas artísticas”.<sup>175</sup> Preveía que esa situación no se prolongaría mucho y confiaba en que la filosofía, la historia del arte y la historia de la literatura del momento restablecieran la relación entre el pensamiento estético y la actividad artística. Más aún, decía que, en tales circunstancias, el arte necesitaba de una disciplina para los artistas y una educación para el público.

Dilthey, no sólo por su condición de pensador atento a su tiempo sino también por su vivencia testimonial de las décadas finales del siglo XIX, percibe claramente las consecuencias del pensamiento de la Ilustración, que provocó el derrumbe de las construcciones fabulosas de la escolástica dogmática. Por nuestra parte, podemos recordar lo que ocurría en la literatura hispanoamericana en esos mismos días. La literatura del Modernismo fue claramente testimonio de esa realidad y su búsqueda de una nueva estética y nuevas formas de expresión.<sup>176</sup> Los poetas de este movimiento, lectores eruditos por su reflexión y vivencia cosmopolita, asumieron el ritmo de la experiencia estética de su tiempo.

Mientras tanto, Dilthey, quien advertía con lucidez la atmósfera finisecular del pensamiento y de la sensibilidad, escribió: “Vuelve a surgir el antiguo problema de la poética y cabe preguntarse si se lo puede resolver ahora con los recursos de que disponemos gracias a la ampliación del horizonte científico. Pues los puntos de vista empírico y técnico del presente nos permiten ascender de la poética y las ciencias estéticas aisladas que le están coordinadas a una estética general”; enseguida agregaba un “segundo punto de vista” por el que la poética era en ese tiempo “una necesidad innegable. La cantidad incalculable de obras poéticas de todos los pueblos debe ser ordenada para los fines del placer vivo, del conocimiento causal histórico y la práctica pedagógica, apreciada según su valor y aprovechada para el estudio del hombre y de su historia”.<sup>177</sup> Aunque Dilthey inició esta exposición a partir de la circunstancia específicamente alemana, pues mencionaba la experiencia estricta de su país, “nuestra estética”, como se ve por las citas inmediatamente anteriores, fue ampliando su visión hasta hablar de la “cantidad incalculable de obras poéticas de todos los pueblos”.<sup>178</sup>

Obviamente el cambio de pensamiento no sólo ocurrió en Alemania o la Europa del Oeste, puesto que esos países europeos en el siglo XVI, autodenominándose “imperios”, habían invadido pueblos y culturas, para destruirlas e imponer la propia, provocando réplicas, repulsa y rechazos, en un dialogismo a nivel continental en lo

---

<sup>175</sup> *Ibid.*, 20-21.

<sup>176</sup> Rubén Darío (Nicaragua, 1867-1916) escribió en las “Palabras liminares” de su libro *Prosas profanas y otros poemas* (Buenos Aires: Impr. Pablo E. Coni e Hijos, 1896): “Porque proclamando como proclamo, una estética acrática, la imposición de un modelo o de un código implicaría una contradicción”.

<sup>177</sup> Dilthey, *Poética*, 23-24.

<sup>178</sup> Dilthey también escribió: “De todas las épocas y de todos los pueblos, nos invade una abigarrada diversidad de formas, que parece borrar toda separación entre los géneros poéticos y toda regla. Al mismo tiempo irrumpen desde el Este una literatura, una música y una pintura elementales e informes, semi-bárbaras, aunque con esa energía brutal de los pueblos que aún viven las luchas del espíritu en novelas y en cuadros de veinte pies de ancho”, *ibid.*, 20.

que se refiere a los pueblos hispanoamericanos. Además, hay que aclarar que la supuesta cultura de los países europeos del Oeste, tampoco era suya pues la obtuvieron copiando a los griegos y romanos, modelos de imperialismo, pero sobre todo se alimentaron de las culturas de los pueblos antiguos de Oriente, pretendiendo ignorarlas. Los países europeos del Oeste siguieron la mimesis grecorromana, en ignorancia absoluta de su propia historia. Sus invasiones brutales, especialmente en el siglo XVI, en las que desplegaron sus crímenes guiados por su discriminación contra otras culturas, se justificaban en copias de los sistemas jerárquicos sociales de griegos y romanos que introdujeron en su política la desigualdad —sobre criterios insostenibles— de pueblos superiores y pueblos inferiores. Obviamente, en su alucinación de superioridad consideraron al resto del mundo como pueblos inferiores, a los que debían someter a la esclavitud. Esta actitud fue la mejor mimesis que los europeos del Oeste pudieron lograr, no de las virtudes, sino de los vicios y prejuicios grecorromanos. El cristianismo, que llegó a los países latinoamericanos era un discípulo fiel y sumiso de esa misma doctrina, a la que sin embargo tildaba de “pagana”, cuando le convenía; también vivió fuera de la historia, que desconoció absolutamente debido a su encierro conventual, pero sobre todo en su entelequia sobrenatural, ultramundana y antihistórica.

La literatura hispanoamericana impuesta por el colonialismo europeo implicó un conflicto permanente como muy bien ha mostrado la obra de José Pascual Buxó, particularmente representada por uno de sus libros de 2015, titulado *Literatura novohispana: entre el dogma y la liberación*. Ciertamente, la literatura colonial hispanoamericana, que surgió en la lengua del invasor en el siglo XVII, se encargó de denunciar los conflictos ocasionados por la imposición del “dogma” cristiano, desde sus primeros momentos. Más tarde, a partir de la emancipación política de la región, proceso que corresponde a las décadas finales del siglo XVIII y primeras del XIX, la “liberación” ganaba fuerza a través de múltiples corrientes descolonizadoras de limpieza mental y desalienación. De este tema nos ocuparemos en el capítulo último de este volumen, pero es necesario referirlo acá por las razones siguientes.

La obra de Dilthey recuperó en el siglo XIX la historia y el enfoque historicista para todas las disciplinas que se ocupan de las manifestaciones de la vida social, incluyendo las artísticas y literarias, porque percibió los efectos liberadores del pensamiento racional que derrumbó las construcciones fabulosas de la escolástica dogmática. De ahí que escribiera que: “El *porvenir* de la *poesía* no puede ser calculado por su pasado. Pero la poética nos enseña a captar y valorar con un criterio histórico las fuerzas vivas del presente y el devenir de un arte que descansa sobre él”; percibía una nueva poética que se enfrentaba a la poética tradicional y retórica, enfatizando: “no es clásico lo que responde a ciertas reglas, sino una obra en la medida en que proporciona una satisfacción total a los hombres del presente, y cuyo efecto se extiende en el espacio y el tiempo”.<sup>179</sup>

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, 184 (cursivas propias).

A lo largo del siglo XIX, en la literatura hispanoamericana se impuso una genuina *liberación*, para emplear el término de Pascual Buxó, que buscaba la experiencia propia en el mundo natural y cotidiano, como vivencia en su propio medio social y cultural, que reemplazaba la sumisión a fábulas sobrenaturales del *dogma*. No puede sorprender que Dilthey, por su parte, hubiera escrito:

Nuestra oposición a la poética anterior se ha definido cada vez más. Desechábamos todo concepto universalmente válido de lo bello, pero hallábamos un proceso de formación en la naturaleza del hombre. Al actuar desde el centro de la vivencia, por intermedio de la lengua, este proceso produce en todos los pueblos una expresión rítmica, de los sentimientos, tan necesaria para el alma como la respiración para el cuerpo; una representación y transformación libre de lo vivido y una acción viva personal dentro de un movimiento que conmueve el alma.<sup>180</sup>

Dentro de su concepción referida a lo que llamó las “ciencias del espíritu”, Dilthey reconoció que la conciencia estética es capaz de crear una intención no dada en el pensamiento abstracto, “que trasciende la realidad y hasta constituye un modo de contemplar el mundo”, razón por la cual “se le reconoció a la poesía una capacidad independiente de contemplar la vida y el mundo; se la elevó a órgano de comprensión del mundo y se la colocó junto a la ciencia y a la religión”.<sup>181</sup>

Por otra parte, el mismo filósofo alemán, con un enfoque distinto sobre “La conciencia histórica y la concepción del mundo”, título de otro de sus ensayos, señaló tres formas de concepción del mundo y de la vida, en el siguiente orden: arte, religión y filosofía. Y señalando la prominencia de la primera de esas modalidades, rechazó la actitud de los románticos cuando escribió: “El arte es, con respecto a las visiones de la vida y del mundo, la forma más neutral de expresarlas. Es un gran error colocarlo, como hacen los románticos, en relación con la religión, como vinculado en sus manifestaciones más altas con su contenido”.<sup>182</sup>

En otro ensayo, “La esencia de la filosofía” (1907), Dilthey subrayó que el objeto común de la religión, de la filosofía y de la poesía es el enigma del mundo y de la vida. Explicaba que en la “estructura de la concepción del mundo” cabe siempre una relación interior de la experiencia de la vida y la imagen del mundo, relación de la que puede derivarse siempre un “ideal de vida”. De ese modo: “Se justifica la aplicación del nombre de ‘concepción del mundo’ a una formación espiritual que incluye conocimiento del mundo, ideal, establecimiento de reglas y suprema determinación del fin, porque jamás se encuentra en ella la intención para acciones determinadas y tampoco incluye nunca una actitud práctica determinada”.<sup>183</sup>

---

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>182</sup> Dilthey, *Teoría de la concepción del mundo*, versión de Eugenio Ímaz (México: FCE, 1945), 27.

<sup>183</sup> Dilthey, *La esencia de la filosofía*, trad. de Elsa Taberning (Buenos Aires: Losada, 1944), 214.

Volviendo a su ensayo de 1887, “La imaginación del poeta”, en el capítulo final de su exposición, titulado “La historicidad de la técnica poética”, y en referencia a su propio tiempo (“en nuestros días”), escribió:

Como la religión ha perdido el apoyo de las conclusiones metafísicas sobre la existencia de Dios y del alma, para un gran número de hombres contemporáneos sólo existe en el arte y la poesía una concepción ideal del sentido de la vida. La poesía está penetrada por el sentimiento de que es ella misma la que debe dar la interpretación auténtica de la vida.<sup>184</sup>

Para Dilthey, el poeta, con sus potencias sensibles, intelectuales e imaginativas, ocupaba una posición ante el mundo de la experiencia, de acuerdo a su historia y sociedad. En la “Introducción” al mismo ensayo de 1887, había señalado la “necesidad innegable” de una poética acorde con el tiempo y la historia para ordenar las obras poéticas de los pueblos. Explicaba: “Sólo puede cumplirse esta tarea si junto a la historia de las letras se coloca una ciencia general de los elementos y leyes, sobre cuya base se construyen las composiciones poéticas”.<sup>185</sup> De este modo, esa “cantidad incalculable” de literaturas se enfrentaría a su propia experiencia ante el mundo para compartir o divergir aspectos de la experiencia humana, mundana y temporal. Una nueva poética podía levantarse sobre la experiencia del hombre, el mundo y el tiempo; es decir, sobre lo que ya era conocido y aceptado: imitación de personas en sus conductas y acciones dignas y buenas, sucedidas en otro tiempo o en el presente, y que se rescaten para que sirvan de ejemplo y sean emuladas, se copien, se asemejen; objetos naturales o manufacturados con capacidad, habilidad; así también ideas y razonamientos con los que se orienten conductas, acciones humanas, cosas; que no interese solamente la transmisión de una técnica. El autor señalaba: “La poética de Aristóteles era en ese sentido una teoría de las formas y una técnica; a través de sus fragmentos se percibe la vinculación con la herencia de la técnica adquirida en el ejercicio poético y metódico; y a la relación con esta técnica le debe su realización regular, su perfección didáctica”.<sup>186</sup>

Acaso, el conocimiento “fragmentario” que ofrece la poética de Aristóteles no permitió la comprensión de la misma obra. El filósofo italiano Benedetto Croce (1866-1952) señaló, por su parte, que puede tomarse en varios sentidos la afirmación de que el arte es “imitación” de la naturaleza. Ante esa palabra —dijo— se han afirmado y disimulado verdades, como se han sostenido errores: “Uno de los significados científicamente legítimos, es aquél de que la ‘imitación’ debe entenderse como representación o intuición de la naturaleza, forma de conocimiento. Cuando se ha querido decir esto, poniendo de relieve el carácter espiritual del procedimiento, resulta también legítima la proposición: que el arte es la idealización o la imitación idealizadora

<sup>184</sup> Dilthey, *Poética*, 185.

<sup>185</sup> *Ibid.*, 24.

<sup>186</sup> *Ibid.*, 29-30.

de la Naturaleza”; sin embargo, si por imitación de la naturaleza se entiende que el arte se funda “en reproducciones mecánicas, formando duplicados más o menos perfectos de objetos naturales, ante las que se renueva el mismo tumulto de impresiones que producen los objetos naturales, la proposición es evidentemente errónea”.<sup>187</sup>

A su turno, Moritz Geiger reiteró que la doctrina aristotélica de la imitación insiste en la actividad misma de imitar, de copiar. Subrayó que el deseo de imitar o copiar fue el impulso que puso en movimiento la actividad artística del ser humano; placer que sigue siendo el estímulo intenso para la creación artística. Pero planteó la siguiente objeción a la teoría aristotélica: “falla en absoluto cuando pretende explicar el goce —no del artista, sino del espectador— ante la obra de arte. El espectador no participa en la actividad imitadora”.<sup>188</sup>

Concluamos. El repaso resumido en este capítulo de la concepción mimética en el arte antiguo, especialmente en la poesía, mostró el giro que dio la poética idealista y metafísica, durante siglos, en sus triunfos y percances, hasta finales del siglo XIX y principios del XX. Se vio que ese proceso fue lento, que se inició con los antiguos griegos y sus consideraciones sobre la objetividad de la naturaleza, y sus deseos de reflejarla y modelarla en el arte y la literatura. Sin embargo, esa experiencia, para la perspectiva moderna que la contempló y analizó, fue una expresión más de la absoluta subjetividad del espíritu creador. Esto se puede explicar con el siguiente razonamiento: la antigüedad, entregada al pensamiento metafísico, elucubraba sus divagaciones, especulaba en la soledad de la razón, y desconocía lo inherente a la experiencia humana empírica. En consecuencia, la antigüedad no dejó ningún “modelo” digno de ser imitado a lo largo del tiempo, y sus expectativas de “imitación” no fueron logradas por el arte.

Para nuestro interés y enfoque, la literatura hispanoamericana de finales del siglo XIX, es decir, del Modernismo, es un testimonio evidente de la ausencia de modelos y la invalidez de la imitación. Esta corriente literaria hispanoamericana ha mostrado, tanto en su expresión como en su contenido, un pensar escéptico respecto al mundo, expresado por sus poetas como el “no saber” qué son las cosas en su esencia, de las cuales sólo podían referir sus apariencias, constantemente cambiantes e inestables. La estructura verbal de los textos modernistas es fundamentalmente un discurso de enumeración heterogénea. Tal es la prueba contundente no sólo de la ausencia de un conocimiento cierto, sino sobre todo de modelos a los que pudiera imitar. De ahí que sólo puede caber, sobre la base de ese “no saber”, la réplica, alimentada por la necesidad de la re-interpretación de los signos, la reducción fenomenológica y el dialogismo, recursos que desarrolla plenamente la poética semiológica de Pascual Buxó, materia de estudio específico a partir del capítulo siguiente.

<sup>187</sup> Benedetto Croce, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general. Teoría e historia de la estética*, trad. de José Sánchez-Rojas, corregida por el autor, pról. de Miguel de Unamuno (Madrid: Librería de F. Beltrán, 1912), 63-64.

<sup>188</sup> Geiger, *Estética*, 34.

## La escritura poética

Como se vio en el capítulo anterior, la poética antigua, que incluía al arte y a la literatura como imitación, copia o retrato de una realidad objetiva, implicaba un conocimiento objetivo de la misma realidad, es decir, una aproximación a su verdad. Asimismo, su fin era sobre todo moral. Era un conocimiento o saber realizado gradualmente, mediante sucesivas percepciones sensibles e intelectivas, en obras de arte y discursos literarios, para conservarlos como arquetipos. A través de su finalidad mimética, el arte griego debía orientar el comportamiento de las sociedades presentes y futuras siguiendo sus ideales del pasado. Por otra parte, su acercamiento a la verdad tenía como consecuencia el distanciamiento de lo bello, correlación que implicaba la oposición entre una conciencia ética y otra conciencia estética, además de la didáctica ya señalada.

Paul Ricoeur escribió (en *La metáfora viva*) que el objetivo de la poética es “componer una representación esencial de las acciones humanas; su característica peculiar es decir la verdad por medio de la ficción, de la fábula, del *mythos* trágico”.<sup>1</sup> Como señalamos anteriormente, el rígido concepto de imitación debía cumplir un fin empírico y didáctico. Ricoeur reconoce “una tensión en el mismo corazón de la *mimesis*, entre la sumisión a lo real, la acción humana, y el trabajo creador”; ese orden explica además “que el placer que experimentamos en la imitación sea como el que el hombre encuentra en aprender”.<sup>2</sup> De ahí que Hans-Georg Gadamer afirme (en *Verdad y método*) que “la ética griega —la ética de la medida de los pitagóricos y de Platón, la ética de la mesotes creada por Aristóteles— es en su sentido más profundo y abarcante una ética del buen gusto”.<sup>3</sup> Sin embargo, en el segundo volumen de su obra, que es una revisión del primero, escribió:

La poética aparece desde antiguo junto a la retórica, y con la extensión de la lectura —ya en la época del helenismo y sobre todo en el período de la Reforma— lo escrito, las *litterae*, pasa a ser el concepto común que designan los textos. Esto significa que la lectura se convierte en el centro de la hermenéutica y la interpretación. Ambas están al servicio de la lectura, que es a la vez comprensión. Cuando se trata de la hermenéutica literaria, se trata primariamente de la esencia de la lectura.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, trad. de Agustín Neira (Madrid: Ediciones Cristiandad, 1980), 22.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 63.

<sup>3</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, trad. de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito (Salamanca: Sígueme, 1991), 72.

<sup>4</sup> Gadamer, *Verdad y método II*, trad. de Manuel Olasagasti (Salamanca: Sígueme, 1992), 23-24.

La poética semiológica de Pascual Buxó no es imitación del mundo natural, sino despliegue de otros mundos no empíricos. Es un discurso analítico y hermenéutico, producto de la lectura, como acto pragmático, desde una posición crítica y teórica sobre el texto artístico o, mejor dicho, sobre la “escritura poética”. Su atención no está en los objetos del mundo, sino en cómo aparecen éstos en la “escritura poética”. Es también una reflexión exegética realizada por una conciencia crítico-histórica cultivada en el conocimiento de teorías estéticas, literarias y lingüísticas modernas; es decir, en la inteligencia de las nuevas corrientes filosóficas sobre la lengua, el pensamiento y la estética que aparecieron en el siglo XX. Para su teoría, este discurso no es sólo un texto literario o “discurso poético” sino un texto semiológico que, en su relación con los objetos del mundo, organiza su estructura textual con procedimientos semánticos, semióticos y articulaciones ideológicas que caracterizan el pensamiento del individuo, en su colectividad, época y cultura.

### **Sentido y referencia**

Esta moderna teoría poética ha sido desplegada principalmente, aunque no con exclusividad, en los minuciosos análisis del libro *Las figuraciones del sentido* (1984); análisis de niveles semánticos en relación recíproca con niveles semióticos e ideológicos de la misma estructura textual. El principio fundamental sobre el que Pascual Buxó desplaza su discursar es la condición de la palabra que carece de una dimensión única, que por el contrario, posee un sentido cambiante, no sólo a lo largo de la historia del lenguaje, sino en la diversidad de su empleo en un mismo periodo y contexto temporal y social. Esa diversidad de articulaciones de sentido construye con mayor complejidad la estructura de los textos artísticos o literarios, dando lugar a la ambigüedad referencial. Este principio, explica nuestro autor, no debe entenderse en su acepción tradicional negativa e interpretarse como confusión, duda, o incertidumbre, porque conlleva, por el contrario, una riqueza inestimable en el texto. Más aún, señala que el “carácter ambiguo, polisemántico, de los mensajes poéticos constituye uno de los problemas a los que la moderna ciencia de la literatura ha de enfrentarse una y otra vez”.<sup>5</sup>

En los primeros enunciados del Prefacio distingue, por una parte, “el benéfico influjo que tanto la lingüística estructural, primero, como las diferentes tendencias de la semiótica general, después, han ejercido en los estudios literarios de nuestros días”, y por otra parte, “el dilatado abuso de que ha sido objeto la terminología lingüística o semiótica, al grado de que las nociones fundamentales de estas disciplinas puedan haberse visto reducidas a una cháchara ininteligible”.<sup>6</sup> Las reflexiones del teórico revisan a partir de estas primeras páginas el modo en que son entendidos y empleados los términos y la magnitud del análisis semiótico, y señala un “difundido y fantasmal empleo de las nociones de la semiótica (a veces vinculadas con el nuevo psicoanálisis

---

<sup>5</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 68.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 9.

y otras simplemente asociadas con el impresionismo crítico)” lo que provoca “dos reacciones a un tiempo extremosas e indeseables”, con una dimensión de “escándalo y animadversión”.<sup>7</sup> Se refería a críticos poco informados que rechazaban toda teoría moderna de los signos, causando irritación en los opuestos que se aferraban a sus doctrinas fundamentalistas. Asimismo, veía que las dos posiciones contrarias descuidaban la tarea que debían realizar: el análisis del objeto artístico, porque entre ambos extremos en pugna, “la obra literaria (ese texto mudo que, cuando rompe a hablar, lo hace en un lenguaje vasto y multiplicador) puede permanecer ignorada, ajena de sí misma, despojada por la voz prominente de los discursos críticos que —desde una y otra ladera— se le superponen hasta ocultarla”.<sup>8</sup> Reconocía que usualmente el análisis formal de un texto reducía su tarea a los aspectos gramaticales y procedimientos del discurso que son los mismos en todos los textos, sin detenerse en lo propio y peculiar del texto en análisis. Así, ese género de análisis ignoraba las “actualizaciones” propias que ocurren en un texto concreto. A estas actualizaciones designa también “sustancia”.<sup>9</sup> Visto así el texto literario, integrado por dos planos, un discurso o “texto de procedimientos invariantes” y su “sustancia” que se hace presente, que aparece a través del primero, no sería distinto de cualquier objeto artístico. El texto, formados los signos de las letras, palabras, ordenadas en el discurso según procedimientos invariantes, es sólo la materia debajo de la cual permanece la sustancia, es decir, lo que está (*stare*) debajo (*sub-*). Se ve entonces que el discurso poético está conformado por dos planos: uno primero y exterior, y otro segundo y en trasfondo. Claro está que la materia es el objeto de la lectura, reconocido por una “percepción sensorial”, mientras que la sustancia corresponde a la “percepción estética”, actualizada por la contemplación de la conciencia mediante la lectura crítica.

En consecuencia, de lo expuesto podemos deducir la proposición siguiente: la estructura del texto semiológico de la teoría de José Pascual Buxó está integrada por dos niveles: el primero actual y manifiesto por los procedimientos invariantes de la escritura del discurso literario, y el segundo virtual como esencia que se actualiza sólo por la lectura del primer plano. Ambos podrían referir los componentes tradicionalmente conocidos como expresión y contenido, sin embargo, estos planos y sus respectivas estructuras del lenguaje figurado, aparentemente sencillos, llevaron a Pascual Buxó a investigar una variedad de hechos y a formular, en 1984, una compleja poética semiológica expuesta en un conjunto de ensayos reunidos en *Las figuraciones del sentido*. Basada en las teorías más modernas sobre el lenguaje, esta poética redefine la dimensión de la palabra, en su condición de símbolo, que no se limita a una articulación definida e inmutable, sino, por lo contrario, poseedora de “un contenido semántico configurado de manera cambiante, no sólo en el tiempo, sino en la diversidad de usos que de

---

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*, 9-10.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 11.



ese signo se hacen en un mismo tiempo o en un mismo entorno social”.<sup>10</sup> También hace comprender que el sistema de signos de un lenguaje es sometido a un sinnúmero de procesos verbales complejos que se constituyen por la acción alternativa o simultánea de dos subsistemas (asimétricos pero igualmente productivos) a los que denomina “*subsistema denotativo* y *subsistema connotativo* y por medio de los cuales es posible dar cuenta de dos tendencias semióticas extremas”.<sup>11</sup> Ellas son la “semiótica denotativa” y la “semiótica connotativa”. De este modo explica la vigencia e interacción de funciones de traducibilidad y reversibilidad del sentido de un mensaje figurado en la misma estructura del texto semiológico.

La exposición de nuestro teórico despliega de este modo conocimientos y recursos hermenéuticos que bien pueden entenderse en su conjunto como el “arte de comprender”, empleando un concepto de Gadamer, quien escribió: “La disciplina que se ocupa clásicamente del *arte de comprender* textos es la hermenéutica”.<sup>12</sup> Asimismo, señaló que la hermenéutica “siempre se propuso como tarea restablecer un acuerdo alterado o inexistente. La historia de la hermenéutica es buen testimonio de ello”.<sup>13</sup> De ahí que la tarea de la hermenéutica no sea otra que el “arte de comprender”, de acuerdo a una regla propia que recordó Gadamer: la regla hermenéutica de comprender el todo desde lo individual y lo individual desde el todo, explicada en los siguientes términos: “El movimiento de la comprensión va constantemente del todo a la parte y de ésta al todo. La tarea es ampliar la unidad del sentido comprendido en círculos concéntricos”, y el intento de entender un texto, sobre todo escrito, no implica trasladarse a la entidad psíquica del autor, sino a la perspectiva bajo la cual éste ha elaborado su propia expresión:

Y esto no quiere decir sino que intentamos que se haga valer el derecho de lo que el otro dice. Cuando intentamos comprenderle hacemos incluso lo posible por reforzar sus propios argumentos. Así ocurre también en la conversación. Pero donde se hace más patente es en la comprensión de lo escrito. Aquí nos movemos en una dimensión de sentido que es comprensible en sí misma y que como tal no motiva un retroceso a la subjetividad del otro. Es tarea de la hermenéutica explicar este milagro de la comprensión, que no es una comunión misteriosa de las almas sino participación en un sentido comunitario.<sup>14</sup>

Pascual Buxó comenzó a publicar sus trabajos críticos en la década de 1960, y los que forman parte de su exposición teórica de la poética semiológica se dieron a conocer en la década siguiente, como el dedicado a las “Premisas a una semiología del texto literario” (1976). El enfoque principal de su reflexión es el concepto de “sentido”

<sup>10</sup> *Ibid.*, 12.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 14 (cursivas propias).

<sup>12</sup> Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos*, 217 (cursivas propias).

<sup>13</sup> *Ibid.*, 362.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 361-362.

y su relación con la “referencia”, dada la diversidad de configuraciones de sentido y, en consecuencia, referencias del discurso poético. El título de la obra que recopila las reflexiones fundamentales de esta teoría sintetiza lúcidamente su intención: *Las figuraciones del sentido*. Cabe reiterar aquí que sus trabajos muestran la confluencia de dos disciplinas: la hermenéutica moderna y la estética. Como señaló Gadamer, “cualquier obra de arte, no sólo las literarias, tiene que ser comprendida en el mismo sentido en que hay que comprender todo texto. Con ello la conciencia hermenéutica adquiere una extensión tan abarcante que llega incluso más lejos que la conciencia estética”.<sup>15</sup> De este modo, ambas disciplinas, la hermenéutica y la estética, además de su índole moderna, habían adquirido imprescindible importancia y necesidad para el análisis literario, cuyo fin debe ser alcanzado mediante el proceso de “saber comprender” el texto analizado. Ya no era aceptable ver estas disciplinas subalternadas estrictamente al servicio de la metafísica y la teología, como en el pasado.<sup>16</sup> La compleja obra de Pascual Buxó demuestra la dimensión renovada de ambas disciplinas, hermenéutica y estética, empleadas lúcidamente, dada la amplitud y profundidad de su formación, como lo veremos más adelante. Debemos agregar aquí, aunque resulte obvio, que su reflexión teórica y estética se desarrolla a través de la lectura, lectura analítica y estética a la vez, particularmente en el nivel o plano del “sentido”. Este plano o nivel se correspondería con el estrato de “unidades significantes” o “unidades de sentido” en la teoría fenomenológica sobre la obra literaria de Roman Ingarden (1893-1970), filósofo y teórico literario polaco, discípulo de Husserl, reconocido fundador de la estética de la recepción. En su conocido libro *La obra de arte literaria*, reconoce cuatro estratos en los discursos literarios (sucintamente: formaciones lingüísticas, unidades de sentido, objetos representados y aspectos esquematizados), en cada uno de ellos se constituyen cualidades de valor estético, y en su conjunto establecen la “estructura polifónica” de la obra.

De los cuatro estratos distingue especialmente el segundo, es decir, el estrato de unidades significantes o unidades de sentido, porque “provee el armazón estructural de toda la obra. Su esencia misma presupone todos los otros estratos y los determina de tal manera que tienen su base óptica en éste y dependen de él por sus cualidades particulares. Como elementos de la obra literaria son, entonces, inseparables de este estrato central”. Agrega una frase entre paréntesis: “Esto no quiere decir, sin embargo, que el estrato de unidades de sentido juegue un papel central en la percepción estética de la obra de arte literaria”.<sup>17</sup> Más aún, destaca la importancia de este estrato, del que dice que contribuye a la totalidad de la obra, pues hace surgir los

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, 217.

<sup>16</sup> Se sabe que la hermenéutica tiene una prehistoria ligada a la tradición esotérica de la teología, a través de una larga tradición dogmática de exégesis bíblica y de otras “escrituras sagradas”; aunque más tarde haya sido reconocida como un arte filológico.

<sup>17</sup> Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*, trad. de Gerald Nyenhuis (México: Taurus / Universidad Iberoamericana, 1998), 51.

momentos singulares que son característicos de la obra entera. Señala también que la “presencia en la obra literaria del estrato de las unidades de sentido se hace notar primordialmente en el hecho de que la obra literaria —y esto también es cierto en cuanto al poema puramente lírico— nunca puede ser una formación totalmente irracional, aunque esto sí es posible en otros tipos de obras artísticas, especialmente la música”; y que la “participación del estrato de sentido en la polifonía de la obra literaria se ve también en el hecho de que los valores estéticos singulares tienen su origen en este estrato”.<sup>18</sup>

Ahora bien, cuando hablamos, según la teoría de Pascual Buxó, de “figuraciones de sentido” también involucramos “referentes”; del mismo modo que nos ocupamos de los sentidos de los signos, porque, como lo demostró la misma teoría, el discurso poético comporta no uno, sino muchos sentidos integrados, lo que le otorga polivalencia semántica. No se trata de una ambigüedad que debe ser valorada negativamente. Este importante tema fue analizado y discutido por nuestro teórico en 1980, cuatro años antes de la publicación de *Las figuraciones del sentido*. Entonces escribió: “El carácter ambiguo, polisemántico, de los mensajes poéticos constituye uno de los problemas a los que la moderna ciencia de la literatura ha de enfrentarse una y otra vez”.<sup>19</sup> Por otra parte, el “sentido”, o “referente”, en su capacidad polisémica no expresa tampoco una sola realidad, sino innumerables realidades. De ahí que nuestro teórico, en el Prefacio de esta obra, advirtió que las metas del análisis literario basado en la poética semiológica deben ser revelar “la subyacencia de esos ‘modelos’ de constitución y reconocimiento de las realidades del mundo que son las ideologías”, con el fin de “reconstruirlos en sus articulaciones fundamentales, determinar las transformaciones semánticas a las que se les sometió en un texto concreto y formular las grandes líneas de su significación, así como los procedimientos semióticos por medio de los cuales ha podido instaurarse esa nueva ‘realidad’ textual”.<sup>20</sup>

Este fue otro de los temas fundamentales de Pascual Buxó, que no sólo estudió en su tratado de poética semiológica, sino que lo ha discutido en profundidad a lo largo de toda su obra. Por ejemplo, en 1981 dedicó reflexiones profundas en su ensayo

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, 251-252. Con los términos “polifonía de la obra literaria”, Ingarden refiere la armonía del conjunto de la estructura de la obra, es decir, la totalidad de valores estéticos que manifiestan los diversos estratos. Explica así: “El hecho de que las formaciones y los caracteres verdaderamente ‘poseen’ su ‘propia voz’ en esta polifonía se puede mostrar por el cambio drástico que sufre una obra literaria cuando está traducida a otro idioma”, *ibid.*, 76. Del estrato de las unidades de sentido, específicamente, escribe: “Este estrato tiene sus propiedades particulares, y éstas no dependen del efecto que el estrato tenga sobre la constitución de los otros estratos; ellas tienen ‘su propia voz’ en la polifonía de la obra e influyen en su diseño”, *ibid.*, 250. Valga también esta nota final: “esta polifonía nos muestra mejor que la base óptica de las ‘voces’ individuales de esta armonía está en los estratos individuales de la obra de arte literaria”, *ibid.*, 434.

<sup>19</sup> Pascual Buxó, “Sincretismo, homología, ambigüedad referencial”, *Acta Poética* 2 (1980): 41. Este ensayo se convirtió después en el capítulo tercero de *Las figuraciones del sentido* (1984).

<sup>20</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 19-20.

sobre la “lengua y realidad” en los textos del poeta César Vallejo; también en ensayos publicados en los años siguientes. En “La obra literaria: concepto y sustancia”, que inicia su libro del 2010, escribió que “el discurso poético o literario instaura una clase de referentes cuyo significado ya no depende inmediatamente de las ‘realidades’ exteriores a la lengua (esto es, de sus referentes objetivos), sino de una nueva ‘significancia’ construida gracias al poder inagotable de la palabra para instaurar sus propios contextos imaginarios o ficticios”.<sup>21</sup> En fin, en uno de sus libros de 2015, define desde otra perspectiva la “realidad” representada en el texto literario, esto es como “construcción y sentido de la realidad simbólica”. En el ensayo inicial de esa publicación, “Introducción: verdad histórica y ficción literaria” discierne entre los hechos en la historia y en la literatura. Ahí escribió que mientras el relato del historiador obliga a documentar los hechos en que se sustenta su exactitud y verdad, “la ‘fabulación’ literaria, en cambio, exige la transmutación de ciertas experiencias humanas —naturalmente entrañadas a las realidades históricas— en ‘visiones’ o ‘figuraciones’ esclarecedoras, no ya de unos sucesos materiales y contingentes, sino de una ‘condición’ humana permanente y esencial”.<sup>22</sup> A diferencia de la historia, que por referirse a los hechos pasados refiere en general hechos no ligados a nuestra experiencia personal, el sentido o referente de la obra artística está ligada a la experiencia vivida o vivencia, expresada mediante la construcción y sentido de una realidad simbólica, como afirma el título de ese volumen.

El filósofo alemán Wilhelm Dilthey, en su ensayo sobre “La imaginación del poeta. Materiales para una poética” (1887), ya señaló el carácter simbólico del sentido o la referencia respecto al mundo exterior, pues, dice, se trata de una reacción y réplica que procede de otro tipo de realidad: la realidad interior del poeta. El filósofo escribió: “El poeta se distingue finalmente, por cuanto las imágenes y sus combinaciones se desarrollan libremente por encima *de los límites de lo real*. Crea situaciones, formas y destinos que trascienden la realidad”.<sup>23</sup> Más adelante escribió que, considerando que el origen del sentido y la referencia en la obra poética es una “vivencia”, la expresión será simbólica. Definía la vivencia como “una interioridad representada en una exterioridad, o una figuración exterior animada por una interioridad”; y puesto que ambos “constituyen siempre la materia y el fin de la representación, toda poesía es *simbólica*”, y: “En este sentido lo simbólico es la cualidad fundamental propia por su materia a toda poesía”.<sup>24</sup>

Pascual Buxó, en la Introducción a su referido libro de 2015, definió claramente que la “materia prima” de la obra literaria no se relaciona con la realidad empírica tal como es, sino con el aspecto y el modo en que ésta se “manifiesta” en el “sistema semiótico”. Por la importancia de esta definición la transcribimos:

<sup>21</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: el sentido y la letra*, 42.

<sup>22</sup> Pascual Buxó, *Construcción y sentido de la realidad simbólica*, 15.

<sup>23</sup> Dilthey, *Poética*, 64 (cursivas propias).

<sup>24</sup> *Ibid.*, 123 (cursivas propias).

la materia prima de la literatura no es, al menos de manera absoluta o inmediata, la “realidad del mundo” tal cual es, sino la *realidad del sistema semiótico* a través del cual el mundo se hace “representable”, esto es, el modo de hacerse patentes al entendimiento ciertos comportamientos humanos que, trascendiendo las circunstancias históricas y los sucesos particulares, ejercen su influjo sobre la conciencia de una comunidad cultural y le proponen otros medios que llamamos simbólicos o estéticos para descifrar los enigmas de su ser, su mundo y su destino.<sup>25</sup>

Cabe aquí volver a señalar el carácter de la poética semiológica, que por los fundamentos propuestos en la cita, de ningún modo implica imitación o copia de la realidad, como demandaba la poética antigua, sino de su “interpretante”, para emplear el término de Peirce.

Desde otro punto de vista, relacionado con la mente moderna que articuló una comprensión nueva y propia del mundo en el siglo XIX, como es el caso de Dilthey, “la poesía no es la imitación de una realidad anterior a ella; no es una expresión de verdades relativas a contenidos espirituales dotados de existencia anterior a ella; la facultad estética es una fuerza creadora que engendra un contenido no dado en ningún pensamiento abstracto, que trasciende la realidad y hasta constituye un modo de contemplar el mundo”; de este modo, se reconoció en la poesía “una capacidad independiente de contemplar la vida y el mundo; se la elevó a órgano de comprensión del mundo y se la colocó junto a la ciencia y a la religión”.<sup>26</sup> Por su parte, y desde una concepción fenomenológica de la literatura, el teórico polaco Roman Ingarden ha escrito: “Los objetos representados en una obra literaria son objetos derivados, puramente intencionales, proyectados por las unidades de sentido”.<sup>27</sup>

En consecuencia, el sentido y la referencia para la conciencia estética pragmática no se relaciona con la realidad empírica presentada por los códigos ideológicos, sino con la experiencia vivida respecto a esa realidad representada. Dilthey lo señaló también al escribir que la base de toda verdadera poesía es “la vivencia, experiencia vivida, elementos anímicos de toda especie que entran en relación con ella. En tal relación pueden ser material directo para la creación del poeta todas las imágenes del mundo exterior”.<sup>28</sup> También hizo ver que la característica del genio poético consiste precisamente “en que no sólo es capaz de copiar con fidelidad la experiencia, sino que puede producir, con una especie de poder constructivo genial, una figura que ninguna experiencia podía haberle dado, y por la que luego las experiencias cotidianas adquieren sentido y se tornan inteligibles para el corazón”.<sup>29</sup> Más aún, escribió: “Para la poesía que parte de la vivencia, la complementación más importante es aquella por

<sup>25</sup> Pascual Buxó, *Construcción y sentido*, 24 (cursivas propias).

<sup>26</sup> Dilthey, *Poética*, 37.

<sup>27</sup> Ingarden, *La obra de arte literaria*, 260.

<sup>28</sup> Dilthey, *Poética*, 53.

<sup>29</sup> *Ibid.*, 96-97.

la que *lo exterior es animado por lo interior* o *lo interior es materializado en lo exterior*. Contenidos y relaciones adquiridas por la experiencia interior pasan a la experiencia exterior”.<sup>30</sup>

Por otra parte, conviene recordar que el filósofo Dilthey percibió en las décadas finales del siglo XIX el curso que tomó el pensamiento de esa centuria, tras la disolución de las categorías escolásticas y dogmáticas en el siglo XVIII. De igual manera vio que frente al mundo natural hay otro, al que llamó “mundo espiritual”. De ahí que hacia 1883 comenzara a escribir el libro que se publicó con el título *Introducción a las ciencias del espíritu*. Allí mostró que ese otro cosmos de hechos espirituales no aparecía en su compleja magnitud “sino al espíritu compilador del investigador; [...] el sabio enlaza hechos y los examina y comprueba: se va estructurando en el interior del ánimo”.<sup>31</sup> En otro volumen, *El mundo histórico*, se interesó por delimitar el mundo espiritual del mundo natural. En su ensayo titulado precisamente “Demarcación de las ciencias del espíritu”, propuso para el primero los nombres de “ciencias del espíritu” o “ciencias culturales”, ante el conocido nombre de “ciencias naturales” ya establecido para el segundo. Además, la siguiente definición: “La historia, la economía política, las ciencias del derecho y del estado, la ciencia de la religión, el estudio de la literatura y de la poesía, del arte y de la música, la concepción filosófica del mundo, ya sean como teoría, ya como conocimiento del transcurso histórico, componen tales ciencias”.<sup>32</sup> La índole distintiva de estas ciencias se fundaba en la referencia a los seres humanos, a sus relaciones entre sí y con la naturaleza objetiva:

Todas se fundan en la vivencia, en la expresión de vivencias y en la comprensión de esta expresión. La vivencia y la comprensión de toda clase de expresiones de vivencias fundamentan todos los juicios, conceptos, conocimientos que son propios de las ciencias del espíritu. Así surge una trama del saber en la que lo vivido, lo comprendido y su representación en el pensar conceptual se hallan enlazados entre sí. Y esta trama se da en todo el grupo de ciencias que constituyen el *factum* que se halla en la base de la teoría de las ciencias del espíritu.<sup>33</sup>

Tales eran las normas de las ciencias del espíritu, fundadas sobre la experiencia de *lo vivible, expresable y comprensible*. Recordaba a principios del siglo XX, en su ensayo “La esencia de la filosofía” (1907), que el Romanticismo había establecido vínculos entre el arte, la filosofía y la religión. “Es que el mismo enigma del mundo y de la vida interesa a la poesía, la religión y la filosofía”, escribió.<sup>34</sup> Más adelante añadía: “Religión, arte y filosofía tienen un fundamento común que se remonta hasta la estructura

<sup>30</sup> *Ibid.*, 106 (cursivas propias).

<sup>31</sup> Dilthey, *Introducción a las ciencias del espíritu*, versión de Eugenio Ímaz (México: FCE, 1949), 34.

<sup>32</sup> Dilthey, *El mundo histórico*, versión de Eugenio Ímaz (México: FCE, 1944), 91.

<sup>33</sup> *Ibid.*, 92.

<sup>34</sup> Dilthey, *La esencia de la filosofía*, 128. Este ensayo está incluido también en la edición de Dilthey, *Teoría de la concepción del mundo*.

de la vida psíquica. En cada momento de nuestra existencia hay una relación de nuestra vida propia con el mundo que nos rodea como un todo intuitivo”.<sup>35</sup> Además veía que la valoración de la vida y el mundo se iluminaban por luces diversas desde la subjetividad humana; y que a cada instante surgían interpretaciones de la realidad como concepciones del mundo. Por otra parte, reconoció la amplitud del campo de la hermenéutica. En 1897 ofreció una conferencia titulada “El surgimiento de la hermenéutica”, recientemente traducida en el volumen *Dos escritos sobre hermenéutica* (2000), en ella afirmó: “llamamos comprender al proceso en el cual, a partir de unos signos dados sensiblemente, conocemos algo psíquico de lo cual son su manifestación”.<sup>36</sup> Y abarcando las preocupaciones culturales del espíritu, agregó:

Este comprender abarca desde el balbuceo de un niño hasta el *Hamlet* o la *Crítica de la Razón*. El mismo espíritu humano nos habla a nosotros desde piedras, mármol, tonos musicalmente formados, gestos, palabras y la escritura, desde las acciones, las constituciones y las organizaciones económicas, y precisa de interpretación. Y, por cierto, el proceso de comprender, en tanto que está determinado por los medios y condiciones comunes de este modo de conocimiento, tiene que tener caracteres comunes en todas partes.<sup>37</sup>

No se puede desconocer en el texto transcrito una comprensión que, en términos de Pascual Buxó, puede ser llamada *comprensión semiológica*. Más aún, Dilthey destacaba tres aspectos fundamentales: primero, lo que consideraba “el inmenso significado de la literatura para nuestra comprensión de la vida espiritual y de la historia”; segundo, el medio de expresión de este género artístico: “sólo en el lenguaje encuentra lo interior humano una expresión que sea completa, exhaustiva y objetivamente comprensible”; y, tercero, la escritura, pues el arte de comprender tiene “su centro en la exégesis o *interpretación de los vestigios de existencia humana contenidos en la escritura*”.<sup>38</sup>

Por su parte, Gadamer, enfocado en la misma época de finales del siglo XIX, pasada una centuria escribió:

el arte igual que todas las demás creaciones espirituales del pasado, el derecho, la religión, la filosofía, etc., están despojadas de su sentido originario y referidas a un espíritu que las descubra y medie, espíritu al que con los griegos dieron el nombre de Hermes, el mensajero de los dioses. Es a la *génesis de la conciencia histórica* a la que debe la hermenéutica su función central en el marco de las ciencias del espíritu.<sup>39</sup>

<sup>35</sup> Dilthey, *La esencia de la filosofía*, 131.

<sup>36</sup> Dilthey, *Dos escritos sobre hermenéutica: el surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*, trad. de Antonio Gómez Ramos (Madrid: Ediciones Istmo, 2000), 26.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*, 31 (cursivas propias).

<sup>39</sup> Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos*, 218. El autor recuerda: “La palabra ‘ciencias del espíritu’ se introdujo fundamentalmente con la traducción de la lógica de J. S. Mill. Mill intenta esbozar, en un apéndice a su obra, las posibilidades de aplicar la lógica de la inducción a la ‘moral sciences’”, *ibid.*, 31.

En sus reflexiones sobre la cuestión de la verdad desde la experiencia del arte, dedica muchas páginas para dilucidar la formación del investigador de las ciencias del espíritu. Considera que “la conciencia científica está ya formada, y posee por lo tanto ese tacto verdaderamente inaprensible e inimitable que sustenta como un elemento la formación del juicio y el modo de conocer de las ciencias del espíritu”.<sup>40</sup> En el caso de las investigaciones artísticas es necesario tener o haber formado un sentido estético, porque este sentido no es una mera dotación natural pues está ligada a una conciencia estética. Sin embargo tal conciencia se conduce en la inmediatez de los sentidos, por lo que sabe “distinguir y valorar con seguridad aun sin poder dar razón de ello. El que tiene sentido estético sabe separar lo bello de lo feo, la buena de la mala calidad”.<sup>41</sup>

Pascual Buxó ha realizado una compleja investigación sobre la estructura del texto tradicionalmente adjetivado “literario”, pero que, de acuerdo a su densa teoría, es en rigor “texto semiológico”. Su obra demuestra mediante una diversidad de análisis esa constitución del objeto literario, que permite reiterar que la escritura poética no sólo es literaria sino semiológica. En uno de los primeros ensayos de su teoría publicado en 1976 (“Premisas a una semiología del texto literario”), en el que subyace como tema principal el concepto de “sentido” y su relación con la “referencia”, tras explicar analíticamente la estructura y contenido de las semiologías y de los procesos literarios, advertía a los críticos y comentaristas de la necesidad de “descartar la engañosa relación de dependencia entre los órdenes del ‘mundo’ y las categorías semióticas y semiológicas”.<sup>42</sup> El sentido del discurso poético no tiene al mundo natural como referente, sino a otro: el mundo del propio discurso. Sólo así se pueden entender tanto los “contenidos semióticos” como los “contenidos semiológicos”; los primeros como resultado de la interrelación de los códigos propios de un sistema de signos, y los segundos como producto de la combinación de códigos semióticos e ideológicos en una misma base sintagmática. Explicaba, asimismo, que el significado de las semiologías y/o de los procesos literarios no es producto exclusivo de los valores léxicos-semánticos actualizados en dichos procesos (es decir, del “sentido del mundo”), sino de la dependencia del proceso textual de paradigmáticas divergentes pero compatibles: lingüísticos e ideológicos.<sup>43</sup>

La estructura del texto semiológico es una manifestación simultánea de valores que pertenecen a diversos sistemas simbólicos de una comunidad histórica. En la siguiente década, en un nuevo ensayo que integró a su teoría, “La estructura del texto semiológico” (1981), expuso otra advertencia respecto al análisis literario restringido únicamente a la perspectiva invariante del sistema de la lengua natural; hacía ver, por el contrario, “la necesidad de un análisis semiológico del discurso (tanto poético

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, 44.

<sup>41</sup> *Ibid.*, 46.

<sup>42</sup> Pascual Buxó, “Premisas a una semiología del texto literario”, *Anuario de Letras* 14 (1976): 194-195.

<sup>43</sup> *Ibid.*, 195.



como ideológico) capaz de dar cuenta de la actualización de valores pertenecientes a diversas jerarquías paradigmáticas en una misma cadena sintagmática o, dicho diversamente, de la subyacencia de sistemas de diferente naturaleza en un discurso verbal que les sirve de interpretante”.<sup>44</sup> Una década después reiteraba la misma observación:

Se engañaría quien pensase llegar al sentido recóndito de un texto contando sólo con el arsenal léxico de una lengua. El significado que el léxico jerarquiza es apenas un punto de la red necesaria a partir de la cual roturamos el terreno de lo amorfo y lo innominado; pero el significado de un texto —de cualquier texto— no se funda inmediatamente en los valores que registra el lexicógrafo, sino en los que establecen los diversos sistemas semióticos sobre los que —a su vez— se edifican los cuerpos doctrinarios en que se reconoce y persiste una comunidad.<sup>45</sup>

Paul Ricoeur señalaba por los mismos años (en *La métaphore vive*, 1975) la naturaleza de la obra literaria, con los términos siguientes: “La producción del discurso como ‘literatura’ significa precisamente que se *suspende* la relación del sentido con la referencia. La ‘literatura’ vendría a ser ese tipo de discurso que ya no tiene denotación, sólo connotaciones”; esto significa que la obra artística, al suspender sus denotaciones, suspende asimismo el “sentido” de su “referencia” a la realidad empírica y cotidiana, para dar lugar, por otra parte, a la realidad estética de la misma obra. De ahí que también afirme: “el placer artístico, a diferencia del examen científico, parece vinculado a ‘sentidos’ desprovistos de ‘denotación’”.<sup>46</sup> Más adelante añade Ricoeur que la obra literaria, por su propia estructura, “sólo despliega un mundo con la condición de que se suspenda la referencia del discurso descriptivo. O con otras palabras: en la obra literaria, el discurso despliega su denotación como de segundo rango, en favor de la suspensión de la denotación de primer rango del discurso”; afirmación que lo conduce al tema principal de sus reflexiones definido como la “metáfora viva”, respecto a la cual escribe:

puede ser que el enunciado metafórico sea precisamente el que muestre con claridad esta relación entre la referencia suspendida y la desplegada. Así como el enunciado metafórico alcanza su sentido metafórico sobre las ruinas del sentido literal, también adquiere su referencia sobre las ruinas de lo que podemos llamar, por simetría, su referencia literal. Si es verdad que el sentido literal y el metafórico se distinguen y articulan en una interpretación, también en una interpretación, gracias a la suspensión de la

<sup>44</sup> Pascual Buxó, “La estructura del texto semiológico”, *Acta Poética* 3, núms. 1 y 2 (1981): 39.

<sup>45</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, 210.

<sup>46</sup> Ricoeur, *La metáfora viva*, 298.

denotación de primer rango, se libera otra de segundo rango, que es propiamente la denotación metafórica.<sup>47</sup>

Pascual Buxó, a lo largo de su obra, y de manera fundamental en *Las figuraciones del sentido*, no sólo ha mostrado la complejidad de las estructuras del discurso poético, sino que elaboró una compleja teoría lingüística y estética para la comprensión —subrayo este término: para la comprensión—, mediante el análisis, de la rearticulación e interpretación de los “sentidos suspendidos” de su “referencia”. De ahí que se empeñe por mostrar con la mayor claridad posible la estructura de la escritura poética. Una lengua natural, como sistema semiótico, puede actualizarse semióticamente por más de una manifestación. Tras su observación de esas desemejantes relaciones y procesos propone lo que designa: “semióticas denotativas”, “semióticas connotativas”, y “semiologías”. En el primer caso (semióticas denotativas), la expresión y el contenido son isomórficos, pues contraen relaciones de solidaridad y complementariedad, son interdependientes.<sup>48</sup> En el segundo caso (semióticas connotativas), la expresión y el contenido son anisomórficos, y esta relación entre sus planos es el primer responsable de la ambigüedad (o “irrealidad” referencial) que les resulta característica.<sup>49</sup> En el tercer caso reciben ese nombre (semiologías) por ser “la clase de semióticas connotativas en cuyo contenido se combinan miembros de paradigmáticas diversas relacionados como una constelación”.<sup>50</sup> La traducción de la semiótica connotativa (una expresión figurada) se realiza mediante la semiótica denotativa, “operación por medio de la cual se repone el isomorfismo entre la expresión y el contenido de los procesos anisomórficos”; por esta razón “a las operaciones que permiten rescribir una semiótica connotativa en los términos de una semiótica denotativa las llamaremos *metasemióticas*”.<sup>51</sup> Conviene subrayar que esta traducción de la semiótica connotativa, como operación por la cual “se repone el isomorfismo” de los “procesos anisomórficos” es, en último término, una operación hermenéutica. Esto nos lleva a concluir provisionalmente esta discusión y afirmar que la poética semiológica de Pascual Buxó es una hermenéutica, entendiendo ésta en los términos de Ricoeur, quien señaló: “La hermenéutica no es otra cosa que la teoría que regula la transición de la estructura de la obra al mundo de la obra. Interpretar una obra es desplegar el mundo de su referencia en virtud de su ‘disposición’, de su ‘género’ y de su ‘estilo’”.<sup>52</sup>

Para concluir esta sección, las “figuraciones del sentido”, que desarrolla la obra de título homónimo de Pascual Buxó, son el resultado de una compleja hermenéutica. Tales “figuraciones” no hacen referencia a realidades o valores del mundo

<sup>47</sup> *Ibid.*, 299.

<sup>48</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 28.

<sup>49</sup> *Ibid.*, 30.

<sup>50</sup> *Ibid.*, 29.

<sup>51</sup> *Ibid.*, 33.

<sup>52</sup> Ricoeur, *La metáfora viva*, 298.

natural, sino que emergen de las estructuras propias del discurso poético, que no son tampoco exclusivamente lingüísticas, son también categorías semióticas y semiológicas. Como lo veremos en los próximos capítulos, el abandono de los referentes lingüísticos ordinarios y cotidianos por la escritura poética, en su búsqueda de sentidos propios, será explicado por este teórico como el vislumbrar “visiones inéditas” que permiten remontarse, a su vez, a “estatutos prelingüísticos”. Los discursos poéticos suspenden su sentido respecto al mundo cotidiano para instituir otro referido a su propio mundo. Como señaló Ricoeur, en otro de sus estudios, “es propio de la obra *descontextualizarse*, tanto desde el punto de vista sociológico como psicológico, y poder *re-contextualizarse* de otro modo, que es lo que constituye el acto de lectura”.<sup>53</sup> Más aún, el hermeneuta francés vio en esa capacidad del discurso poético un “poder subversivo”, cuando escribió:

este poder del texto de abrir una dimensión de realidad incluye, en su principio mismo, un recurso contra toda realidad dada y, por eso mismo, la posibilidad de una crítica de lo real. En el discurso poético, este poder subversivo es más vivo. La estrategia de este discurso depende toda ella del equilibrio de dos momentos: suspensión de la referencia del lenguaje ordinario y apertura de una referencia de segundo grado, que es otro nombre para lo que designamos antes como mundo de la obra, mundo abierto por la obra.<sup>54</sup>

Continuaremos esta exposición para ver tanto la poética semiológica como la estética de Pascual Buxó, a la luz de las corrientes del pensamiento moderno enfocadas sobre estas materias y que han sido resultados del giro que dio la reflexión en los términos señalados por Dilthey respecto a las ciencias del espíritu.

## Teorías estéticas y discursivas

Las proposiciones antes deducidas de la obra de Pascual Buxó serán vistas a la luz de las teorías estéticas modernas. Para empezar, elegimos al filósofo y crítico italiano Benedetto Croce quien a inicios del siglo XX publicó su *Estética como ciencia dell'espressione e linguistica generale*. La obra está dividida en dos partes: la primera dedicada a la “Teoría” y la segunda destinada a la “Historia”.<sup>55</sup> En esta exposición sólo referiremos

---

<sup>53</sup> Ricoeur, *Hermenéutica y acción: de la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*, trad. de Mauricio M. Preloker, Luis J. Adúriz, Anibal Fornari, Juan Carlos Gorlier y María Teresa La Valle (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008), 176.

<sup>54</sup> *Ibid.*, 178.

<sup>55</sup> Es necesario advertir que si bien la edición italiana original fue publicada en 1902, la versión castellana de 1912 se relaciona con el formato de la 4a. edición italiana que preparó el autor en 1911, según una breve Advertencia. Por su parte, la edición castellana incluye una Advertencia del autor firmada en Nápoles, en diciembre de 1910; y el Prólogo de Miguel de Unamuno en Salamanca, en junio de 1911. En la 3a. edición italiana (1908) fueron introducidas revisiones y la palabra “Capítulo” seguida de numeración romana como título de cada una de las secciones de ambas partes. Esta 3a. edición fue

a la primera, que inicia su discusión con el examen de dos conceptos: intuición y expresión, que son fundamentales para la teoría de Croce, pues los considera dos formas de conocimiento humano, de las que afirma explícitamente: “O es conocimiento intuitivo o conocimiento lógico, conocimiento por la fantasía o conocimiento por la inteligencia, conocimiento de lo individual o conocimiento de lo universal, de las cosas particulares o de sus relaciones”.<sup>56</sup> Como se ve, las características de ambos conocimientos siguen un orden paralelo: por un lado, el conocimiento intuitivo, por la fantasía, de lo individual y particular; por otro lado, el conocimiento lógico, por la inteligencia, de lo universal y de las relaciones entre las cosas. Más adelante ofrece un ejemplo y compara una obra artística con un discurso filosófico. Supone que esa obra de arte puede estar colmada de conceptos filosóficos y que la disertación filosófica puede tener abundantes descripciones e intuiciones. Concluye: “a pesar de todos aquellos conceptos, el resultado de la obra de arte es una intuición y a pesar de todas aquellas intuiciones, el resultado de la disertación filosófica es un concepto”.<sup>57</sup> Para Croce, la obra de arte es intuición: “En la intuición, no nos contraponemos como entes empíricos a la realidad externa, sino que objetivamos simplemente nuestras impresiones, sean ellas las que fueren”.<sup>58</sup> Las intuiciones carecen de tiempo y espacio, asimismo, toda verdadera intuición es representación y, a la vez, expresión. “Lo que no se objetiva en una expresión no es intuición o representación, sino sensación y naturalidad. El espíritu intuye haciendo, formando, expresando”, escribe; luego agrega: “Hay expresiones no verbales como las de colores, líneas, tonos; a todas se extiende nuestra afirmación. La intuición, expresión al mismo tiempo, de un pintor, es pictórica, la de un poeta, verbal”.<sup>59</sup>

El segundo capítulo se titula “La intuición y el arte”. En las primeras líneas ratifica explícita y abreviadamente su proposición: “Hemos identificado francamente el conocimiento intuitivo o expresivo con el fenómeno estético o artístico, considerando las obras de arte como ejemplos de conocimiento intuitivo, atribuyendo a éste el carácter de aquéllas y viceversa”.<sup>60</sup> Sin embargo, Croce aclara que su proposición sólo se ocupa de la intuición artística, porque no toda intuición es artística. Una nueva reiteración apoya su propuesta, ahora a partir de lo que se considera arte, y dice: “Lo

---

traducida al inglés y publicada en 1909. Hemos consultado tanto las ediciones italianas como la inglesa para vencer obstáculos y errores de la traducción castellana. Las ediciones confrontadas son: *Estética como ciencia dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, 3a. ed. (1908); y 4a. ed. (Bari: Gius, Laterza & Figli, 1912); la inglesa, *Esthetic as science of expression and general linguistic*, trad. de Douglas Ainslie (London: Macmillan and Co., 1909). Douglas Ainslie (1865-1948), escritor escocés, fue el primer traductor de Croce al inglés. Se le conoce como poeta, crítico, diplomático y traductor. Fue amigo del poeta y dramaturgo irlandés Oscar Wilde (1854-1900).

<sup>56</sup> Croce, *Estética como ciencia de la expresión*, 47.

<sup>57</sup> *Ibid.*, 49.

<sup>58</sup> *Ibid.*, 50.

<sup>59</sup> *Ibid.*, 54.

<sup>60</sup> *Ibid.*, 59.

que comúnmente se llama, por antonomasia, el arte, recoge intuiciones más vastas y complejas de las que se aprehenden generalmente, pero intuye siempre sensaciones e impresiones. Es expresión de impresiones, no expresión de la expresión”.<sup>61</sup> Lo que parecía una sola unidad, de acuerdo al último enunciado, se resuelve en una dicotomía (impresión y expresión), pues el arte expresa impresiones: “no es expresión de la expresión”. Así también esta última definición presenta la complejión o conjunción de la obra de arte, constituida por la expresión y las impresiones.

De este modo Croce se aproxima a lo que él mismo considera una de las cuestiones más debatidas en estética, es decir, la relación entre el contenido y la forma de la obra de arte, que él prefiere llamar: “materia” y “forma”. Plantea:

¿Consiste el fenómeno estético en el contenido, en la forma o en la forma y en el contenido a la vez? Esta cuestión ha tenido varios aspectos, que iremos examinando en su lugar correspondiente, pero cuando las palabras tienen el valor que nosotros las hemos dado, cuando *por materia se entiende la emoción no elaborada estéticamente o las impresiones*, y por forma la elaboración, la actividad espiritual o la expresión, nuestra tesis no puede dar lugar a dudas. Por lo tanto, tenemos que rechazar el aserto que hace consistir el fenómeno estético en el solo contenido, o lo que es igual en las impresiones simples, [...] y la afirmación que define el fenómeno estético como la unión de la forma con el contenido, o sea en las impresiones más las expresiones.<sup>62</sup>

Agrega que, en el efecto estético “la actividad expresiva no se añade a la actividad impresiva, sino que las impresiones brotan de la expresión elaborada y formada”; en consecuencia: “El fenómeno estético es, por lo tanto, forma y nada más que forma. De lo que se desprende, no que el contenido sea algo de superfluo —pues es el punto de partida necesario para el fenómeno expresivo—, sino que *no hay tránsito* de la cualidad del contenido a la de la forma”.<sup>63</sup>

¿Cómo se produce el fenómeno estético? La pregunta con la que había iniciado Croce el párrafo citado queda sin respuesta. Más aún, cuando el teórico afirma que la cualidad del contenido —ese elemento distintivo y propio del contenido— no puede pasar a la cualidad de la forma, que a su vez es un elemento propio de ésta, reconoce que el contenido podría transformarse en contenido estético, aunque nada se sabe de su naturaleza. Se reconoce ese cambio o transmutación sólo después de que se efectúa. Luego afirma: “Se ha pensado alguna vez, que el contenido, para que

<sup>61</sup> *Ibid.*, 60.

<sup>62</sup> *Ibid.*, 62-63 (cursivas agregadas). Conviene advertir que, aunque la portada del libro informa que la traducción ha sido corregida por el autor, la edición padece de errores como la duplicación de una misma frase en un mismo párrafo. Así, en la cita transcrita, la elipsis [...] se debe a la eliminación de una duplicación.

<sup>63</sup> *Ibid.*, 63 (cursivas agregadas). La versión original italiana dice: “*non vi è passaggio*” (“no hay pasaje”; 1908 y 1912, 19); del mismo modo enfatiza la versión inglesa: “*there is no passage*” (1909, 26).

sea estético, es decir, transformable en forma, ha de tener alguna cualidad determinada o determinable. Para que así fuera, la forma tendría<sup>64</sup> que confundirse con el contenido, la expresión con la impresión. El contenido es transformable en forma, pero hasta que no se transforme, no puede tener cualidades determinables; de esto no podemos saber nada”; enseguida agrega otra definición del contenido estético: “interesante”. Concluye: “En efecto ¿qué es lo interesante? ¿La actividad expresiva? Ciertamente, si ésta no nos interesase, no la elevaríamos a forma. Si la elevamos a forma es precisamente porque nos interesa”.<sup>65</sup>

Es importante para esta exposición hacer algunas aclaraciones y diferencias respecto a la percepción de un “objeto estético”. La diferencia entre lo bello en la naturaleza y lo bello en la obra de arte queda clara en Croce, no así el “acto” de la percepción estética, que puede corresponder a dos opciones que, en términos pragmáticos de la lingüística, la comunicación y la semiótica, corresponden por un lado a la instancia de producción y emisión del mensaje estético, por otro, a la instancia de la recepción del mismo. La primera es propia de la percepción y mente del artista; la segunda corresponde a la percepción del receptor o contemplador, pero sobre todo, en este caso, al analista y hermeneuta estético, como es el caso de Pascual Buxó. Este aspecto se aclara en el Capítulo XIII, titulado “Lo bello físico en la naturaleza y en el arte”, en el que Croce refiere la transformación de la percepción del artista en objeto artístico. Afirma que el proceso completo de la producción estética puede simbolizarse en cuatro fases, que son:

a) impresiones; b) expresión o síntesis espiritual estética; c) acompañamiento edonista o placer de lo bello, placer estético; d) conversión del fenómeno estético en fenómenos físicos sonidos, tonos, movimientos, combinaciones de línea y de color. Se ve claramente que el punto capital, verdaderamente estético y efectivamente real, es el b), que falta a la mera manifestación o construcción naturalista, llamada *metafóricamente* expresión.<sup>66</sup>

En 1913, Croce volvió a presentar su teoría, esta vez, en “cuatro lecciones” a las que denominó *Breviario di estetica*, en las cuales recoge sus planteamientos más importantes. En la segunda lección, titulada “Prejuicios en torno al arte” recupera lo que consideraba una de las materias más discutidas en estética, que debe ser sometida a un discernimiento que busque el mayor grado de precisión: la cuestión del “contenido” y la “forma” en arte, los cuales no podrían ser calificados de “artísticos” por

<sup>64</sup> Cambiamos a la forma condicional, que en la edición castellana está erróneamente en pretérito imperfecto “tenía”, esa misma forma es usada en el texto original italiano (“sarebbe un fatto”, 1908 y 1912, 19), así también, en la traducción inglesa (“would be the same thing”, 1909, 26).

<sup>65</sup> *Ibid.*, 63.

<sup>66</sup> *Ibid.*, 147. La palabra en cursivas se debió agregar por un nuevo lamentable error de traducción castellana que dice: “*metafísicamente*”, donde la versión original italiana emplea “per metafora” (1908, 111; 1912, 113); y la versión inglesa “metaphorically” (1909, 156).

separado, porque lo artístico no radica en sus individualidades, sino en su “relación”, que constituye su unidad, es decir, su síntesis “concreta y viva” *a priori*. Definió esa unidad con los siguientes términos: “El arte es una verdadera síntesis estética *a priori*, de sentimiento e imagen en la intuición, de la cual puede repetirse que el sentimiento sin la imagen es ciego y que la imagen sin el sentimiento está vacía. Fuera de la síntesis estética, sentimiento e imagen no existen para el espíritu artístico”.<sup>67</sup>

Croce, al precisar la síntesis estética de sentimiento e imagen, está remitiéndose a su definición de conocimiento expuesta en las primeras líneas de su *Estética*, en las que refería dos formas de conocimiento humano: uno intuitivo y otro lógico. Claro está que el objeto artístico no implica este conocimiento lógico, sino aquél. El conocimiento lógico es el conocimiento de las ciencias, obtenido por la observación y el razonamiento, anterior e independiente respecto a la experiencia empírica; además, es la afirmación por el razonamiento de una verdad universal, ajena al sujeto. El conocimiento intuitivo es propio del sujeto que lo experimenta, no es una verdad universal ni un objeto natural. De ahí que Croce haya relacionado al conocimiento lógico con la inteligencia, lo universal y las relaciones entre las cosas; y al conocimiento intuitivo, con la fantasía, lo individual y particular.

Este concepto es reiterado en su *Breviario*, en el cual afirma: “En realidad, no conocemos sino intuiciones expresadas. Un pensamiento no es un pensamiento sino cuando se formula en palabras; una fantasía musical es tal cuando se concreta en sonidos; una imaginación pictórica lo es cuando se plasma en el color”.<sup>68</sup> El asombro, la dicha o el desencanto, el temor o la esperanza, que no se expresan con palabras son, en términos de Croce, estados del alma. Ciertamente, pero esos estados del alma se reconocen a través de las palabras a las que acude el artista. Para cumplir su función comunicativa, la palabra, como unidad lingüística en cualquier lengua está dotada generalmente de significado, sentido semántico, de acuerdo al sistema propio de su lengua. Ese sistema implica un conjunto de reglas o principios, racionalmente enlazados entre sí, ordenadamente, que contribuyen a fijar el significado o sentido. Sin embargo, la expresión artística, cuya función es sobre todo poética, transforma o cambia la significación semántica. Por esa razón en la Antigüedad griega recibió un nombre reconocido por las lenguas modernas europeas: “metáfora”, que refiere el traslado del sentido o significado del sonido o grafía de una palabra a otra, cuyo sentido o significado ya está ocupado por las reglas y principios del sistema de la lengua. De este modo, el sonido y la grafía de la palabra, que ya tiene su propio significado, admite y asume un nuevo sentido, éste es parte del significado de la palabra elegida.

Las intuiciones del artista obtenidas en la percepción estética deben buscar el mejor acomodo para su sentido, a fin de ser comprendidas por el entendimiento del lector o receptor. Ese traslado de sentido o significaciones implica referentes y puede

---

<sup>67</sup> Croce, *Breviario de estética. Cuatro lecciones seguidas de dos ensayos y un apéndice*, trad. de José Sánchez Rojas (Madrid: Espasa-Calpe, 1985), 40.

<sup>68</sup> *Ibid.*, 43.

tener lugar en la semántica del propio lenguaje, o en otros lenguajes no verbales: los lenguajes semióticos, que no se expresan con palabras, sino con signos, indicios, señales, los cuales deben ser transformados en expresiones poéticas. Estos complejos procesos son las figuraciones del sentido que analiza y presenta la poética semiológica de Pascual Buxó. Se originan en la ambigüedad de la palabra que acoge a otro significado, además del propio, y entra en relación con expresiones semióticas no verbales, pero igualmente expresivas. En el poeta se explica este hecho como la necesidad de expresar lo intuitivo. En el caso del pintor, que busca la línea o el color; o el músico, que debe componer, ordenar la melodía, el ritmo y la armonía, para obtener la sucesión de sonidos modulados. Esta experiencia podríamos explicarla con la respuesta a la siguiente pregunta: ¿cómo el artista puede expresar la información de su conciencia estética, que no es una conciencia racional, sino intuitiva? Acudimos para responder esta interrogante a uno de los estudiosos del pensamiento estético.

El filósofo francés Henri Bergson (1859-1941), Premio Nobel de Literatura 1927 y contemporáneo de Croce, una década antes se había ocupado del tema que discutimos, en su conocida obra *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* (*Essai sur les données immédiates de la conscience*, su tesis doctoral publicada por primera vez en 1889). Bergson fue precisamente uno de los principales cultores del “intuicionismo” en el pensamiento filosófico de inicios del siglo XX, provocando inclusive una corriente adversa “anti-intuicionista”. Señaló grados de intensidad en los diversos sentimientos e intuiciones, incluyendo los sentimientos estéticos en los que se manifiestan más claramente esos grados de intensidad, aunque reconoce la dificultad de intentar definir el sentimiento de lo bello, no en la naturaleza, sino en el arte; acaso porque existe la tradición de considerar la belleza natural antecesora de la del arte, según impuso la antigua poética de la imitación. No obstante, para Bergson los procedimientos del arte son solamente medios por los que el artista expresa lo bello, mientras que “la esencia de lo bello permanece misteriosa”.<sup>69</sup> Para lograr ese conocimiento estético sugiere estudiar lo bello en las obras de arte “en que se ha producido por un esfuerzo consciente, y descender después por transiciones insensibles del arte a la naturaleza, que es artista a su manera”; que en esos procedimientos del arte se hallarán atenuados, “refinados y de algún modo espiritualizados, los procedimientos por los cuales se obtiene ordinariamente el estado de hipnosis”, para explicarlos acude a las percepciones acústicas de la música, el ritmo y la medida, para hacer ver que éstos suspenden la circulación normal de nuestras sensaciones y de nuestras ideas, y agrega: “Si los sonidos musicales actúan más poderosamente sobre nosotros que los de la naturaleza, es que la naturaleza se limita a expresar sentimientos, mientras que la música nos los sugiere”.<sup>70</sup>

<sup>69</sup> Henri Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, trad. de Juan Miguel Palacios (Salamanca: Sígueme, 1999), 23.

<sup>70</sup> *Ibid.*



La “suspensión de las sensaciones e ideas” que señala Bergson, así como ese “atenuado estado de hipnosis” que mencionó en líneas anteriores, refieren un estado propicio para la percepción estética: acto de poner la atención en el objeto artístico,<sup>71</sup> para alcanzar a contemplar lo bello en ese objeto, contemplación que no está exenta de complacencia. Ese estado de suspensión de las sensaciones e ideas, o atenuada hipnosis, la vuelve a referir enseguida con otro acto similar: estar “detenidos como en un sueño”. Lo hace precisamente cuando se ocupa de lo que sucede en la poesía. Para ello se pregunta ¿de dónde viene el “encanto de la poesía”? El término que emplea refiere un sometimiento por el asombro, dominio sobre la voluntad de ciertos dones naturales, como la hermosura o la gracia. Bergson se responde:

El poeta es aquel en quien los sentimientos se despliegan en imágenes, y las imágenes mismas en palabras, dóciles al ritmo, para traducirlas. Viendo pasar de nuevo ante nuestros ojos esas imágenes, experimentamos a nuestra vez el sentimiento que era, por así decirlo, el equivalente emocional de aquéllas; pero esas imágenes no serían representadas tan fuertemente por nosotros sin los movimientos regulares del ritmo, por el que nuestra alma, mecida y adormecida, se olvida como en un sueño para pensar y para ver con el poeta.<sup>72</sup>

Es importante destacar que aquí Bergson menciona los dos actos pragmáticos de la experiencia estética, ya referidos en párrafos anteriores. Por una parte, la instancia del poeta en el acto de la producción artística en el que despliega sus sentimientos (su vivencia, también podemos decir) en imágenes, y las imágenes en palabras, y éstas en ritmo. Por otra parte, el acto de recepción, a través de la lectura, que se manifiesta como percepción: visual en el sujeto que lee o auditiva en quien escucha la lectura en voz alta, es percepción meramente sensorial, enfrentada a las palabras o al sonido de éstas, al ritmo verbal, a los signos gráficos, a la escritura, en fin, a través de la cual vislumbra otra experiencia perceptora: la “percepción estética” o poética, producida en la relación establecida entre el receptor y el texto.

Aclaremos un poco más esta relación entre el receptor y el texto: refiere la conexión, la correspondencia, la comunicación, el trato entre un sujeto y un objeto de arte. La experiencia de la que habla Bergson corresponde al sujeto receptor, a sus sentimientos como “equivalente emocional” de imágenes que se desprenden, o aparecen, del objeto artístico, que no podrían ser percibidas y representadas por nosotros (en nuestra subjetividad) fuera del texto. Ésta es una experiencia estética fenomenológica. El lector percibe el ritmo poético, ese ritmo “por el que nuestra alma, mecida y adormecida, se olvida como en un sueño para pensar y para ver” lo

---

<sup>71</sup> Este “acto de poner la atención en el objeto artístico” puede ser entendido como el concepto de la “intencionalidad” que por esos mismos años desarrollaba la fenomenología de Edmund Husserl, coetáneo de Bergson. Ambos pensadores, el checo y el francés, nacieron en el año 1859.

<sup>72</sup> Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, 23-24.

que el poeta vio en el momento de su creación, acto que siempre es anterior al acto del receptor.

Es necesario pues distinguir en la experiencia poética (y artística en general) entre el acto de creación artística y del acto de la contemplación o consideración estética, de quien, por supuesto, se interesa en esa contemplación de la obra de arte; o del crítico y teórico que, además de sensibilidad para apreciar las manifestaciones estéticas, es poseedor del conocimiento científico y de los recursos estructurales del lenguaje y su lógica para reconocer y comprender las intuiciones estéticas expresadas por el artista. Pretender repetir la experiencia del acto primero (la creación artística) propia del sujeto creador o artista, es tarea imposible; sería como pretender atestiguar lo que ocurrió en la imaginación y subjetividad del poeta y artista. El sujeto que contempla la obra de arte sólo se enfrenta al “testimonio” de la experiencia del creador: al objeto.

Este objeto literario es la materia de la exégesis que desarrolla la poética semiológica de Pascual Buxó. Aunque nos ocuparemos más adelante con mayor amplitud de su teoría, aquí y ahora resulta apropiado recordar la experiencia que implica la percepción en general para este teórico. Dice: “la percepción de los cuerpos sensibles por medio de los sentidos corporales, no sólo da el conocimiento del mundo material, sino que dicho conocimiento nos permite contar con argumentos y analogías para discernir las realidades interiores o espirituales de las exteriores y sensibles”.<sup>73</sup> Esta afirmación permite desarrollar dos aspectos importantes, aunque el primero resulta obvio: que la percepción empírica —primer aspecto— proporciona el “conocimiento” del mundo material heredado, ajeno y construido por la tradición y sus mentes anteriores a nuestra actualidad; y —segundo aspecto— impulsa a “discernir”, mediante argumentos y analogías, sobre lo que son la realidad material exterior del mundo de la interpretación heredada y la realidad interior vivida como experiencia personal en la subjetividad del artista. Este “discernimiento” sólo puede realizarse mediante el lenguaje. De tal modo, el impulso de la percepción empírica se realizará en un trayecto del sentir sobre el pensar o, con otras palabras, del sentimiento sobre el pensamiento y el lenguaje. El estudio y exégesis de este proceso realizado por Pascual Buxó concreta en los textos poéticos una constelación de “figuraciones del sentido” mediante estructuras semánticas y semióticas conjugadas. De ahí que el “objeto” que crea el poeta no es sólo un texto literario, es un texto semiológico, definición propia de este teórico. Esta poética semiológica procede de la exégesis del texto como “objeto estético”, concebido como un “fenómeno” (objeto vivido por la conciencia estética), no una “imitación”, según la vieja poética.

Bergson señala que “el arte pretende imprimir en nosotros sentimientos, más que expresarlos; nos los sugiere, y prescinde con gusto de la imitación de la naturaleza cuando topa con medios más eficaces. La naturaleza procede por sugestión,

---

<sup>73</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 172.

como el arte, mas no dispone de ritmo”.<sup>74</sup> Además, el sentimiento de lo bello no es un sentimiento especial, puesto que todo sentimiento experimentado puede revestir un carácter estético “con tal de que haya sido sugerido y no causado”; por eso mismo, la emoción estética parece tener grados de intensidad y grados de elevación, porque, ciertamente, “el sentimiento sugerido apenas interrumpe el tupido tejido de los hechos psicológicos que componen nuestra historia; otras, arranca nuestra atención de ellos, sin hacernos, con todo, perderlos de vista; otras, en fin, viene a reemplazarlos, nos absorbe y acapara nuestra alma entera”; y concluye el teórico: “Hay, pues, fases distintas en el progreso de un sentimiento estético, como sucede en el estado de hipnosis”.<sup>75</sup>

La índole de la percepción estética, tan similar a los grados distintos de la hipnosis, en los términos de Bergson, tiene origen en la complejidad de las intuiciones y emociones que transmite la obra de arte. Según su concepción, la mayoría de las emociones “están preñadas de mil sensaciones, sentimientos o ideas que las penetran: cada una de ellas es, pues, un estado único en su género, indefinible, y parece que sería preciso revivir la vida del que la experimenta para abarcarla en su compleja originalidad”; además, ese estado único y complejo es experimentado originalmente por el artista; es decir, en la percepción estética testimoniada en el objeto de arte “el artista pretende introducirnos en esta emoción tan rica, tan personal, tan nueva, y hacernos experimentar lo que no podría hacernos comprender”.<sup>76</sup> Esa percepción estética no corresponde a quien se enfrenta al objeto de arte. Esta segunda persona no puede repetir la experiencia original del artista, sino que la halla en la obra de éste. En lo que respecta al arte literario, en ese testimonio radica la función poética del lenguaje, que no es función comunicativa.

Una vez más, para alcanzar la experimentación de esa emoción tan rica, tan personal, tan nueva del poeta, hay un solo medio: el texto, que, para expresar esa complejidad de sensaciones, sentimientos e ideas, que son la sustancia, dispone de una estructura semiológica que la forma.

Volviendo a Croce, y para citarlo una vez más, escribió algo similar a la exposición de Bergson. En su *Breviario de estética*, en el que ratifica su concepción del arte como intuición o intuición lírica, afirmó que cada obra de arte expresa un estado del alma, y el estado del alma es individual y siempre nuevo. Este aspecto ya lo vimos como una experiencia vivida o una “vivencia”, en términos de Dilthey. Pero, además, para el filósofo italiano, “la intuición supone intuiciones infinitas que no nos es posible encerrar en un casillero de géneros, a menos de que esté compuesto de infinitas casillas de intuiciones y no de géneros”; por otra parte, “la individualidad de la intuición supone la individualidad de la expresión, y una pintura es tan distinta de otra pintura como de la poesía; como la poesía y la pintura no valen por los sonidos que emiten

<sup>74</sup> Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, 24.

<sup>75</sup> *Ibid.*, 25.

<sup>76</sup> *Ibid.*

en el aire o por los colores que se refractan de la luz, sino por lo que saben decir al espíritu en cuanto se adentran en él”.<sup>77</sup>

## Sentido y método formal

Antes de continuar, es necesario repasar, aunque brevemente, algunas propuestas de los formalistas rusos sobre el tema que nos ocupa. Víktor Borisóvich Shklovski definió, en 1917, “El arte como artificio” (en *Ensayos sobre la teoría de la lengua poética*). Su exposición representaba una suerte de manifiesto del método formal, que abrió el camino para el análisis concreto de la forma, en opinión de otro formalista ruso, Boris Eichenbaum que se ocupó de “La teoría del *Método formal*”, ya referido en el capítulo anterior y del que nos ocuparemos más adelante.

Shklovski afirmaba que el texto literario, como objeto, puede ser creado como prosaico y percibido como poético; o a la inversa: creado como poético y percibido como prosaico. En su deducción de ese hecho afirmaba que “el *carácter estético* de un objeto”, por el que es vinculado a la poesía, “es el resultado de nuestra manera de percibir; nosotros llamaremos *objetos estéticos*, en el sentido estricto de la palabra, a los objetos creados mediante procedimientos particulares, *cuya finalidad es la de asegurar para estos objetos una percepción estética*”.<sup>78</sup>

No se puede ignorar que en la afirmación de Shklovski está implícita una decisión consciente en el poeta para emplear las modalidades necesarias con el fin de que su escritura provoque apropiadamente una percepción estética en el lector. Esto obliga a reconocer el deseo y la voluntad, en el acto de escribir, de buscar los signos adecuados del texto que proyecten su sentido y fin estético. El teórico señala más adelante: “Al examinar la lengua poética, tanto en sus constituyentes fonéticos y lexicales como en la disposición de las palabras y de las construcciones semánticas constituidas por ellas, percibimos que el carácter estético se revela siempre por los mismos signos. Está creado conscientemente para liberar la percepción del automatismo”, es decir, que actúe por sí mismo; lo que también quiere decir que ésta es la finalidad del creador, la cual “está construida de manera artificial para que la percepción se detenga en ella y llegue al máximo de su fuerza y duración. El objeto no es percibido como una parte del espacio, sino, por así decirlo, en su continuidad. La lengua poética satisface estas condiciones”.<sup>79</sup> Shklovski, de este modo, orienta por el “sentido” su propuesta sobre la concepción del “arte como artificio”.

En 1923, otro formalista ruso, Iuri Nikolaevich Tynianov desarrolló “La noción de construcción”, un ensayo en el que advierte de las dificultades que implica el análisis de la obra literaria, como crítica y exégesis literaria. Señalaba de principio

<sup>77</sup> Croce, *Breviario de estética*, 53.

<sup>78</sup> Víktor Shklovski, “El arte como artificio”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, ed. de Tzvetan Todorov (México: Siglo XXI, 1970), 57 (cursivas agregadas). Esta antología incluye ensayos de Jakobson, Tynianov, Eichenbaum, Brik, Shklovski, Vinogradov, Tomashevski y Propp.

<sup>79</sup> *Ibid.*, 69.

que el estudio del arte literario se enfrenta a dos tipos de dificultades: por una parte, “las que se relacionan con su material, designado corrientemente con el nombre de *habla, palabra*; y por otra parte, “las que se refieren al principio de construcción en ese arte”.<sup>80</sup>

En cuanto a las dificultades primeras: el *material* de la obra literaria (signos, palabras) son enfrentadas por nuestra conciencia práctica y sólo por esa relación adquieren sentido. No advertimos que ese material, como elemento de la estructura del texto artístico, posee sentido propio. Este aspecto ha sido descuidado por muchos estudios literarios que se han apoyado en las relaciones de la palabra y su uso en la vida práctica, lo cual resulta una arbitrariedad contra la obra literaria analizada. Tynianov advierte:

no se tiene en cuenta el carácter heterogéneo, *polisémico*, del material; ese carácter depende del papel y de la finalidad de este último. Tampoco se tiene en cuenta que en la palabra hay elementos no equivalentes que dependen de su función concreta. Un elemento puede ser destacado a expensas de los otros, que en consecuencia son deformados e incluso degradados hasta convertirse en accesorios neutros.<sup>81</sup>

Esta noción es ciertamente fundamental para los estudios literarios. No vamos a extender su discusión con dilatadas explicaciones, pues estamos planteando situaciones que ya expusimos extraídas de la teoría de Pascual Buxó. Preferimos recordar uno de los planteamientos fundamentales de este hermeneuta, para quien la palabra, como símbolo, “no tiene una sola dimensión, no se limita a ser un conjunto de articulaciones vocales inmutables durante un tiempo más o menos largo”, y posee, además, “un contenido semántico configurado de manera cambiante, no solo en el tiempo, sino en la diversidad de usos que de ese signo se hacen en un mismo tiempo o en un mismo entorno social”.<sup>82</sup> El sentido de la palabra es diverso y mudable; es decir, no es estático, por el contrario, es dinámico.

Volvamos a Tynianov. El segundo aspecto, el principio de construcción, ha sido relacionado con un estado sin mudanza, lo cual implica la segunda dificultad. El principio o concepto de construcción en el arte literario ha sido entendido generalmente como inamovible. Ésta es la causa del segundo inconveniente: “de tratar habitualmente el principio *estático*”.<sup>83</sup> Para explicar este principio se remontó a la modalidad de la crítica tradicional que consideraba a los personajes como seres vivos, basado en el postulado del *héroe estático*. Afirmó que “la unidad estática del

<sup>80</sup> Iuri Tynianov, “La noción de construcción”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, ed. de Tzvetan Todorov (México: Siglo XXI, 1970), 85.

<sup>81</sup> *Ibid.*, 85-86 (cursivas propias).

<sup>82</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 12. La condición ambigua de la palabra recibirá atención especial más adelante en este trabajo, por la relación que implica con el pensamiento y el lenguaje.

<sup>83</sup> Tynianov, “La noción de construcción”, 86 (cursivas propias).

personaje (como toda unidad estática en la obra literaria) es extremadamente inestable; depende enteramente del principio de construcción y puede oscilar en el curso de la obra de acuerdo con la manera que le es prescripta por cada caso particular”.<sup>84</sup> Por el contrario, Tynianov considera que la obra no es una entidad simétrica y cerrada, sino integridad dinámica, con propio desarrollo, gracias a sus elementos en correlación e integración. Explica la correspondencia e interdependencia entre las partes integrantes de la obra, relación recíproca de sus elementos que permite completar su desarrollo. En efecto, es acertado hablar de dinamismo. Este concepto está implícito en el fenómeno de las figuraciones del sentido, tema fundamental y título de la poética semiológica de Pascual Buxó. El dinamismo de una obra literaria no sólo se expone en las acciones individuales, o en el despliegue de los acontecimientos, cabe también en los cambios de relación entre el sentido y su referencia; o, finalmente, como lo veremos más adelante, en el aparecer, manifestarse, dejarse percibir del “objeto estético” o “sustancia”, de la “obra artística”, a través de la “forma” de ésta. Estos términos, que corresponden a nuestro estudio de la teoría de Pascual Buxó, serán explicados ampliamente más adelante. Por ahora, retornemos a Tynianov, quien continúa su explicación:

La forma de la obra literaria debe ser sentida como forma dinámica. Ese dinamismo se manifiesta en la noción del principio de construcción. No hay equivalencia entre los diferentes componentes de la palabra; la forma dinámica no se manifiesta ni por su reunión ni por su fusión [...] sino por su interacción y, en consecuencia, por la promoción de un grupo de factores a expensas de otro. El factor promovido deforma a los que se le subordinan.<sup>85</sup>

Dos años después, en 1925, Boris Eichenbaum publicó un ensayo sobre “La teoría del ‘método formal’”, aplicada al estudio de la literatura. Señalaba desde los inicios de su exposición que el *método formal* “no resulta de la constitución de un sistema ‘metodológico’ particular, sino de los esfuerzos por la creación de una ciencia autónoma y concreta”.<sup>86</sup> Rechazaba hablar o discutir de ninguna metodología; en cambio, estaba interesado en principios teóricos obtenidos o resultados del estudio de una materia concreta y de sus particularidades específicas. Acá subrayamos el carácter pragmático de esos principios en formación y la búsqueda de una disciplina autónoma. Ahí también radica su indiferencia o rechazo de orientaciones derivadas de sistemas acabados de índole estética, o psicología, o sociología, entre otros. Eichenbaum afirmaba que el “método formal” ha sobrepasado los límites de lo que se llama generalmente metodología, y se ha transformado “en una ciencia autónoma que tiene por objeto la literatura considerada como una serie específica de hechos”;

<sup>84</sup> *Ibid.*, 87.

<sup>85</sup> *Ibid.*, 87-88.

<sup>86</sup> Eichenbaum, “La teoría del ‘método formal’”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 21.

y reiteraba que la única finalidad que buscaban los formalistas era “la conciencia teórica e histórica de los hechos que pertenecen al arte literario como tal”.<sup>87</sup> De este modo, también continuaban la obra iniciada por los primeros formalistas. Escribió: “Liberar la palabra poética de las tendencias filosóficas y religiosas cada vez más preponderantes en los simbolistas, fue la consigna que consagró al primer grupo de formalistas”.<sup>88</sup>

### **Estética filosófica y “estética material”**

Tras lo expuesto hasta aquí sobre el desarrollo y las innovaciones de los círculos formalistas, vamos a ocuparnos del filólogo y pensador ruso Mijaíl Bajtín, específicamente de su importante ensayo titulado “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”, escrito en 1924 a solicitud de una revista —es decir, el mismo año en que Geiger publicaba *La Estética fenomenológica*—, pero hay algo más que decir: el ensayo de Bajtín no se publicó porque la revista ya no se imprimió. Ese ensayo fue conocido y leído cinco décadas después en su patria, el año de su muerte, en un volumen que reunía una selección de sus investigaciones literarias y estéticas (Moscú, 1975). El mismo volumen fue traducido y leído en castellano, 20 años más tarde, con el título de *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación* (1989).

Ese ensayo escrito en su juventud es una reflexión excepcionalmente rica y precursora de la moderna estética. Bajtín reclamaba a los estudiosos de la literatura que ampliaran su visión y renovaran sus métodos de análisis para abarcar la complejidad de la obra literaria. En una creación literaria reconocía una diferencia esencial entre el “objeto estético” y la “obra externa”, y entre ambas, un proceso de “composición”. Lamentaba que las historias literarias se hubiesen realizado sólo con base en consideraciones formales de la “obra externa”, y en una dudosa estética a la que llamó “estética material”. Como se puede ver desde el título del mismo ensayo, Bajtín reconocía “el material” y “la forma” en toda creación literaria, planos o niveles que definirá a profundidad a lo largo de su exposición.

De acuerdo al pensador ruso, en el campo de las ciencias de las artes existe “la tendencia a entender la forma artística como forma de una materia dada, nada más que como una combinación que tiene lugar en los límites de la materia, en su especificidad y regularidad impuestas por las ciencias naturales y la lingüística”; lo cual permite a los teóricos del arte considerar “la posibilidad de tener un carácter científicamente positivo, y, en algunos casos, se podrían demostrar matemáticamente”.<sup>89</sup> Agregaba que los creadores suelen afirmar que su obra representa valores, que está orientada al mundo, a la realidad que involucra a la gente, juntamente con sus relaciones sociales, valores éticos, religiosos, etc.

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, 22.

<sup>88</sup> *Ibid.*, 25.

<sup>89</sup> Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, 18 (cursivas propias).

Para Bajtín, esas afirmaciones, “no son más que metáforas, porque al artista, en realidad, sólo le pertenece la materia, el espacio físico matemático, la masa, el sonido de la acústica; la palabra de la lingüística; y el creador sólo puede ocupar una posición artística en relación con la materia dada, precisa”; y reconocía que ese presupuesto está, de manera explícita o implícita, en la base de muchos estudios sobre artes particulares, fomentando “una especial concepción estética general, concepción que es aceptada acríticamente en esos trabajos, y que vamos a llamar *estética material*”; esta concepción, además, era para el pensador ruso “totalmente inaceptable” aunque puede “tener importancia científica independientemente de la falsa concepción general; si bien es cierto que solamente en este dominio, en el que la creación artística está condicionada por la naturaleza de la materia respectiva”.<sup>90</sup>

Por otra parte, aunque reconocía que “la estética material —como hipótesis de trabajo— es inofensiva [...] si los límites de su aplicación son claramente entendidos desde el punto de vista metodológico, puede incluso llegar a ser productiva en el estudio de *la técnica de la creación artística* (pero solamente ahí)”; de todos modos, “la estética material deviene inaceptable e incluso nociva ahí donde, en base a ella, se intenta la comprensión y el estudio de la creación artística en su conjunto, con su especificidad y significación estética”.<sup>91</sup>

Bajtín insistía en rechazar la estética material “que no se limita en sus pretensiones al aspecto técnico de la creación artística”, conduciendo “a toda una serie de errores de principio y a dificultades imposibles de vencer”. Se preguntaba además si esa estética material estaba en condiciones de satisfacer “las exigencias absolutamente imprescindibles a toda teoría estética general”; su respuesta era rotunda: “La estética material no es capaz de fundamentar la forma artística”. Su explicación es la siguiente:

La forma, entendida como forma material sólo en su determinación científica —matemática o lingüística—, se convierte en un tipo de organización puramente externa a la cual falta el elemento valorativo. Queda totalmente sin explicar *la tensión emocional, volitiva, de la forma*: su capacidad específica de expresar cierta relación valorativa del autor y del observador con algo que está fuera de la materia.<sup>92</sup>

Más adelante ratificaba su explicación con mayor énfasis: “*La estética material no puede determinar la diferencia esencial entre el objeto estético y la obra externa, entre la división y las conexiones dentro de la obra, existiendo en todos los casos la tendencia a mezclar esos elementos*”.<sup>93</sup> Al diferenciar Bajtín la “obra externa” del “objeto estético” señalaba dos planos

<sup>90</sup> *Ibid.*, 18-19 (cursivas propias).

<sup>91</sup> *Ibid.*, 19 (cursivas propias).

<sup>92</sup> *Ibid.*, 20 (cursivas propias).

<sup>93</sup> *Ibid.*, 22 (cursivas propias).



elementales de toda obra artística, como lo hizo tres décadas después Hartmann en su *Ästhetik* (Berlín, 1953), al reconocer similares estratos fundamentales en la obra de arte, como se verá posteriormente.

Esta dualidad en la estructura de la obra artística lleva asimismo al pensador ruso a reconocer en su planteamiento dos niveles en el análisis de la misma obra. En el caso específico de la creación literaria esos análisis se enfocan, por una parte, sobre la “obra externa” como un conjunto de signos y sus implicaciones semánticas, semióticas e ideológicas, conjunto perceptible por la lectura; por otra parte, el análisis del “objeto estético” o estudio estrictamente estético que trasciende el texto escrito hacia una construcción final a la que contribuye la estructura del texto teleológicamente, empleando el término de Bajtín. Su explicación dice: “El análisis estético debe dirigirse de manera no mediatizada hacia la obra, no en su realidad sensible [...], sino hacia lo que representa esa obra cuando el artista, y el que la contempla, orienta hacia ella su actividad estética”; en consecuencia,

*el contenido de la actividad (de la contemplación) estética dirigida hacia la obra constituye el objeto del análisis estético. A ese contenido lo vamos a llamar de ahora en adelante objeto estético, a diferencia de la obra externa, que permite también otros modos de enfoque (ante todo el de un conocimiento primario, es decir, la percepción sensorial reglamentada de un concepto). Entender el objeto estético en su especificidad puramente artística, así como también su estructura, a la que vamos a llamar a partir de ahora arquitectura del objeto estético, constituye la primera tarea del análisis estético.*<sup>94</sup>

Cabe distinguir, para mayor definición del análisis que propone la estética de Bajtín, la “estructura” del texto literario como obra externa, respecto a la “arquitectura” del objeto estético. De este modo, el análisis también debe enfocar la obra en su estrato externo o “realidad primaria, puramente cognitiva, y entender su estructura de modo totalmente independiente del objeto estético: el investigador en el campo de la estética debe convertirse en geómetra, físico, anatomista, fisiólogo o lingüista; cosa que, hasta un cierto punto, también está obligado a hacer el artista”; reitera que sólo así, la obra literaria podrá ser comprendida “de manera integral, en todos sus aspectos, como fenómeno del lenguaje —es decir, puramente lingüístico—, sin atender al objeto estético realizado por ella, siempre dentro de los límites de la normalidad científica que dirige la materia”.<sup>95</sup>

La estética de Bajtín propone un tercer enfoque, ahora sobre los aspectos relacionales entre los dos estratos: el primero como forjador del segundo. El filósofo advierte que este enfoque debe proceder con una modalidad teleológica. Lo explica con los siguientes términos: “la tercera tarea del análisis estético *es entender la obra material,*

<sup>94</sup> *Ibid.*, 23 (cursivas propias).

<sup>95</sup> *Ibid.*

*externa, como la realizadora del objeto estético, como el aparato técnico de la realización estética*”; previene, no obstante, que esta tercera tarea “presupone ya el conocimiento y estudio, tanto del objeto estético en su especificidad como de la obra material en su realidad extraestética. En la solución de esta tarea hay que utilizar el *método teleológico*”.<sup>96</sup>

Nos interesa señalar una categoría más de la estética del pensador ruso, que puede relacionarse tanto con la creación artística como con el análisis de la misma: la contemplación estética. Sin embargo, su reflexión en este caso sólo se refiere a la del exégeta, porque el objeto estético, dice, “viene introducido por la contemplación estética viva del investigador, pero de un modo totalmente acrítico y no entendido metódicamente”.<sup>97</sup> Este concepto, la contemplación estética, es entendido y explicado por el pensador ruso en términos de *vivencia* fenomenológica. En otro volumen de sus ensayos, *Estética de la creación verbal* (Moscú, 1975), y en sus reflexiones sobre el “Autor y personaje en la actividad estética”, específicamente en la sección sexta, dedicada a discutir las “funciones expresiva e impresiva del cuerpo exterior como fenómeno estético”, escribió:

El percibir estéticamente un cuerpo significa vivenciar sus estados interiores, tanto corporales como anímicos, mediante la expresividad exterior. Podríamos formularlo de esta manera: un valor estético se realiza en el momento de estar el observador dentro del objeto contemplado: en el momento de la vivencia de su vida desde su interior, en el límite coinciden el que contempla y lo contemplado. El objeto estético aparece como sujeto de su propia vida interior, y es precisamente en el plano de esta vida interior del objeto estético en tanto que sujeto donde se realiza el valor estético, o sea en el plano de una conciencia, en el plano de una vivencia participada del sujeto, en la categoría del *yo*.<sup>98</sup>

Esta definición es fundamental para comprender la constitución e índole del *objeto estético*. Éste aparece en la percepción contemplativa, como vivencia interior para quien lo contempla, en una convergencia al unísono del perceptor y el objeto percibido en la conciencia del sujeto. Se trataría de una percepción *intencional*, en términos filosóficos. De este modo se entiende mejor el *objeto estético* como arquitectura fenoménica en la conciencia. Bajtín lo señala explícitamente: “Fenomenológicamente, la vivencia participada de la vida interior de otro ser no es sujeta a duda, por más inconsciente que fuese la técnica de su realización”.<sup>99</sup>

<sup>96</sup> *Ibid.* (cursivas propias).

<sup>97</sup> *Ibid.*, 24.

<sup>98</sup> Bajtín, *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova (México: Siglo XXI, 1982), 62. La investigadora, estudiosa y traductora de Bajtín, realizó otra versión abreviada, anotada y comentada de ese ensayo, además de otros, para el volumen *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)* (México: Taurus / La Huella del Otro, 2000).

<sup>99</sup> *Ibid.*, 61.

Por otra parte, se debe advertir que la experiencia de dicha *vivencia interior* puede corresponder asimismo a la conciencia del artista en el momento de su creación, a la del contemplador o espectador, o a la del exégeta, aunque la conciencia de éste es primordialmente analítica. En el caso del contemplador o espectador puede tener grados diversos como ocurrió con la *catarsis* griega. La estética de Bajtín así lo reconoce. El efecto pragmático en el espectador no logra sostenerse consecuentemente hasta el fin, “así, en la explicación de lo trágico y lo cómico es difícil limitarse a la vivencia compartida con el héroe y a ‘comulgar con la tontería’ de un héroe cómico. Pero la tendencia principal siempre va dirigida a que el valor estético se realice de un modo totalmente inmanente a una sola conciencia, y no se permite la oposición entre el *yo* y el *otro*”.<sup>100</sup> Agrega que efectos anímicos, como los de compasión ante el héroe trágico, de superioridad ante el héroe cómico, de miseria propia o de excelencia moral ante lo sublime, “se excluyen como extraestéticos precisamente por el hecho de que estos sentimientos, al ser referidos al otro como tal, presuponen una oposición valorativa entre el *yo* (del que contempla) y el *otro* (lo contemplado) y su carácter fundamentalmente inconfundible”.<sup>101</sup>

Bajtín definió también la vivencia en el juego y en la ilusión en correspondencia con la experiencia estética. Escribió que “en el juego yo estoy viviendo otra vida sin abandonar los límites de la vivencia propia y de la autoconciencia, sin tener que ver con el otro como tal; lo mismo sucede en la conciencia de una ilusión: siendo yo mismo, estoy viviendo una otra vida”; sin embargo, cabe aquí una diferencia: “en este caso está ausente la *contemplación* (yo contemplo a mi pareja en el juego con ojos de participante y no de espectador), lo cual no se toma en cuenta. En este caso se excluyen todos los sentimientos posibles con respecto al otro como tal, y al mismo tiempo se vive otra vida”.<sup>102</sup>

Por los mismos años, Gadamer, en el primer volumen de su *Verdad y método* (Tübinga, 1975) desarrolló su concepción sobre “La ontología de la obra de arte y su significado hermenéutico”, en la que introdujo “el juego como hilo conductor de la explicación ontológica”. Ahí escribió también sobre la contemplación: “En realidad el estar fuera de sí es la posibilidad positiva de asistir a algo por entero. Esta asistencia tiene el carácter del auto-olvido, y la esencia del espectador consiste en entregarse a la contemplación olvidándose de sí mismo”; aclaraba además que “este auto-olvido no tiene aquí nada que ver con un estado privativo, pues su origen está en el volverse hacia la cosa, y el espectador lo realiza como su propia acción positiva”; además, comparaba al espectador del objeto estético con el curioso, y señalaba que el primero “se entrega del todo al juego del arte y las ganas de mirar”, a diferencia del “simple curioso”; sin embargo, la curiosidad caracterizaba por “el verse como arrastrada por

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, 62 (cursivas propias).

<sup>101</sup> *Ibid.*, 63 (cursivas propias).

<sup>102</sup> *Ibid.*, 64 (cursivas propias).

lo que ve, el olvidarse por completo de sí y el no poder apartarse de lo que tiene delante”, aunque el fondo le es completamente indiferente.<sup>103</sup>

Debemos volver a los años iniciales de la década de 1930, cuando el filósofo y psicólogo estadounidense John Dewey dio a conocer importantes reflexiones sobre el arte, primero en un ciclo de conferencias dictadas sobre el tema Filosofía del Arte, invitado por la Universidad de Harvard; después, en su libro *Art as Experience* (Nueva York, 1934), fruto de esas conferencias.

Para este capítulo interesa recoger sus observaciones sobre la estructura de la obra artística como “experiencia”, en la que también reconocía una continuidad que superaba la dualidad propia de la tradición escolástica en su entendimiento del mundo, tal como lo presentaban las oposiciones de mente y cuerpo, materia y alma, espíritu y carne. Sabemos, aunque no lo dijo Dewey, cuál es el origen del temor y el escape. No se puede desconocer que estos sentimientos irracionales fueron y son aún parte del temor y escape ante una fabulosa dualidad interpretativa: “espíritu y carne”, producida por las religiones. En el caso del cristianismo su origen es escolástico y dogmático, esa dualidad fue abarrotada después por la teología del siglo XVI, que no es más que sentimientos de fábulas interpretativas. Este tema, como categoría de obediencia sumisa o rechazo, será esencial para el último capítulo de este volumen, porque permite el reconocimiento de dos etapas importantes en la historiografía de las letras hispanoamericanas, que es también tema importante de la crítica semiológica de Pascual Buxó.

Dewey explica que las oposiciones tradicionales de mente y cuerpo, materia y alma, espíritu y carne, tienen su origen fundamentalmente en el temor de la vida futura, que son signos de conminación. Por ello propone que reconocer, por el contrario, “la continuidad de los órganos, necesidades e impulsos básicos de la criatura humana con sus capacidades animales, no implica una necesaria reducción del hombre al nivel de los brutos”; al revés, permite trazar “un plan básico de la experiencia humana, sobre el cual se erige la superestructura de la experiencia maravillosa y distintiva del hombre”. Es decir, puede hundirse hasta el nivel de las bestias, pero también “llevar a alturas nuevas y sin precedente esa unidad de la sensibilidad y del impulso, del cerebro, el ojo y el oído, que ejemplifica la vida animal, saturándola con los significados conscientes que se derivan de la comunicación y expresión deliberada”.<sup>104</sup>

Más adelante expone el filósofo estadounidense: “El arte mismo es la mejor prueba de la existencia de una unión realizada y, por consiguiente, realizable, entre lo material y lo ideal”.<sup>105</sup> Aquí tenemos una primera definición: “material e ideal”. El arte es lo realizable entre lo material e ideal. Explicaba su definición haciendo ver que tanto el arte en general como el arte tecnológico son procesos de hacer o elaborar:

<sup>103</sup> Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos*, 171-172.

<sup>104</sup> Dewey, *El arte como experiencia*, 22.

<sup>105</sup> *Ibid.*, 27.

modelar el barro, esculpir el mármol, colar el bronce, aplicar pigmentos, construir edificios, cantar canciones, tocar instrumentos y, en lo referente a las artes escénicas, representar papeles en el escenario, realizar movimientos rítmicos en la danza. El arte hace algo que está fuera de lo material: lo ideal. Sin embargo, ese “algo” ideal puede ser percibido por los sentidos del cuerpo, que tampoco corresponden exclusivamente al cuerpo sino también a la sensibilidad del espíritu. Dewey escribió: “Cada arte hace algo con algún material físico, el cuerpo o algo fuera del cuerpo, con o sin el uso de herramientas, y con la mira de producir algo visible, audible o tangible”.<sup>106</sup>

Este concepto se mantiene consistente en las reflexiones de Dewey, y es reiterado a lo largo de su libro. Señala: “Independientemente de algún interés especial, todo producto de arte es materia y materia solamente, de manera que el contraste no es entre materia y forma, sino entre materia relativamente no formada y materia adecuadamente formada”.<sup>107</sup> Sin embargo, esta “materia formada” es propiedad de una “sustancia evocada”, que perdura en la conciencia del artista para ser transmitida a la conciencia del espectador. Dewey explica que el “producto artístico permanente puede haber sido determinado, y probablemente lo fue, por alguna ocasión, algo que tiene su propia fecha y lugar. Pero lo evocado es una sustancia formada de tal manera que puede entrar en las experiencias de otros y capacitarlos para tener experiencias propias más intensas y más plenamente conclusas”.<sup>108</sup>

Detengámonos en esta definición referida al plano interior del producto artístico que está en relación con el plano exterior de “materia”. Ese plano interior es una “sustancia formada” en una “experiencia” de vida de su creador, seguramente originada en una circunstancia y un momento específicos, y que gracias a la obra de arte material puede ser reproducida por la experiencia del espectador, receptor o lector que la enfrenta. De este modo, podemos obtener una definición más completa de los planos de la obra de arte, según la estética de Dewey: “materia” y “sustancia”.

Aquí debemos reconocer otro componente que añade el filósofo como elemento imprescindible, causa de la expresión artística que deviene efecto: la “experiencia”, tanto en el artista como en el contemplador de la obra de arte. No podemos pasar por alto este elemento esencial en la estética de Dewey, quien no en vano tituló su obra con un enunciado que es a la vez definición de la producción artística: “arte como experiencia” (*Art as Experience*). De este elemento fundamental, la “experiencia” (que no es más que una “vivencia”, es decir, “instancia empírica”, aunque se lea redundante), nos ocuparemos en el capítulo titulado “Sustancia del texto semiológico”, que estará dedicado precisamente a estos términos de Pascual Buxó.

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, 44.

<sup>107</sup> *Ibid.*, 170.

<sup>108</sup> *Ibid.*, 97-98.

Volvamos a la obra del filósofo estadounidense, cuya reflexión alcanza otros niveles:

Esto es lo que se llama tener forma. Es una manera de considerar, de sentir y de presentar una materia experimentada de modo que pronto y efectivamente llegue a ser el material para la construcción de una experiencia adecuada por parte de los menos dotados que el creador original. En consecuencia, no se puede trazar una distinción, excepto en la reflexión, entre forma y sustancia. La obra misma *es* materia formada en sustancia estética.<sup>109</sup>

De este modo leemos la definición que precisa el pensador estadounidense: la obra de arte, o producto artístico, como “materia experimentada” transformada en “sustancia estética evocada”, tanto por el artista como por el contemplador. Veremos más adelante que para el filósofo de la estética fenomenológica, Nicolai Hartmann, el objeto estético es sensible por una parte (percibido por los sentidos) y, por otra, contemplado en el interior del objeto como “evocación”. El sentido de este término (evocación) no puede dejar de remitirnos a Husserl, coetáneo de Dewey. Para el filósofo alemán la percepción fenomenológica es un caso específico de “rememoración”, como lo es para el filósofo estadounidense la obra artística: “evocación de la experiencia” de una ocasión que seguramente tiene su propia fecha y lugar; que como una “sustancia formada” puede tener cabida en las experiencias de otros “y capacitarlos para tener experiencias propias más intensas y más plenamente conclusas”.<sup>110</sup> Para Husserl, a diferencia de la percepción (que pone el objeto ante los ojos), la rememoración es un acto que “no pone un objeto él mismo ante los ojos, sino que justamente lo *evoca en la re-presentación*”.<sup>111</sup>

La experiencia, que tuvo su propio momento y paraje, como evocación se reproduce en el tiempo subjetivo, en el que también se encuentran “percepción, recuerdo, expectativa, fantasía, juicio, sentimiento, voluntad, en una palabra todo lo que es objeto de la reflexión, aparece en el mismo tiempo subjetivo, que es el mismo tiempo en que aparecen los objetos de la percepción”, según Husserl, quien agrega: “El tiempo subjetivo se constituye en la conciencia absoluta atemporal, que no es objeto”.<sup>112</sup>

Por otra parte, y como se sabe, hay dos modos de enfrentarse a una obra de arte: el sentimiento y la reflexión. El primero, sentir, permite experimentar percepciones e impresiones; el segundo, reflexionar, hace posible el pensar atentamente, juzgar y formar un dictamen. Esta segunda modalidad prevalece en el exégeta, aunque tampoco prescinde de la primera orientada al deleite estético. Dewey advierte al

<sup>109</sup> *Ibid.*, 98.

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> Husserl, *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, trad., intr. y notas de Agustín Serrano de Haro (Madrid: Trotta, 2002), 63 (cursivas propias).

<sup>112</sup> *Ibid.*, 134.

respecto, cuando señala que la reflexión puede encontrar formas distintivas en la pintura, lo cual “no puede ponerse frente al hecho de que una pintura consiste simplemente en pigmentos colocados en tela, puesto que cualquier arreglo y dibujo que tengan es, después de todo, propiedad de la sustancia y de ninguna otra cosa”.<sup>113</sup> De manera similar, la literatura, “tal como existe, es sólo un cierto número de palabras, habladas y escritas. La “materia” es todo y la forma un nombre para ciertos aspectos de la materia cuando la atención va primariamente sólo a estos aspectos”; además, el hecho de que una obra de arte “sea una organización de energías y que la naturaleza de la organización es del todo importante, no pueden gravitar sobre el hecho de que las energías son las organizadas y que la organización no tiene existencia fuera de ellas”, porque, como se puede experimentar en la lectura de los poemas, su “materia” son los versos en los que no podría existir la “sustancia”, “a menos que la materia, poéticamente sentida, viniera primero, y de una manera tan unificada y compacta que determina su propio desarrollo, que es su especificación en partes distintas [...] Esta cualidad no solamente debe estar en todas “partes”, sino que sólo debe ser sentida, es decir, experimentada inmediatamente”.<sup>114</sup>

Asimismo, Dewey señala que la sustancia sentida y experimentada es sólo intuitiva emocionalmente, no puede ser descrita como un objeto físico, aunque tenga realidad en la obra de arte. Si esa descripción no es posible, al poeta le queda el recurso de la expresión simbólica. También escribe que “toda experiencia, aun la más ordinaria, tiene un marco total indefinido. Las cosas, los objetos, son solamente puntos focales de un aquí y ahora en el todo que los circunda indefinidamente. Es el ‘fondo’ cualitativo que se define y se hace consciente de un modo preciso en objetos particulares y en propiedades y cualidades específicas”.<sup>115</sup> Volveremos más adelante a esta concepción, para ocuparnos de la “experiencia” como arte y en el arte. La experiencia ha sido reconocida en estas páginas como una vivencia, pero la discusión sobre la vivencia estética la trataremos en el último capítulo, en la sección sobre la Producción estética literaria. Por ahora, concluiremos la discusión del tema la “escritura poética”, de este capítulo, y su relación con la “poética semiológica” de Pascual Buxó.

### **Estética objetiva y fenomenológica**

Volvamos a la “estética objetiva” de Moritz Geiger, de la que nos ocupamos en el capítulo anterior. Contemporáneo de los formalistas rusos, así como de otras corrientes de investigación en las ciencias de la cultura, entre ellas la fenomenología orientada por Husserl, buscaba él mismo nuevos rumbos para la estética. Reconoció una variedad de corrientes a las que clasificó y denominó como estética axiológica, estética

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, 170.

<sup>114</sup> *Ibid.*, 171.

<sup>115</sup> *Ibid.*, 172.

empírica y estética psicológica, para proponer un “objetivismo estético”, en su *Introducción a la Estética*. Estudios posteriores fueron reunidos en el volumen *La Estética fenomenológica*, originalmente presentado como disertación en el Segundo Congreso de Estética y Ciencia General del Arte, y después fue publicado como *Phänomenologische Ästhetik* (Berlín, 1924), cuya versión castellana apareció dos décadas después (Buenos Aires, 1946). Este volumen está dividido en dos partes: “Los problemas de la Estética” y “La estética fenomenológica”; de esta última nos ocuparemos ahora. Geiger retoma un concepto, ya expuesto, que se refiere a la estética como “ciencia autónoma”, en relación a la cual desarrolla el concepto “valor estético”, e implica al “valor artístico”, obviamente.<sup>116</sup> Afirma que todo lo que puede llevar el sello del valor estético, como bello o feo, original o trivial, sublime o vulgar, de buen gusto o ramplón, de gran vuelo o mezquino, así como poemas y piezas de música, pinturas y ornamentos, hombres y paisajes, edificios, jardines y danzas pertenecen al terreno de la estética como ciencia autónoma.<sup>117</sup> Pero, señala inmediatamente un reparo, el valor o desvalor estético que no puede atribuirse a los objetos reales como tales, sino a los que se dan como “fenómenos”. Esta afirmación permite reconocer nuevamente la estructura del objeto artístico integrada fundamentalmente por dos planos. Por una parte, la obra de arte como “objeto real”, que en el caso de un texto literario es el papel y los signos, las letras y la escritura; o en la pintura es el lienzo, el marco en el que está fijado el lienzo y los colores, los trazos y las líneas. Por otra parte, en el texto literario es la manifestación poética transmitida por los signos, las palabras y la escritura; o en la pintura es la representación artística, que son ciertamente “fenómenos” para la “conciencia estética” que sabe aprehenderlos. Geiger da el ejemplo de la música y señala que, en el caso de una sinfonía, el valor estético no radica en las vibraciones de los instrumentos que se perciben acústicamente, sino en los sonidos como “fenómenos” percibidos por el sujeto que los escucha. Queda más claro en el caso de una estatua, el significado estético no está en la piedra o en el bronce, sino lo que se da en ellos, como representación humana, a quien se contempla.

El filósofo alemán reitera su definición de “valor estético” desde el punto de vista de la fenomenología, no en vano fue discípulo de Edmund Husserl, como ya se señaló. Su definición de “valor” dice: “el valor o el desvalor estético no reside, pues, en la condición real de un objeto, sino en su condición *fenoménica*, ya queda esbozada con

<sup>116</sup> Como ya vimos, Bajtín empleó el mismo término en su estética. También Jan Mukarovsky, en su artículo “El arte como hecho semiológico”, emplea de modo similar el término “valor”. Escribe: “La obra de arte, por ejemplo, es al mismo tiempo signo, estructura y valor”; además, las cuestiones del signo implican problemas “de la estructura y del valor”, véase Mukarovsky, *Arte y semiología*, ed. de Simón Marchán Fiz, trad. de I. P. Hloznik (Madrid: Alberto Corazón, 1971), 28. Asimismo, para Nicolai Hartmann los valores estéticos están resumidos bajo lo “bello”. En su *Estética* afirma: “sigue en pie el hecho fundamental de que el ‘ser bello’ —entendido como un estar lleno de valores estéticos en general— no acaba en todos estos géneros, se da más bien una multiplicidad sin número de lo bello, dentro y fuera de las artes”, véase Hartmann, *Estética*, trad. de Elsa Cecilia Frost (México: UNAM, 1977), 384.

<sup>117</sup> Geiger, *Estética*, 142.



ello la tarea principal de la ciencia estética autónoma. Debe investigar primero los objetos estéticos en procura de su condición fenoménica”.<sup>118</sup> De ahí que rechazó más adelante la posición de las corrientes de la estética que sostenían la idea de lo estético como “apariencia” y, en consecuencia, mera ilusión. Además, explicó sus razones: “desde el momento en que se introduce en la estética la idea de apariencia, no se analizan simplemente los fenómenos estéticos, sino que se introducen también puntos de vista relacionados con la realidad. En su aspecto fenoménico, el objeto estético no es apariencia ilusoria”,<sup>119</sup> como en la experiencia empírica.

Ciertamente, hablar de “apariencia” es referir el aspecto exterior del objeto, lo cual es muy diferente de la manifestación estética que “aparece”, o se manifiesta o se deja ver, y conmueve, suspende el ánimo o maravilla con algo imprevisto; manifestación que implica representar, es decir, volver a (re) presentar, en modalidad distinta, el objeto hasta entonces oculto o no conocido.

Geiger reitera una vez más su definición del mundo estético, objetos estéticos y valores estéticos, como “fenómenos” sólo para la estética como ciencia particular. Además, aclara el sentido de dicho concepto:

son, precisamente, fenómenos para un yo; que es un yo el que en el lienzo se enfrenta con el paisaje; que es un yo el que extrae de sí lo trágico y lo introduce en el acontecer dramático. Y puede reflexionarse entonces sobre los actos en que el yo lleva a cabo esa construcción del mundo fenoménico. Tomemos como ejemplo la relación entre palabra y significado. Si consideramos el fenómeno, diremos: la palabra *tiene* su significado. Pero también cabe reflexionar sobre el fenómeno en su dependencia del yo, y que es un yo el que confiere a la palabra su significado, y *crea* sólo así esa interpenetración que llamamos relación entre palabra y significado.<sup>120</sup>

Varias décadas después Nicolai Hartmann, en su *Estética*, reconocerá como acierto la aproximación de Geiger a la estética desde la fenomenología, porque permitía condiciones apropiadas para nuevos enfoques metodológicos. Escribió: “Fue Moritz Geiger quien hizo este análisis: Tenemos que agradecerle algo nuevo, de hecho, y a su manera importante. Sin embargo; está aún demasiado cerca de la estética psicológica —pues la fenomenología surgió de la psicología— para poder alcanzar el problema fundamental de lo bello”.<sup>121</sup> De Hartmann y su estética nos ocuparemos más adelante.

Como se sabe, las estéticas fenomenológicas de Geiger y Hartmann tienen su origen común en el pensamiento de Husserl, que empezó a desarrollarse a fines del siglo XIX y principios del XX. Ahora bien, consideramos que la poética semiológica

<sup>118</sup> *Ibid.*, 143 (cursivas propias).

<sup>119</sup> *Ibid.*

<sup>120</sup> *Ibid.*, 160 (cursivas propias).

<sup>121</sup> Hartmann, *Estética*, 38-39.

de Pascual Buxó y la estética implicada en su teoría demuestran un método que bien puede ser definido como fenoménico. La estructura del texto semiológico está integrada por dos niveles: texto escrito y sustancia, que bien podríamos señalarlos como obra artística y objeto estético; éste además como “fenómeno”. En 1970, al ocuparse de “*Trilce I* y el conflicto de la exégesis”, señaló que “esta ‘sustancia’ privilegiada que la poesía sabe incorporar a las ‘palabras de la tribu’ [palabras comunes] debe ser atendida precisamente en sus peculiaridades ‘formales’ en cuanto éstas implican una modificación del sistema normal de la lengua”; más adelante agregaba: “lo que pertenece a la sustancia significada sólo nos resulta accesible a partir de las disposiciones formales que la manifiestan”.<sup>122</sup> Aquí también podemos ver una variante de esa dualidad: las peculiaridades “formales” corresponden al texto escrito o texto semiológico, y la “sustancia” al objeto estético. Precisó que se trata de una “sustancia semántica” propia de los textos poéticos.<sup>123</sup> Expliquemos guiados por la reflexión de este teórico: en la expresión poética no hay ninguna dimensión metafísica, lo que no quiere decir que la palabra poética no trascienda la contingencia de los eventos que la originaron, es decir, “las experiencias profundas que el lenguaje es capaz de poner abruptamente de resalto”; por otra parte, tampoco la expresión poética debe ser rastreada en las circunstancias exteriores que pudieron promoverla. Nuestro teórico agrega:

El “milagro de la poesía” [...] no es más que el milagro del lenguaje, de su capacidad de concederle forma y sentido a lo que está naturalmente condenado al silencio; sólo que el lenguaje de la poesía añade —o, mejor magnifica— una virtud que nuestra lengua ordinaria utiliza en muy esporádica medida: la de crear símbolos instantáneos de realidades que, si bien puedan reducirse a lo arquetípico, son esencialmente únicas e irrepetibles; la de hacer que las palabras digan no sólo lo que pueden o lo que suelen, sino la de hacerlas nombrar aquello que hasta el mismo momento de la creación poética permanecía confuso e inexpressado.<sup>124</sup>

La poesía no es exterior al texto semiológico, como referente de una realidad empírica, o como propiedades, principios, causas metafísicas; la poesía se halla en el mismo texto. Ella, dice otra explicación de Pascual Buxó, modificando las normas de la lengua, que pueden constituir profundas transformaciones, enriquece la capacidad de sus palabras que, en virtud de esas alteraciones en la lengua, mantienen inalterables los movimientos del espíritu que, de no ser de este modo, serían señaladas por términos comunes. De este modo, esa “sustancia” poética incorporada en las palabras se halla en los atributos “formales” del texto semiológico, y en la peculiaridad de sus estructuras fónicas, sintácticas y semánticas. José Pascual reitera: “lo que pertenece a

<sup>122</sup> Pascual Buxó, *César Vallejo. Crítica y contracrítica*, 50. Originalmente este ensayo se publicó en el *Anuario de Filología* (Maracaibo, Venezuela) 8-9 (1969-1970): 223-239. Lo cito del libro dedicado a César Vallejo.

<sup>123</sup> *Ibid.*, 86.

<sup>124</sup> *Ibid.*, 49-50.

la *sustancia* significada sólo nos resulta accesible a partir de las *disposiciones formales* que la manifiestan”.<sup>125</sup> Los atributos “formales” del texto semiológico, se refieren a sus estructuras fónicas, sintácticas y semánticas. Este nivel podría corresponderse con el primer estrato de la teoría de Ingarden, denominado “El estrato de las formaciones lingüísticas de sonido”, que incluye palabras individuales y sonidos verbales, y sus funciones, así como otras formaciones fónicas. La teoría de Pascual Buxó incluye, además, a la sintaxis.

Ahora podemos acercarnos más para analizar la estructura del texto semiológico, como obra artística, y ver que está integrado por dos planos: “sustancia” y “forma”. Ésta ha sido analizada en su innumerable variedad de estructuras, en los estudios de la poética semiológica de nuestro teórico. La “sustancia” puede ser definida por su índole variable de “fenómenos” estéticos que, como tales, tienen lugar sólo en la conciencia ligada a la percepción lectora. En consecuencia carecen de cuerpo (*res extensa*) y no pertenecen al mundo empírico; existen en su propio modo de ser, como entes, que no son ni reales ni ideales. Son fenómenos que “aparecen” para la conciencia durante el acto que percibe los objetos artísticos reales; su carácter es puramente fenoménico respecto a la obra artística real.

Es necesario subrayar la condición del objeto estético, que tiene como manifestación el “aparecer” en la conciencia de quien lo percibe. Nicolai Hartmann explica esta modalidad de la manifestación estética; escribe que únicamente cuando se “aprehende la imagen sensible como tal y se la retiene durante todo el contemplar”, se reivindica el “aparecer”, “de lo no sensible y no plasmable en imagen. Y esto quiere decir: sólo así se alcanza la visión artística, la única para la que existe la obra de arte”.<sup>126</sup>

Por su parte, Gadamer también emplea el término “aparecer” para la experiencia de la belleza en lo visible. Escribe sobre la belleza: “Es en el modo de su aparecer como se muestra que ella es algo distinto, una esencia de otro orden. Aparece de pronto, e igual de pronto y sin transición, igual de inmediatamente se ha esfumado de nuevo”; agrega que ésta no es sólo simetría, también es la apariencia que reposa sobre ella: “Forma parte del género ‘aparecer’. Pero aparecer significa mostrarse a algo y llegar por sí mismo a la apariencia en aquello que recibe su luz”.<sup>127</sup> Y con relación a sus propias investigaciones añadió: “Quisiera recordar en este punto cómo el análisis del ser de la obra de arte nos había conducido al planteamiento de la hermenéutica, y cómo ésta se nos había ampliado hasta convertirse en un planteamiento universal”.<sup>128</sup>

<sup>125</sup> *Ibid.*, 50 (cursivas agregadas).

<sup>126</sup> Hartmann, *Estética*, 71.

<sup>127</sup> Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos*, 575-576.

<sup>128</sup> *Ibid.*, 577.

Gadamer, asimismo, desde su experiencia y tarea de hermeneuta moderno, valora de modo sumo la escritura y su interpretación: “No hay nada que sea una huella tan pura del espíritu como la escritura, y nada está tan absolutamente referido al espíritu comprendedor como ella. En su desciframiento e interpretación ocurre un milagro: la transformación de algo extraño y muerto en un ser absolutamente familiar y coetáneo”; de ahí que también estime altamente el valor de la lectura, porque sabe que la escritura revive sólo en ella, por lo que añade: “la capacidad de lectura, que es la de entenderse con lo escrito, es como un arte secreto, como un hechizo que nos ata y nos suelta”, y ratifica con un enunciado sintético: “toda obra de arte literario sólo se realiza del todo en su lectura”.<sup>129</sup>

La “sustancia” del texto semiológico, en la teoría de Pascual Buxó, es sólo un fenómeno que aparece en la conciencia del lector capacitado para entenderlo; un objeto de su conciencia. El “modo de aparecer” de este fenómeno en la conciencia se debe a las operaciones de la *epojé* o la reducción que lo delimita. Nos ocuparemos ampliamente de estos procedimientos en los siguientes capítulos. Por ahora se puede decir que esa delimitación de la “sustancia” o “fenómeno” es la fijación y diferencia respecto al texto artístico, que es la “forma”. Ambos, sustancia y forma, tienen su propio modo de ser en el mundo.

La reducción o *epojé* se produce en dos actos relacionados: uno, con la emisión del objeto artístico; otro, con su recepción. El artista al enfrentarse a los objetos y procesos físicos de la realidad y del mundo, incluyendo al ámbito espiritual, cultural e histórico, puede poner en suspenso o paréntesis todas las creencias previas sobre el mundo para representarlo con un sentido distinto y autónomo en su mensaje. Por su parte, el lector intérprete realiza reducciones similares. Como señaló Gadamer, en el volumen que reúne sus ensayos sobre *Estética y hermenéutica*, la comprensión del discurso no es la comprensión literal de lo dicho, recorriendo paso a paso los significados de las palabras, sino aprehendiendo “el sentido unitario de lo dicho, y éste se halla siempre por encima, más allá de lo que lo dicho declara. [...] dejarse decir algo, aun cuando se entienda lo dicho sin más”,<sup>130</sup> y reitera que ésta es tarea de la hermenéutica.

Por su parte, Paul Ricoeur (en *Historia y narrativa*) señala que toda obra poética “surge de la *epoché* del mundo ordinario de la acción humana y de las descripciones que hacemos habitualmente del mismo mediante nuestros discursos. La descripción ha de suspenderse con el objeto de dar paso a la redescipción”. Aunque afirma también que “esta relación negativa con la realidad” ha sido llevada a extremos “e incluso exagerada por aquellos críticos literarios que deseaban conceder un estatuto autónomo a la literatura. De ahí su tendencia a oponer la función ‘poética’ de un

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, 216-217.

<sup>130</sup> Gadamer, *Estética y hermenéutica*, trad. de A. Gómez Ramos (Madrid: Tecnos, 1998), 60.

mensaje a su función ‘referencial’”.<sup>131</sup> Al parecer, el pensador francés no está muy de acuerdo con la doble función propuesta por los formalistas que hemos discutido en estas páginas: que la “función comunicativa” no puede ser la misma que la “función poética”. Pero sigamos nuestro camino.

A continuación entraremos en el estudio de la estructura de la “escritura poética”, o texto semiológico, de la teoría de Pascual Buxó. Dedicaremos los dos próximos capítulos para discutir, respectivamente y por separado, la “forma” y la “sustancia”.

---

<sup>131</sup> Ricoeur, *Historia y narrativa*, trad. de Gabriel Aranzueque Sahuquillo (Barcelona: Paidós Ibérica, 1999), 143.

## Forma del texto semiológico

Iniciaremos esta exposición enfocando el texto semiológico, expuesto en la poética semiológica de Pascual Buxó, en su índole de objeto literario frente al cual el exégeta, a partir de la comprensión, interpreta las “figuraciones del sentido” de la realidad referida por el texto, es decir, la realidad interior y sensible figurada por el mismo. O sea, en los términos ya expuestos de la “forma” hacia la “sustancia”. Sólo por razones de estudio veremos por separado ambos niveles, reconociendo la dificultad de aislarlos en su individualidad, puesto que los dos (forma y sustancia) se hallan integrados por determinados caracteres comunes en la unidad del texto semiológico.

Como ya vimos, la teoría de Pascual Buxó define el “objeto literario” de acuerdo a su estructura semiológica, materia de múltiples exégesis realizadas durante toda su obra en décadas de investigación y verificación en la literatura castellana, especialmente hispanoamericana correspondiente a dos períodos, colonial y moderno. Más aún, su “poética semiológica” implica una teoría estética; ambas disciplinas (poética y estética) fueron propuestas hace más de 40 años. De acuerdo a su teoría, el “objeto literario” es el resultado de un proceso por el cual “se interrelacionan valores semióticos (lingüísticos) y semiológicos (ideológicos) en una misma base sintagmática”.<sup>1</sup> En consecuencia, para dar cuenta de la totalidad significativa del texto semiológico, “será necesario abarcar tanto el primer nivel del análisis textual (el lingüístico o semiótico) como los subsiguientes niveles discursivos (semiológicos e ideológicos)”.<sup>2</sup> Asimismo, explicó que hay una clase de textos semiológicos “que se construyen a partir de un sistema de homologías convencionalmente instauradas entre diferentes zonas de la realidad natural, social y psíquica”, sistema al que dio el nombre de “semiologías *ideológicas*”, que “se caracterizan por mantenerse sustancialmente apegadas a los conjuntos de invariantes semiológicas [...] en los que se funda precisamente el sistema ideológico subyacente”.<sup>3</sup>

### Texto semiológico: forma y sustancia

La estructura del texto semiológico, según lo expuesto, está constituida por dos planos, sustancia y forma; así lo demostró nuestro autor en textos publicados en los años de 1970, ensayos que en la década siguiente reunió en el libro *Las figuraciones del sentido. Ensayos sobre poética semiológica* (1984). En éste escribió que “esa *sustancia* mani-

<sup>1</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 47.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 23.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 18 (cursivas propias).

festada por intermedio de ciertos procedimientos sistemáticos (esto es, generales), no pudiendo ser descrita en sí misma, sino a través de las *formas* convencionales que la representan y definen”,<sup>4</sup> puede suscitar dificultades tanto al lector inocente como al crítico avezado debido a la condición engañosa de la palabra, es decir, su naturaleza ambigua. El teórico agrega: “Así, puestos a la tarea de reducir y conciliar ambos extremos de la antinomia, no parece haber otra vía que la de atender —en primerísima instancia— la peculiar naturaleza de los signos, sus modos de operación, sus condiciones de productividad: esto es, no podrá prescindirse de la semiótica”.<sup>5</sup> Esto quiere decir para nosotros, el primer plano: la forma; pero esa atención —exégesis hermenéutica— no sólo explicará ese plano, sino que desplegará implícitamente, para la lectura que se realiza en la conciencia del lector, el fenómeno del plano interior: la sustancia.

En consecuencia, al no poderse describir la sustancia directamente sino a través de la forma, que constituye un conocimiento, no queda otra opción que analizar, en primer lugar, este plano (la forma), el cual se manifiesta por los signos del lenguaje y sus procedimientos inscritos en la “escritura”. Además, este análisis no podrá realizarse si no es con el auxilio de un método semiótico. La exégesis de esta estructura formal le induce a discernir entre una función “semiótica denotativa” y otra “semiótica connotativa”, según la articulación que establezcan los dos elementos del signo: significante y significado; es decir, expresión y contenido. El autor define las “semióticas denotativas” como procesos en los cuales la expresión y el contenido son interdependientes y no conforman una semiótica; además, fija las “semióticas connotativas” como procesos en los que la expresión y el contenido contraen una relación de determinación, es decir, la expresión es ya una semiótica denotativa. Agrega un tercer postulado, por el que define a las “semiologías” como “semióticas connotativas en cuyo contenido se combinen miembros de paradigmáticas diversas relacionados como una constelación”.<sup>6</sup>

Estas estructuras lingüístico-semiológicas integrantes de la “forma”, la cual referimos apenas en sus partículas elementales, conforman una variedad amplia, que la reflexión y el análisis erudito de Pascual Buxó descubre y demuestra en su hermenéutica semántica y semiótica de la forma de los textos semiológicos, que, como se puede comprender, no son solamente, como la tradición retórica en su simplicidad acostumbró llamarlos, “textos literarios”. El volumen de *Las figuraciones del sentido* devela las posibilidades del lenguaje en su inimaginable capacidad de forjar, precisamente, múltiples “figuraciones de sentido” que su autor, poseedor de sólidos conocimientos sobre el lenguaje, la literatura y el pensamiento, supo realizar cabalmente.

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, 11 (cursivas agregadas). El problema de la ambigüedad de la palabra recibirá atención especial de nuestra parte más adelante.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, 28-29.

Es necesario recordar advertencias como las que realizó Moritz Geiger al señalar que el estudio del objeto estético es una tarea que demanda sapiencia y preparación en quien debe realizarla: “Todo esto exige más que un simple ponerse, apoyando la cabeza en la mano, a contemplar: exige vastos conocimientos y muchos trabajos preparatorios”.<sup>7</sup> Décadas después, desde las primeras líneas de su monumental obra *Estética*, Nicolai Hartmann identificó a la percepción estética y a la estética misma como “conocimiento”, el cual no interesa al creador de la obra artística, a quien sólo podría alterarlo o desconcertarlo; ni al contemplador de lo bello, a quien fastidiaría e interrumpiría su recogimiento en la intimidad de sí mismo en el goce de la belleza. Ese “conocimiento” corresponde sólo al exégeta, porque tanto al creador como al contemplador de la vivencia estética los arrancaría —dice el filósofo— “a ambos de su actitud extática, si bien los dos están cercanos al sentimiento de lo enigmático, pues pertenece a su actitud. Para ambos su actitud es lo enteramente natural; saben que existe una necesidad interna y no se equivocan en ello”.<sup>8</sup>

La poética semiológica es, sin duda, la obra de un pensador que supo aunar la lógica y la estética aplicada a la lingüística y al lenguaje poético. Bien pueden ser aplicadas las palabras de Hartmann, al autor de esta poética semiológica moderna y distinta de la antigua, cuando dice: “El filósofo inicia su tarea donde ambos [creador y contemplador] abandonan el asombro de lo que experimentan a los poderes de la profundidad y del inconsciente”.<sup>9</sup> Precisamente, Pascual Buxó asume su condición de pensador en la instancia propia del creador y del contemplador de la escritura artística; no es posible desconocer su condición artística de poeta, que supo presentar una “figuración” precisa y sorprendente del mundo en el siglo xx.<sup>10</sup> Hartmann, contrariando la tradición que sostenía que lo bello y artístico era materia del gusto y la complacencia estética, señaló que “la estética es exclusiva de quien tiene una actitud filosófica”; y que el “filósofo sigue el rastro de lo enigmático, analiza. Pero en el análisis cancela la actitud de la entrega y del éxtasis”; al contrario, “la actitud de la entrega y el éxtasis cancela la filosófica o, cuando menos, la perjudica”.<sup>11</sup>

La obra de Pascual Buxó es ciertamente un testimonio de comprensión y hermenéutica de las formas del texto semiológico como objeto artístico, cuyo fin es reconocer y apreciar el valor estético de éste. De ahí también su contrariedad respecto a comentaristas empeñados en referir sólo el “placer estético” de un texto, como efecto —emotivo o, pocas veces, intelectual— de la obra en el lector, pero sólo como una “visión” muy individual e inconcretable experimentada por “un yo irreductible en su recóndita intimidad”. Ahí mismo expresa su contrariedad

<sup>7</sup> Geiger, *Estética*, 151.

<sup>8</sup> Hartmann, *Estética*, 5.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Nos referimos a la obra poética de Pascual Buxó, la cual ha sido reunida en el volumen *Memoria de la poesía*.

<sup>11</sup> Hartmann, *Estética*, 5.



respecto a otro tipo de comentarista que se afana en el análisis formal “que se tiene por fin a sí mismo” y que “deslíe la obra literaria a la que se aplica y la convierte en un mero pretexto para la ejercitación de ciertas habilidades técnicas”.<sup>12</sup> En 1985 apareció su ensayo “El análisis semiológico del texto literario”, presentado en el Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo (Madrid, 1983). En la primera nota advirtió que ese ensayo revisaba y planteaba cuestiones ya tratadas en otros trabajos, especialmente en el libro *Las figuraciones del sentido*, todavía no publicado entonces. El ensayo concluía señalando explícitamente:

la tarea del analista y del crítico literario: la de reconstruir los procedimientos semióticos, las instancias ideológicas significadas y las sustancias reales referidas en cada uno de esos textos artísticos cuya profunda e imbricante articulación ha podido ser confundida por algunos teóricos triviales con la “falta de exactitud”, la “extremada” ambigüedad o la plena incoherencia.<sup>13</sup>

Para este teórico, el valor estético sólo puede ser apreciado por la complacencia que resulta del análisis del texto como producto de procedimientos semióticos y articulaciones ideológicas con las que se interpretan los objetos del mundo desde una perspectiva que es a la vez individual, colectiva, de época y cultura; solamente después de ese proceso de descomposición y recomposición de la forma textual se puede apreciar el valor estético. Escribió: “el efecto estético —es decir, la belleza o sorpresa derivadas de una insólita fusión textual de los objetos homologados— sólo se alcanza, y se percibe, cuando la sustitución de los nombres que denotan ciertos objetos de la realidad concreta por sus correspondientes términos figurados no oculta los fundamentos semánticos que hacen lógica y plausible esa novedosa conjunción de elementos ordinariamente situados en distintos campos del léxico y la experiencia”.<sup>14</sup>

Éste es el plano de la “forma” del texto literario, precisamente denominado por nuestro teórico como texto semiológico, cuya compleja estructura lingüística conlleva implicaciones semántico-semióticas, que deben ser disueltas por el análisis que dé lugar a la presencia de la escritura poética que permite, a su vez, aparecer a la “sustancia”. El método analítico que implica la teoría de Pascual Buxó es, en consecuencia, semiológico; tal análisis constituye una de las propuestas categóricas de su pensamiento crítico.

Moritz Geiger, al plantear los conceptos de su estética fenomenológica, advirtió que para esta tarea no sólo bastaba la intuición, sino que son necesarias otras condiciones para que el investigador ejercite la intuición adecuada. Es decir, que no se

<sup>12</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 10.

<sup>13</sup> Pascual Buxó, “El análisis semiológico del texto literario”, en *Teoría semiótica: lenguajes y textos hispánicos. Vol. 1. Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985), 366.

<sup>14</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: el sentido y la letra*, 151.

contemple el objeto artístico “como un todo”, porque de ese modo nunca se podrá “aprehender en él esencia alguna”; y agregaba que es “necesario analizarlo, a fin de que se logre semejante comprensión de la esencia. Es otro momento del método fenomenológico el que no implique sencillamente la percepción de objetos complejos, sino al mismo tiempo su análisis”.<sup>15</sup> No podemos desconocer que la teoría crítica de Pascual Buxó es fenomenológica. También Bajtún había escrito que la tarea analítica del investigador presupone “el conocimiento y estudio, tanto del objeto estético en su especificidad como de la obra material en su realidad extraestética”.<sup>16</sup> El estudio detallado y la exégesis entran ciertamente en relación con el conocimiento, pero cabe recordar la distinción entre conocimiento estético y filosófico, que señaló Nicolai Hartmann:

La estética es un tipo de conocimiento que lleva la legítima tendencia a convertirse en ciencia, y el objeto de este conocimiento es esa actitud de entrega y éxtasis. Desde luego, no sólo ésta, sino también aquello a lo que se dirige, lo bello, pero fundamentalmente ella. De lo que se desprende que la entrega estética es, por principio, diferente al conocimiento filosófico que se dirige a ella como a su objeto. Desde luego, la actitud estética no es la del estético. Aquella es —y seguirá siendo— la del contemplador artístico y creador, y ésta la del filósofo.<sup>17</sup>

Hartmann refiere la “sustancia” del objeto estético en la “contemplación y vivencia” del mismo. Pascual Buxó, una década después de la publicación de sus ensayos de poética semiológica, definía la índole de la semiología de la literatura por sus implicaciones de análisis y exégesis. En su libro dedicado a Juana Inés de Asbaje publicado en 1996, precisó claramente su tarea exegetica: “Suelo dar en mis trabajos el nombre de semiología de la literatura a la actividad académica que tiene por objeto el deslindamiento y análisis de los diversos sistemas de signos que los textos literarios someten a drásticas transformaciones de índole funcional”.<sup>18</sup> Ésta es una definición absolutamente lógica, como la que dio Peirce o Morris, en sus *Fundamentos de la teoría de los signos*, ya referidos en nuestras exposiciones anteriores. Pero cabe una diferencia esencial: Pascual Buxó añadió al estudio lógico de los signos la exégesis estética. El conocimiento analítico y estético de los textos literarios le permitió fundamentar otras dos disciplinas (además de la lógica y la estética), relacionadas absolutamente con los resultados que obtuvo: la crítica literaria, por una parte, y la historiografía de la literatura hispana, por otra (nos interesa, obviamente, la historiografía de la literatura hispanoamericana). En el ensayo inicial, “La obra literaria:

<sup>15</sup> Geiger, *Estética*, 150.

<sup>16</sup> Bajtún, *Teoría y estética de la novela*, 23.

<sup>17</sup> Hartmann, *Estética*, 5.

<sup>18</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, 159.

concepto y sustancia”, del libro publicado en el 2010, define ese objeto como un tipo de “entidad semiótica”:

ninguna práctica de la historia y la crítica literarias podrá proceder con un mínimo de certeza sin antes llevar a cabo el examen de ese tipo de entidades semióticas —de carácter simbólico e intención estética— que son producto de una sociedad y un medio históricamente caracterizables y que, por eso mismo, se hallan sujetas a los diversos condicionamientos que les impone su pertenencia a una determinada comunidad cultural.<sup>19</sup>

Dicha comunidad cultural es la que corresponde a nuestros países hispanoamericanos. Por todo ello, el recorrido de la investigación en el campo de estudios que aquí se discute debe iniciar su trayecto, con un previo “mínimo de certeza”, obtenido en el examen y la indagación de las “entidades semióticas” antes de proceder con la crítica y la historiografía. La “forma” de estas entidades semióticas no es otra que la escritura; obviamente, en este caso, la “escritura poética”, cuyas “imágenes verbales desplazan parcialmente la realidad”.<sup>20</sup>

Para Hartmann la escritura, en el arte literario, es la materia que permite el acceso a lo sustancialmente estético. Y en referencia a los diversos géneros artísticos señaló que en el “objeto estético”, la materia es, de acuerdo al arte correspondiente, “la piedra, el bronce, el color sobre el lienzo, la palabra, la escritura o el sonido. Pero, en cuanto tales, conformados comoquiera que fuese, estas materias serían mudas y no podrían ser portadoras de un contenido espiritual, sin el rendimiento opuesto del espíritu vivo”; agregó mucho más, que esa existencia física contiene una manifestación esencial: “Lo encerrado en la materia y, por así decirlo, depositado en ella debe volver a la luz, ser liberado, fluidificado, vivificado; debe entrar en el espíritu vivo”.<sup>21</sup> También que en el arte literario, el “estrato cósmico-sensible sólo está representado por la palabra (el habla, la escritura)”.<sup>22</sup>

Como se recordará, también Bajtín había hablado de la “materia” que constituía la “obra externa” en la creación artística. Recordaba que hubo un tiempo en que llegó a proclamarse “una consigna clásica: no existe el arte en general, solamente existen artes particulares. Esta tesis sostenía, de hecho, la primacía de la materia en la creación artística; porque, precisamente, la materia es el elemento que diferencia a las artes”.<sup>23</sup> De ahí su rechazo a una estricta “estética material”. Asimismo, el contenido de la “obra externa” es lo que denominaba “objeto estético”, que de acuerdo a la poética semiológica de Pascual Buxó aquí llamamos “sustancia” y que aparece

<sup>19</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: el sentido y la letra*, 15.

<sup>20</sup> Pascual Buxó, *César Vallejo. Crítica y contracrítica*, 90.

<sup>21</sup> Hartmann, *Estética*, 101.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 532.

<sup>23</sup> Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, 17.

más allá de la “forma” del texto semiológico. Bajtún ya había señalado también que la tarea del análisis estético tiene como fin comprender “la obra material, externa, como la realizadora del objeto estético, como el aparato técnico de la realización estética”.<sup>24</sup> Claro está que el pensador ruso apreciaba la importancia del material en la creación artística y así lo escribió: “en su determinación substancial extraestética, el material, en tanto que elemento constitutivo, significativo desde el punto de vista estético, es necesario para la creación de tal objeto estético como elemento técnico”.<sup>25</sup> Cabe aquí destacar la función compositiva teleológica de la materia artística —“forma” en nuestra exposición— respecto al objeto estético —“sustancia”, aquí—, de Bajtún. Estas denominaciones, que no son producto de nuestro arbitrio, corresponden a la exposición teórica de Pascual Buxó. Volveremos a estas categorías en la conclusión de este capítulo.

### **Escritura y reescritura de la forma**

Es necesario plantear claramente que la teoría de Pascual Buxó, cuyos inicios pueden remontarse a 1973, es también una teoría estética fundamentada en el reconocimiento de la “autonomía de la función poética”. La necesidad de ese planteamiento nos lleva a referir el contexto de los estudios e investigaciones que se realizaron en las diversas disciplinas humanísticas, sobre las que nuestro teórico reflexionó y profundizó sus investigaciones. Podemos destacar aquí, principalmente, las obras de dos teóricos lingüistas: el danés Louis T. Hjelmslev, fundador del Círculo Lingüístico de Copenhague (1931), y el ruso Roman Jakobson, quien en 1914 impulsó la creación del Círculo Lingüístico de Moscú. Uno de los planteamientos iniciales y fundamentales de Hjelmslev está relacionado precisamente con lo que ya fue señalado como la autonomía del lenguaje. Para el lingüista danés, los enfoques tradicionales traspasaban los límites del lenguaje o, mejor dicho, lo pasaban por alto y éste dejaba de ser fin, o término y objeto de estudio, lo cual ocurría acaso por la misma condición del lenguaje que orienta referentes hacia fuera de sí mismo. De ahí la necesidad de los estudios lingüísticos de fijar conscientemente los límites estrictos del lenguaje a su estructura inmanente o inherente. Tal debía ser la orientación de los análisis y descripciones consientes de la autonomía del lenguaje.

En 1976 Pascual Buxó publicó un nuevo ensayo: “Premisas a una semiología del texto literario”, en el *Anuario de Letras* (de la Universidad Nacional Autónoma de México), en el cual se sumerge con extraordinaria lucidez en la compleja reflexión de las relaciones del lenguaje, con el pensamiento y el conocimiento estético, relaciones actualizadas desde perspectivas modernas. De ese modo construye los fundamentos de su teoría estética. Ese ensayo se convertirá ocho años después —en la siguiente década— en la exposición inicial de su poética semiológica, contenida en *Las figuraciones*

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, 23.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 59.

*del sentido* (1984). Seguiremos el curso de sus reflexiones, sin detenernos en detalles, a fin de señalar los aspectos más importantes sobre los que apoya su teoría.

Así, de Hjelmslev elige la definición de semiótica como la dependencia recíproca de una “sintagmática” y de una “paradigmática”. La paradigmática es un “sistema” jerárquico de correlatos y la sintagmática un “proceso” de relaciones. De este modo plantea una primera definición de texto: “un *texto* es un proceso sintagmático en el cual se actualizan determinadas invariantes paradigmáticas en un número determinado de *variantes*”.<sup>26</sup>

Otro aspecto importante que nuestro teórico desarrolla es el referido a los procesos de relaciones entre los planos de expresión y contenido que deben atender las teorías lingüísticas. Hjelmslev había clasificado tres variantes para esas relaciones, a las que denominó: 1) “semióticas denotativas”, en la que ninguno de sus planos es una semiótica; 2) “semióticas connotativas”, cuyo plano de la expresión es una semiótica; y 3) “metasemióticas”, cuyo plano de contenido es una semiótica.<sup>27</sup> A partir de esta clasificación, Pascual Buxó elabora otras bases de su “poética semiológica”:

designaremos como *semióticas denotativas* aquellos procesos en los cuales el plano de la expresión y el plano del contenido sean interdependientes o, dicho diversamente, los procesos ninguno de cuyos planos (expresión y contenido) sea una semiótica; llamaremos *semióticas connotativas* a los procesos en los cuales la expresión y el contenido contraigan una relación de determinación, es decir, aquellos en los cuales el plano de la expresión venga dado por una semiótica denotativa, y llamaremos *semiologías* a las semióticas connotativas en cuyo contenido se combinen miembros de paradigmáticas diversas relacionados como una constelación.<sup>28</sup>

Consideramos importante detenernos en esta cita de 1976 y complementarla con una reflexión adicional realizada por el teórico y expuesta en 1983, aunque publicada dos años después. Nos referimos a su ensayo “El análisis semiológico del texto literario”, en el que ofrece nuevas definiciones de sus planteamientos expuestos en la

---

<sup>26</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 24 (cursivas propias).

<sup>27</sup> Louis Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, vers. española de José Luis Díaz de Liaño (Madrid: Gredos, 1971), 160.

<sup>28</sup> Pascual Buxó, “Premisas a una semiología del texto literario”, 180-181 (cursivas propias). Estas distinciones fueron ampliadas por Pascual Buxó en otro ensayo, “El análisis semiológico del texto literario”, presentado como ponencia en el Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, realizado en Madrid del 20 al 25 junio de 1983. Las Actas de éste fueron publicadas en dos volúmenes por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (1985-1986). Ahí agregó: “las *semiologías* son la clase de estructuras semánticas que subyacen en los textos artísticos y que [...] permiten al proceso enunciativo actualizar los valores semánticos instituidos por otros sistemas de representación de lo real (las ideologías, por ejemplo) a partir de la reevaluación de los valores léxico-semánticos de una lengua”, véase Pascual Buxó, “El análisis semiológico del texto literario”, 356 (cursivas propias).

década anterior, sobre todo normas para el análisis semiológico. En él explicaba que las dos primeras semióticas (denotativa y connotativa) son dos modos de significar que pueden ser relacionadas —*grosso modo*— con las nociones de lenguaje “recto” y lenguaje “figurado” o translaticio, pero “los conceptos que empleamos nos permitirán hacernos cargo tanto de los procedimientos semióticos fundamentales como de la dependencia del subsistema connotativo respecto del denotativo; es decir, del carácter transformante de las semióticas connotativas”; ahí mismo advertía que debe quedar claro que la simple interacción de ambos subsistemas “no da mecánicamente como resultado la constitución de ‘textos poéticos’, sino únicamente de enunciados connotativos en los cuales los signos y las reglas del subsistema denotativo correspondiente aparecen transformados (reevaluados) en procesos textuales concretos”.<sup>29</sup>

Ciertamente no se puede desconocer que en el lenguaje habitual coexisten el sentido literal y el figurado. El subsistema denotativo, para señalarlo con términos sencillos, correspondería a la lengua y comunicación común y cotidiana, ordenada lógica y gramaticalmente. Sin embargo, tampoco se puede pasar por alto que en la misma cotidianidad el ser humano, guiado por sus sentimientos y pensamientos, puede preferir voluntariamente el empleo de términos no comunes —individuales— que conlleven o connoten, además del regular, otros significados más propicios a sus afectos e imaginación. Muchos términos figurados, de origen individual, pueden incorporarse lexicalizados al sistema general de la lengua. De ahí que Pascual Buxó reitera descartar la “poeticidad” de los procesos textuales de la semiótica connotativa, porque

tal “propiedad” poética o literaria no se verifica por el solo hecho de la doble configuración semiótica de un texto, sino que todavía requiere de otra condición, no ya lingüística, sino semiológicamente necesaria: la salida del texto del marco de las constricciones semióticas de un sistema verbal determinado y su inclusión en los paradigmas de otros sistemas significantes de una comunidad cultural.<sup>30</sup>

Más adelante agrega que “las *semiologías* son la clase de estructuras semánticas que *subyacen en los textos artísticos* y que [...] permiten al proceso enunciativo actualizar los valores semánticos instituidos por otros sistemas de representación de lo real (las ideologías, por ejemplo) a partir de la reevaluación de los valores léxico-semánticos de una lengua”.<sup>31</sup>

Retornemos al ensayo de 1976, “Premisas a una semiología del texto literario”, donde el autor profundiza sus reflexiones a partir de la obra, ahora, de Jakobson, principalmente su exposición sobre “Lingüística y poética”. El teórico ruso hacía ver que muchos rasgos poéticos no pertenecen únicamente a la ciencia del lenguaje, sino a la teoría general de los signos, que subyace en las manifestaciones artísticas en ge-

<sup>29</sup> Pascual Buxó, “El análisis semiológico del texto literario”, 353.

<sup>30</sup> *Ibid.*, 354.

<sup>31</sup> *Ibid.*, 356 (cursivas propias).

neral. Jakobson añadía: “Esta afirmación vale, sin embargo, tanto para el arte verbal como para todas las variedades del lenguaje, puesto que el lenguaje tiene muchas propiedades que son comunes a otros sistemas de signos o incluso a todos ellos (rasgos pansemióticos)”.<sup>32</sup> El concepto “rasgos pansemióticos” es objeto de una reflexión específica por parte de Pascual Buxó, al cabo de la cual desarrolla otra noción fundamental de su teoría, correlativa con las anteriores. Así, propone que tales rasgos o

valores de determinadas jerarquías ideológicas actualizables por medio de diferentes sistemas sígnicos, permiten —a nuestro parecer— la reescrituración de un mismo mensaje, a) en los términos del propio sistema en que dicho mensaje haya sido originalmente codificado (reescrituración endosemiótica), b) en los términos de otros sistemas equivalentes (reescrituración intersemiótica), y c) en los términos de otros sistemas homologables (reescrituración intersemiológica).<sup>33</sup>

Hay, pues, rasgos que ni son exclusivos ni inherentes del discurso verbal (la palabra), porque pueden manifestarse en otras formas artísticas (imágenes, sonidos, colores, comportamientos, etc.); tampoco son singulares, pues poseen capacidad múltiple de expresión, lo que a su vez puede dar lugar a una pluralidad de interpretaciones. En consecuencia, y respecto al discurso poético específicamente, una expresión verbal puede ser manifestada a través de múltiples escrituras en un mismo sistema de signos o en varios. Es importante decir explícitamente que nuestro teórico ha realizado múltiples análisis de la escritura poética de diversos discursos, lo que le permitió desarrollar variantes de las “formas” de los textos semiológicos.

Las propuestas de Pascual Buxó permiten afinar métodos apropiados y precisos para ciertos recursos literarios que se han presentado en casi todas las lenguas, desde la antigüedad, pero que fueron renovados particularmente en la poesía moderna, como es el caso del tipo de reescritura conocido como “enumeración”. Los rasgos pansemióticos han estado relacionados con diversos panteísmos que el filólogo alemán Ernst Robert Curtius hace ver en el discurso panegírico que influyó en la poesía medieval, tanto por su contenido predominante de alabanza como por su expresión que acudía con frecuencia a la enumeración.<sup>34</sup> Ese discurso continuó en el siglo XVII, especialmente con el Barroco. Curtius, en referencia a la obra de Calderón, afirma que el teatro español “sacará el máximo fruto del estilo medieval de la enumeración

---

<sup>32</sup> Roman Jakobson, *Ensayos de lingüística general*, trad. de Josep M. Pujol y Jem Cabanes (Barcelona: Seix Barral, 1975), 348-349.

<sup>33</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 40. Esta cita corresponde a la versión revisada de las “Premisas a una semiología del texto literario” (1976) para el libro de 1984. Aunque mi interés en este trabajo es reseñar la biografía del pensamiento teórico de nuestro autor, siguiendo el orden cronológico de la publicación de sus ensayos, en todas las citas prefiero acudir a la versión revisada.

<sup>34</sup> Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, 226.

aglomerada”.<sup>35</sup> Por otra parte, en 1945 apareció en Buenos Aires el opúsculo *La enumeración caótica en la poesía moderna*, del hispanista austriaco Leo Spitzer (1887-1960), a propósito de un ensayo publicado por el germanista checo Detlev Walther Schumann (1900-1986) sobre el “estilo enumerativo y su significación” en la obra de tres poetas: el neoyorquino Walt Whitman (1819-1892), el alemán Rainer Maria Rilke (1875-1926) y el checo Franz Werfel (1890-1945).<sup>36</sup> Spitzer, después de reseñar brevemente el trabajo del germanista checo, afirmaba muy explícitamente que “Schumann hubiera podido quizá definir más claramente el fenómeno ‘moderno’ estudiando otras literaturas”.<sup>37</sup> Y continúa su exposición mostrando el recurso poético de la “enumeración” en las obras del francés Paul Claudel (1868-1955), del nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) y de otros poetas. Detenemos aquí esta referencia para evitar digresiones que podrían parecer innecesarias sobre un tema muy importante, pero nuestro interés es afirmar que la “enumeración” poética es una modalidad de reescritura, ligada a concepciones ideológicas. Sus rasgos “pansemióticos” pueden proceder de una concepción antigua como el “monismo” griego de la filosofía de Parménides y su significación etimológica de “uno” y por la que todas las cosas son “uno”, por lo que toda enumeración, cualquiera que fuese el orden de su exposición, convergirá en esa unidad; o, según otra concepción ideológica griega que postulaba el mundo como creación identificada con su creador, eliminando toda trascendencia sobrenatural e individual, que también elimina el orden de las cosas enumeradas; o, según la filosofía oriental, que considera que la multiplicidad de la realidad es una ilusión, por lo cual toda enumeración de los objetos del mundo conducirá a una realidad “única”, no dependiente de ninguna otra cosa; o, de modo similar, según las creencias escolástico-dogmáticas que emplean la enumeración para sus ritos y súplicas, como las letanías cristianas.

Sin embargo, así como hay religiones, sistemas complejos de teoría y práctica, de creencia y ritos, y teólogos con pretensiones de haber alcanzado verdades religiosas; así también, en la época moderna, hay seres humanos para quienes esas complejas teorías y prácticas son inalcanzables e incomprensibles por la razón, y dudan de las concepciones tradicionales del mundo y, desde su incertidumbre, desconocen todo orden de organización del mundo.

En consecuencia, la imaginación que fecunda sistemas de pensamientos, o la razón que limita a la imaginación, pueden organizar, o desconocer, metafísicas, epistemologías, lógicas, éticas, en diversas dimensiones, alimentando ideologías. De ahí la importancia de volver a una nueva propuesta de Pascual Buxó que afirma con certeza: “*las semiologías son el vehículo social de las ideologías y que éstas aparecen ordenadas en*

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, 1: 142.

<sup>36</sup> Leo Spitzer, *La enumeración caótica en la poesía moderna*, trad. de Raimundo Lida (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología, 1945); y Detlev W. Schumann (1900-1986), “Enumerative Style and its Significance in Whitman, Rilke, Werfel”, *Modern Language Quarterly* 3, núm. 2 (junio de 1942): 171-204.

<sup>37</sup> Spitzer, *Lingüística e historia literaria*, 2a. ed. (Madrid: Gredos, 1968), 251.



*sistemas de representación y evaluación de la realidad, cuyas unidades se fijan y transmiten por medio de procesos pertenecientes a múltiples sistemas semióticos*".<sup>38</sup>

En consecuencia, es necesario tener presentes tanto las formas de la expresión como las formas de contenido. Las primeras son reconocibles por sus unidades fónicas, las segundas por sus unidades sémicas. Sin embargo, mientras que las primeras se establecen a partir de "códigos paralelos" entre la unidad fónica y su correspondiente entidad gráfica análoga, las segundas se establecen a partir de "códigos sustitutivos", pues a cada forma del contenido puede corresponder más de una forma de la expresión.<sup>39</sup> Pascual Buxó explica que ante la estructura del contenido de las semióticas, en general, y de los procesos semiológicos, en particular, queda invalidada "la engañosa relación de dependencia entre los órdenes del "mundo" y las categorías semióticas y semiológicas", porque los contenidos de los procesos semióticos son "resultado de la interacción de los *códigos sustitutivos* propios de un sistema de signos, y los contenidos de los procesos semiológicos como producto de la interacción de códigos semióticos y códigos ideológicos (combinatorios) sobre una misma base sintagmática".<sup>40</sup> Se puede ratificar lo afirmado con la conclusión adicional:

el significado de las semiologías y/o de los procesos literarios no resulta exclusivamente de los valores léxicos actualizados en dichos procesos (esto es, del "sentido del mundo" tal como aparece conformado por un determinado sistema semiótico), sino de la dependencia del proceso textual de paradigmáticas divergentes pero compatibles: la lingüística y la o las ideológicas.<sup>41</sup>

El 5 de julio de 1992, Pascual Buxó pronunció una conferencia magistral titulada "La semiótica literaria: encuentros y revisiones", en la clausura del Primer Encuentro Nacional de Estudiosos de la Semiótica, patrocinado por la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa y El Colegio de México, llevado a cabo en la Ciudad de México, los días 4 y 5 de julio de aquel año. Su conferencia se orientó a un testimonio autobiográfico de su pensamiento, así como a una revisión del curso de su teoría. Señaló que, a partir de las lecciones de Jakobson, Hjelmslev y Benveniste, bosquejó en su libro *Las figuraciones del sentido* (1984) "una teoría del texto semiológico que, a mi parecer, es la que corresponde propiamente a los textos que llamamos artísticos o literarios y la que permite sentar algunas bases para un análisis semántico atento a la interacción de sistemas de diferente nivel semiótico en un mismo proceso textual".<sup>42</sup>

<sup>38</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 42 (cursivas propias).

<sup>39</sup> *Ibid.*, 41.

<sup>40</sup> *Ibid.*, 42-43 (cursivas propias).

<sup>41</sup> *Ibid.*, 43.

<sup>42</sup> Pascual Buxó, "La semiótica literaria: encuentro y revisiones", 210.

Entonces, destacó de modo especial los planteamientos teóricos de Jakobson, resueltos y precisos en sus objeciones claras respecto a la lingüística tradicional que redujo la lengua a facetas puramente gramaticales. La teoría de Jakobson concibió la lengua como “ciencia del lenguaje” que comprendía “tanto a las condiciones lingüísticas como a las instancias semióticas generales de los actos de comunicación verbal o no verbal y fue él mismo el primero en advertir cuán engañados estarían quienes pensarán poder reducir la poesía a la sola presencia o dominancia de la llamada función poética”.<sup>43</sup>

Sin embargo, estos nuevos aportes de la ciencia del lenguaje fueron orientados por nuestro teórico hacia su aplicación para la comprensión y hermenéutica de la escritura poética, es decir, para las diversas “formas” del texto semiológico. Poeta moderno, profundo e innovador, así como erudito lector de la tradición poética española, Pascual Buxó supo extraer de la creatividad poética recursos adecuados, además de la exégesis, las categorías de su renovadora teoría. Sus reflexiones reconocieron que los mejores poetas, y artistas en general, transforman conocimientos, saberes e ideologías, en poesía o arte, es decir, en objetos estéticos. De este modo hallaba el puente entre la ciencia del lenguaje y la ciencia estética. El teórico y poeta recordaba:

Se trataba, en mi opinión, de ampliar el campo del análisis del texto literario a manera de poder incluir en él los *saberes* de un autor o de una época, no ya concebidos como un marco de referencias genéricas, sino como componentes semánticos precisos y, consecuentemente, susceptibles de formalización, esto es, localizables en paradigmáticas expresamente construidas y específicamente incorporadas por el autor en la construcción de su poema.<sup>44</sup>

Así como se familiarizó con los aportes de Jakobson, también lo hizo con los de Hjelmslev, los cuales le permitieron explicarse una realidad textual que ya había observado: “esa problemática articulación en un mismo texto literario de valores semánticos de distinto origen semiótico”, y encontró en la glosemática del lingüista danés “algunas nociones útiles para mi propósito”, que explicó en los términos siguientes: “En primer lugar, el hecho de que tanto en el plano de la *expresión* como en el del *contenido* de los signos verbales pueda advertirse un aspecto *formal* y otro *sustancial*, proporcionaba una nueva base teórica para atacar el problema de las múltiples articulaciones semánticas del texto literario”; agregaba que para Hjelmslev, “en efecto, la conexión de los *significados* con sus *significantes* o —como él prefería— de la *expresión con el contenido*, no ocurre siempre ni necesariamente de manera isomórfica o *denotativa*, sino que puede tener frecuentemente un carácter anisomórfico o connotativo”.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, 201.

<sup>44</sup> *Ibid.*, 203 (cursivas propias).

<sup>45</sup> *Ibid.*, 204-205 (cursivas propias).

Los enfoques del mismo lingüista danés le permitieron, del mismo modo, hallar nuevos rumbos para tratar las articulaciones específicas del texto literario que Jakobson señaló con el término “ambigüedad”. Ciertamente, el fenómeno de la ambigüedad constituye uno de los elementos fundamentales de la teoría de Pascual Buxó, lo que nos obligará a discutirlo en términos específicos más adelante. Este teórico revalúa los aportes de Hjelmslev al respecto: “al igual que en el fragmentable plano fonológico de la expresión, también en el plano semántico del contenido el maestro danés distinguía una *sustancia*, no necesariamente amorfa o carente de contorno y orientación, sino previamente evaluada por diversas instancias sociales”.<sup>46</sup>

En 1979, Pascual Buxó publicó el ensayo “Estructuras lingüísticas y paradigmas ideológicos”, que se convertiría el capítulo II de *Las figuraciones del sentido*. En las primeras líneas de su exposición manifestaba su interés por algunos planteamientos de Hjelmslev. Su preocupación se dio a la tarea de “precisar —escribió— algunos postulados de la glosemática danesa que, a mi modo de ver, proporcionan un firme sustento para la construcción de una teoría literaria que atienda no sólo a los niveles lingüísticos del texto, sino —además— a los sistemas ideológicos que en él —y para él— se manifiestan”.<sup>47</sup>

### **Actualidad e innovación**

La poética semiológica, como estudio teórico de la escritura poética, es decir, la “forma” del texto semiológico, que aquí apenas reseñamos, es producto tanto de una profunda como extensa investigación y reflexión de las modernas corrientes del pensamiento lingüístico y literario, cuyos resultados fueron continuamente revisados y replanteados. Ese proceso es muy evidente en los ensayos publicados a lo largo de varias décadas. Entre los primeros puede ser citado el que apareció en 1973, con el título “Lengua de la poesía y lengua de la comunicación”, trabajo en el que realiza un discernimiento fundamental.

Pascual Buxó con ese ensayo celebraba la publicación en versión castellana de los *Travaux du Cercle Linguistique de Prague* (Praga, 1929) con las *Tesis* presentadas al Primer Congreso de Filólogos Eslavos, realizado en la capital checa en octubre de 1929, que en su modalidad colectiva dieron un giro moderno a la lingüística y a la crítica literaria. Pero, también nuestro teórico lamentaba que no se hubiesen conocido antes en castellano: “Tardío descubrimiento el de los editores españoles —siempre a la zaga de sus más avisados colegas italianos y franceses en la explotación del *boom* de la lingüística estructural y de sus numerosas aplicaciones al campo de la crítica literaria—”; asimismo, agregaba, “merecedor del agradecimiento de los lectores de

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, 205 (cursivas propias).

<sup>47</sup> Pascual Buxó, “Estructuras lingüísticas y paradigmas ideológicos”, *Acta Poética* 1 (1979): 3.

nuestra lengua, condenados —al parecer, irremisiblemente— a estar precaria y tardíamente informados”.<sup>48</sup>

Aunque ya habían pasado más de cuatro décadas de la publicación original de las *Tesis* eslavas, Pascual Buxó creía necesario volver a revisar los principios sustentados por el formalismo lingüístico, y de ese modo recupera la distinción entre “lengua poética” y “lengua de comunicación”, para reflexionar y discurrir sobre las posibilidades teóricas y metodológicas que puede aportar “a un tipo de estudios literarios que aspiren a tener validez científica”.<sup>49</sup>

Para los estructuralistas del Círculo de Praga la lingüística no era disciplina apriorística, sino “un marco teórico derivado de materiales concretos, sujeto a verificación, desarrollo y perfeccionamiento gracias al uso de nuevos materiales y nuevas investigaciones”; asimismo, habían atendido las relaciones de carácter necesario que se establecen entre la lengua y la cultura, ampliando los métodos estructurales del estudio de los planos fonológico y morfológico de la lengua “al plano semántico —y aún semiótico—, sin cuya consideración no parece posible llevar a cabo un análisis completo de ningún material lingüístico”.<sup>50</sup>

Para los propósitos de nuestra exposición es muy importante el repaso de algunas de las *Tesis*, particularmente la de la sección tercera, titulada “Problemas de investigación en torno a las lenguas de diversas funciones”, y ordenada según tres partes: a) sobre las funciones de la lengua, b) sobre la lengua literaria y c) sobre la lengua poética. Estas tesis de 1929 introducen ciertamente a la teoría del lenguaje y de la literatura perspectivas y conocimientos renovadores y modernizadores, alcanzando límites mayores que las disciplinas similares de los países occidentales europeos de finales del siglo xx. Así, los filólogos formalistas eslavos señalaban dos funciones claras en las lenguas: la “función comunicativa” y la “función poética”. La primera, orientada a los elementos extralingüísticos, no sólo los referentes (de los objetos del mundo), sino también los participantes de la comunicación, y las exposiciones o explicaciones teóricas de disciplinas científicas y sociales. La segunda función (“poética”), orientada a la misma lengua, lo cual determina su autonomía. La tesis afirma: “*la lengua poética tiende a poner de relieve el valor autónomo del signo, que todos los planos del sistema lingüístico que no tienen en el lenguaje de comunicación más que un papel instrumental, toman, en el lenguaje poético, valores autónomos más o menos considerables*”.<sup>51</sup> El orden intencional por el que se orienta

<sup>48</sup> Pascual Buxó, “Lengua de la poesía y lengua de la comunicación”, 241. Este ensayo fue escrito a raíz de dos ediciones castellanas casi simultáneas: *Círculo Lingüístico de Praga. Tesis de 1929*, trad. de María Inés Chamorro (Madrid: Alberto Corazón Editor, 1970); y B. Trnka, J. Vachek, N. S. Trubetzkoy, V. Mathesius y R. Jakobson, *El Círculo de Praga*, trad. de Joan A. Argente (Barcelona: Anagrama, 1971).

<sup>49</sup> *Ibid.*, 242.

<sup>50</sup> *Ibid.*, 243-244.

<sup>51</sup> *Círculo Lingüístico de Praga*, 38 (cursivas propias). Respecto a los autores de éstas, Emil Volek escribió: “Las *Tesis* fueron presentadas anónimamente, pero sabemos que fueron elaboradas por el comité integrado por Mathesius, Jakobson, Havránek y Mukařovský, y la lectura más somera nos convence que cada uno de ellos dejó sus huellas en algún o en algunos segmentos de las mismas. En estas *Tesis* sorpren-

el arte es el signo, no el significado de éste ni su referente extralingüístico; o sea, en el caso de la “función poética”, la expresión verbal; para nuestro caso, la escritura. De ahí que la tesis advierta: “cuando el historiador de la literatura toma como objeto principal de estudio el significado y no el signo, es decir, cuando estudia la ideología de una obra literaria como una entidad independiente y autónoma, rompe la jerarquía de los valores de la estructura estudiada”.<sup>52</sup>

Pascual Buxó valora en su artículo aspectos distintos y en diversos grados de la tesis del Círculo de Praga; destaco sólo algunos. Hace ver que el término “estructuralismo”, frecuentemente mal entendido, “tiene para los praguenses un significado muy preciso” porque, por un lado, designa “la concepción de la lengua como un sistema semiótico; esto es, como un sistema de correlatos lingüísticos de la realidad extralingüística y, por otro, se tiende a establecer los postulados de una ciencia independiente”.<sup>53</sup> También hace ver que las tesis del Círculo de Praga, al examinar las propuestas más importantes de los formalistas rusos (Opoiaz, Círculo de Moscú), alientan al estudio de los hechos particulares de la lengua poética; es decir, “a la elaboración de los *principios de descripción sincrónica* de aquel tipo de discurso que se orienta, no a designar primordialmente las realidades extra verbales, sino a construir con medios lingüísticos un objeto estético de valor autónomo”.<sup>54</sup> Aquí debemos recordar precisamente el “objeto estético” de Bajtín, expuesto en el capítulo anterior.

El concepto de “autonomía del lenguaje” frente a la realidad permitirá el ahondamiento de la reflexión crítica de las modernas teorías del lenguaje y de la literatura, de modo particular en el discurso artístico que se rige mediante normas propias, y establece sus reglas para sí mismo y sus relaciones. Este aspecto es especialmente estimado y examinado por Pascual Buxó, quien elabora su teoría que culminará en la próxima década. Al respecto, afirma que cada acto de creación poética se ordena simultáneamente en el doble código que le proporcionan la lengua literaria y la lengua poética, entendiéndose por la primera la lengua de la *koiné* (lengua común), y la segunda como el resultado de una actividad poética sistemática que, a su vez, ha fijado sus particulares códigos gramaticales y semánticos. De este modo, al postular que la lengua poética tiende a poner de relieve el valor autónomo del signo, señala implícitamente una divergencia con la lengua de comunicación; además por virtud de esa autonomía y divergencia, mientras los recursos en el lenguaje ordinario tienden a automatizarse, en la lengua poética se actualizan. Así, por ejemplo, en el nivel acústico, la lengua en verso organiza con autonomía los elementos fónicos de la lengua de

---

de la madurez de las formulaciones, su envergadura y el valor duradero de sus planteamientos”, véase *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*, ed., introd. y trad. de Jarmila Jandová y Emil Volek (Bogotá: Plaza & Janés, 2000), 29.

<sup>52</sup> *Círculo lingüístico de Praga*, 43.

<sup>53</sup> Pascual Buxó, “Lengua de la poesía y lengua de la comunicación”, 243.

<sup>54</sup> *Ibid.*, 246 (cursivas propias).

comunicación “de acuerdo con un principio rítmico al que se ajusta toda la estructura melódica” de su propio discurso.<sup>55</sup>

Por otra parte, nuestro autor reconoce y vislumbra lo que falta por hacer. Así, “desde el punto de vista metodológico, la *semántica poética* —ya sea de las palabras, de los sintagmas o de las unidades de mayor extensión— aparece apenas bosquejada en las *Tesis* del Círculo de Praga”; sin embargo, otras tareas fueron fijadas por las mismas tesis:

no deja de señalarse la necesidad de estudiar, además de los tropos y figuras que conforman los procedimientos de elocución de cada autor, los “elementos semánticamente objetivados, proyectados en la realidad poética, englobados en la construcción del tema”, sin cuya consideración no podrá completarse el análisis de la lengua poética, elementos que, en efecto, ya habían sido abordados en algunos trabajos de los formalistas rusos (particularmente Shklovskij y Tomachevkij), si bien con resultados todavía provisionarios.<sup>56</sup>

Asimismo, las *Tesis* de 1929 permitieron abrir nuevos campos de estudio para la lengua poética que, en términos de Pascual Buxó, “han ido poco a poco liberándose de su subordinación a los ‘referentes’ históricos, psicológicos, sociales, etc., para alcanzar, en los fundamentales trabajos de Roman Jakobson, un estatuto plenamente lingüístico”; más aún, agrega, lograron enderezar el análisis y descripción con métodos lingüísticos “ese fenómeno general que llamamos ‘función poética’ del lenguaje; es decir, la función estética que, frente a otras funciones y otros tipos de estructuras semiológicas, se distingue por dirigirse, no hacia el significado, sino hacia la construcción del mensaje, del signo en su valor autónomo”.<sup>57</sup>

Como se puede observar en esta cita, la “función poética” propuesta por los formalistas, para nuestro teórico es también una función estética de la “estructura semiológica”, que él propone. Además, en esta función observa un comportamiento conforme con la autonomía del lenguaje poético, o escritura poética, lo que permite reconocer una serie de operaciones que podemos relacionar con la reducción o suspensión de relaciones en los dos niveles de la estructura del texto semiológico que venimos discutiendo: la forma y la sustancia. La autonomía del “objeto estético” puede ser vista a nivel de la forma, pues la escritura poética refiere significados para la construcción de su propio mensaje, sometiendo a reducción a los de la lengua común; así también en el nivel de la sustancia, que refiere el mundo del texto, reduce al mundo empírico. Empleamos el verbo repetido y con énfasis, en referencia al método de la “reducción fenomenológica”, propuesto por Husserl. Más adelante nos ocuparemos de esta operación llevada a cabo por la “conciencia estética”.

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, 247-248.

<sup>56</sup> *Ibid.*, 249.

<sup>57</sup> *Ibid.*, 249-250.

Por ahora, recordemos que Pascual Buxó, en 1981, en su ensayo “La estructura del texto semiológico” había advertido a los críticos evitar análisis literarios restringidos a las posibilidades limitadas de la lengua común; por el contrario, exhortaba a ejercitar un análisis semiológico para alcanzar el estrato estético, a fin de actualizar valores pertenecientes a sistemas distintos en los cuales el mero discurso verbal sirve de interpretante.<sup>58</sup> Décadas después reiteraba advertencias similares al señalar que es “asunto crucial para la crítica literaria” la objetiva y cabal comprensión “de los valores estéticos e ideológicos que cada autor procura realizar en su obra dentro de un preciso contexto histórico y cultural”.<sup>59</sup> El estudio de la “función estética” de la obra literaria era condición para la crítica, pues “aquellas obras en que prevalece la función estética por encima de sus referentes ideológicos o prácticas sociales, constituyen propiamente la materia de los estudios literarios”.<sup>60</sup>

A propósito de las investigaciones estéticas, también es importante recordar que simultáneamente a los modernos estudios sobre la lingüística y literatura se realizaban otros dentro de la disciplina estética, como señalamos en el capítulo “Poéticas: metafísica y pragmática”, del presente volumen. Más aún, paralelamente a las teorías ya referidas del Círculo Lingüístico de Moscú, la Opoiaz, el Círculo Lingüístico de Praga y Círculo Lingüístico de Copenhague,<sup>61</sup> surgieron corrientes que propiciaban enfoques objetivistas y formalistas para la estética. Ya referimos la estética de Mijaíl Bajtín, así como la del alemán Moritz Geiger, discípulo del maestro checo Edmund Husserl, y autor de una *Introducción a la Estética* (*Zugänge zur Ästhetik*, 1928), no muy difundida, en la cual afirmaba que la estética llevaba en la propia entraña a su mayor enemigo: su carencia metodológica, con la siguiente deducción: “Si es cierto que para transformar un *conjunto* de conocimientos en un *sistema* de conocimientos, en una verdadera ciencia es condición primerísima el empleo seguro de un determinado método general, entonces la Estética no es hoy ciencia, ni lo fue nunca”.<sup>62</sup> Consideraba a la estética una ciencia axiológica que aspiraba a fijar las

---

<sup>58</sup> Pascual Buxó, “La estructura del texto semiológico”, 39.

<sup>59</sup> Pascual Buxó, *La literatura novohispana: entre el dogma y la liberación* (México: Academia Mexicana de la Lengua, 2015), 43.

<sup>60</sup> *Ibid.*, 46-47.

<sup>61</sup> El Círculo Lingüístico de Moscú fue fundado en 1915 por Roman Jakobson (1896-1982), Boris Tomashevski (1890-1957), Petr Bogatyrev (1893-1971) y Grigori Vinokur (1896-1947); la Opoiaz (Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética, Petrogrado) en 1919, por Viktor Shklovski (1893-1984), Boris Eichenbaum (1886-1959) y Yuri Tynyanov (1894-1943). Después aparecieron el Círculo Lingüístico de Praga, fundado en 1926 por Vilém Mathesius (1882-1945) y Roman Jakobson, al que se incorpora el mismo año Jan Mukařovský (1891-1975); y más adelante el Círculo Lingüístico de Copenhague, organizado en 1931 por Louis Hjelmslev (1899-1965), Hans Jørgen Uldall (1907-1957) y Viggo Brøndal (1887-1942). Puede verse esta información en el volumen editado por Tzvetan Todorov (*Teoría de la literatura de los formalistas rusos*) y el editado y traducido por Emil Volek (*Antología del formalismo ruso*).

<sup>62</sup> Geiger, *Introducción a la estética*, trad. de Raimundo Lida (La Plata, Argentina: Universidad Nacional de La Plata, 1933), 11.

leyes de valor estético, pero que al mismo tiempo se mostraba incapaz de afirmar en términos precisos “cuáles son los objetos cuyas leyes pretende inquirir”; además, reiteró que la estética es, fundamentalmente, “una *filosofía del valor estético*”,<sup>63</sup> por lo que debe disponer de un método axiológico-normativo.

Geiger hace un recorrido de las perspectivas que han dominado el estudio de esta materia e identifica a la estética sometida a una variedad de sistemas: metafísico, idealista, racionalista, ético, incluso lógico, que consideraba la belleza como una forma de la verdad, y la percepción estética como forma del conocimiento, como en los siglos XVII y XVIII. Frente a esos enfoques heterónomos, apela a la “autonomía de lo estético” según los términos de Kant en su *Crítica del juicio*. Geiger afirma: “La esencia de lo bello debe ser determinada partiendo de la observación de los objetos bellos, de su procedencia, de su manera de ser sentidos por el sujeto”.<sup>64</sup> A partir de los planteamientos kantianos, Geiger desarrolla su propuesta de la “estética objetivo-normativa”, la cual explica con los términos siguientes: “La estética normativa, desde Kant, atiende en general a las condiciones del objeto estético mismo, pues aspira a encontrar la esencia de lo estético: pero no lo busca en la relación del objeto con la naturaleza imitada”.<sup>65</sup>

Al alejar el objeto estético de su relación con la naturaleza Geiger enfatiza precisamente una concepción autónoma propia, objetivista y formalista de la obra de arte, que permite reconocer y analizar los elementos formales de la misma, es decir, someterla a un estudio científico. De ahí que se refiera a la “estética objetivo-normativa” con el nombre de “estética formalista”. Esta denominación puede ser relacionada con los modernos enfoques formalistas que aparecían al mismo tiempo y en similares circunstancias de renovación en áreas adyacentes a la estética, como la lingüística y crítica literaria. Geiger señala tres orientaciones en la “estética objetiva”. Nos referiremos a ellas por separado:

Primera, la define fundamentalmente como “estética de la forma” y la describe con relación al “objeto estético”, pues: “Todo su valor radica en las formas, en las

<sup>63</sup> *Ibid.*, 12-14.

<sup>64</sup> *Ibid.*, 27. Por su parte, Kant, en la primera sección “Analítica del juicio estético” de su *Crítica del juicio*, párrafo 31, titulado “Del método propio para la deducción de los juicios de gusto”, escribió: “si para establecer este valor universal, no basta recoger los sufragios e interrogar a los demás sobre su manera de sentir, sino que es necesario fundarlo sobre la autonomía del sujeto que juzga del sentimiento del placer (referente a una representación dada), es decir, sobre el gusto de que está dotado, sin derivarlo de conceptos, un juicio de este género —tal es en efecto, el juicio del gusto— tiene una doble propiedad lógica: *primero*, un valor universal *a priori*, no un valor lógico fundado sobre conceptos, sino la universalidad de un juicio particular; *después* una necesidad (que descansa necesariamente sobre principios *a priori*), pero que no depende de prueba alguna *a priori*, cuya representación pueda forzar el asentimiento que el juicio del gusto exige de cada uno”, véase Manuel Kant, *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, trad. de Alejo García Moreno y Juan Ruvira (Madrid: Librerías de Francisco Iravedra y Antonio Novo, 1876), 1: 182-183.

<sup>65</sup> Geiger, *Introducción a la estética*, 33.



relaciones y proporciones con que ha sido representado”.<sup>66</sup> Su referencia apunta a la configuración externa del objeto artístico, la manera en que fue construido, su modo de estar organizado, o lo que tradicionalmente se ha visto en un texto literario: su estilo o modo de expresar las ideas, no las ideas a las que se llegará después, si es posible; o, en términos simples, la “forma” que ha de conducir después al “contenido”. El “qué” o la referencia del contenido sólo puede ser alcanzado por el entendimiento de la “forma”, sabiendo que se contempla un “objeto estético”. De ahí que explique el valor de un cuadro por su “harmonía” (con “h”, es decir, el conjunto de su ensamblaje) entre masas de colores, como en la música la juntura de sonidos y melodía, o en la construcción concertada, estética: la arquitectura de la “forma”.

Segunda orientación: hacia otra especie de “estética objetiva”, es decir: “la representada por la *estética de las ideas*, que juzga el objeto según la idea corporizada en él”.<sup>67</sup>

Tercera orientación, también propia de la estética objetiva: la “estética orgánica”, definida con los siguientes términos: “es más universal por su punto de arranque; no está ligada a ninguna manifestación artística particular. Naturaleza y arte son estéticamente valiosos para los defensores de esta teoría, merced al *contenido vital* que ponen de manifiesto”, es decir, todo cuerpo con aptitud para vivir o cumplir un fin. Agrega: “Falto de vida y espíritu, todo objeto sería estéticamente ineficaz. Todo placer estético es placer vital que descubrimos en la materia”.<sup>68</sup>

Concluye Geiger que el estudio de la “estética objetiva”, en cualquiera de sus tres orientaciones, tiene un punto de vista común de enfoque y recorrido: un trayecto que se inicia en la estética de la forma, y se orienta hacia la de las ideas y la del contenido. “Las tres parten de la obra artística concluida y tratan de descubrir su valor estético en una u otra de sus condiciones: en la forma, en el modo de corporizarse las ideas, en el contenido anímico o vital”.<sup>69</sup> Aclara además que el objetivismo estético no concentra su interés en el examen de la vivencia estética, sea la experimentada por el artista durante la creación, o por el observador de la creación artística. La estética objetiva estudia “el *objeto* estético. Rechaza el criterio psicologista de investigación, según el cual se ha de observar la obra de arte atendiendo a su origen y a su modo de combinarse con la conciencia del espectador o gozador”.<sup>70</sup>

## Estética y escritura artística

Finalizaremos este capítulo con la discusión de un tema que estuvo latente en esta exposición y parcialmente tratado. A partir de los dos planos conocidos en los signos lingüísticos y los discursos a través de los cuales se articula su sentido, como planos se-

<sup>66</sup> *Ibid.*, 34.

<sup>67</sup> *Ibid.*, 36 (cursivas propias).

<sup>68</sup> *Ibid.*, 38 (cursivas propias).

<sup>69</sup> *Ibid.*, 41.

<sup>70</sup> *Ibid.*, 91 (cursivas propias).

mióticos interdependientes que constituyen la “expresión” y el “contenido”, Pascual Buxó acude a otras dos categorías propuestas por el lingüista danés Hjelmslev en su conocida —y ya mencionada— obra *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, en la cual expone que tanto la expresión como el contenido son analizables en su “forma” y “sustancia”. El lingüista añade: “Y en virtud de la forma del contenido y de la forma de la expresión, y sólo en virtud de ellas, existen respectivamente la sustancia del contenido y la sustancia de la expresión, que se manifiestan por la proyección de la forma sobre el sentido, de igual modo que una red abierta proyecta su sombra sobre una superficie sin dividir”.<sup>71</sup>

En esta figura del lenguaje a la que acude el danés, la forma se proyecta sobre el sentido como la “red abierta” sobre una “superficie sin dividir”, y provoca la reflexión de Pascual Buxó, quien llega a una conclusión inmediata al decir que, consecuentemente, “la *forma* del contenido mantiene una relación arbitraria [...] con respecto de la *sustancia* del contenido”.<sup>72</sup> En otras palabras, la “forma” del contenido no dice lo que parece decir la “sustancia” de éste. O, más aún, en una tercera versión: lo que dice la “forma” no es lo que dice la “sustancia”.

Esta relación arbitraria, siguiendo la expresión figurada de Hjelmslev, permite la siguiente explicación: la forma del contenido de la expresión es un objeto real, en este caso, una red abierta que, además de señalar su referente real como “red”, proyecta su sombra, que se puede ver, pero que no se puede asir porque no es cosa real, es decir, no tiene existencia de objeto, pero “aparece” bajo la luz sobre una superficie que carece de las divisiones de la red abierta. Obviamente es una sombra, una “aparición” irreal: una fantasía, proyectada por el objeto para la visión, o una “figuración” para la conciencia, porque, sobre todo, es una forma sensible. Pascual Buxó reflexiona y teoriza sobre esta “sombra” o, de acuerdo a lo que hemos presentado, el objeto irreal que “aparece” como fenómeno de la conciencia.

Nicolai Hartmann, en el primer volumen de su *Ontología* (Berlín, 1934), incluyó el objeto estético en sus reflexiones y lo definió como un conjunto de “dos estratos, uno real y que forma la base, y otro irreal, puro fenómeno, que se erige sobre el anterior. Y, sin embargo, están ambos tan entretreídos, que se trata pura y exclusivamente de un objeto único”.<sup>73</sup>

Ahonda particularmente en esta definición de la obra literaria y la fija con mayor precisión en su *Estética* (*Ästhetik*, Berlín, 1953), en la cual reconsidera los estratos del “ser de la obra de arte”,<sup>74</sup> y señala que la palabra, en su condición de audible y legible, es “el producto real de la obra literaria. Lo que expresa es algo muy diferente; la suma de las cosas humanas —los destinos y pasiones, aun las figuras actuantes mismas, las

<sup>71</sup> Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, 85.

<sup>72</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 25.

<sup>73</sup> Hartmann, *Ontología I. Fundamentos*, trad. de José Gaos (México: FCE, 1965), 26.

<sup>74</sup> Hartmann, *Estética*, 111.

personas y los caracteres. Todo esto es aquí trasfondo, mera aparición”.<sup>75</sup> Además, el plano de la substancia se actualiza por el plano del texto (palabra, escritura), es decir, se hace actual: se hace presente. Claro está que este actualizarse, hacerse presente, del plano de la substancia muestra una realidad con mayor fuerza e intensidad que la palabra o texto del primer plano que, por el contrario, desaparece: deja de estar a la vista. Hartmann escribió: “La literatura hace aparecer toda una vida humana ante nuestra mirada interna; podemos meternos en el mundo que aparece y vivir en él, podemos convivir por un lapso con las personas que se presentan. Vemos actuar y padecer a los hombres y convivimos con ellos de la manera en que lo hacemos en la vida real”; más todavía, tal es la vivencia de la conciencia a través de la contemplación. y agrega que esto no lo hacemos en la propia y auténtica vida sino en otra: “una vida que aparece, una vida poetizada y fabulada. No por ello necesita ser menos significativa, con frecuencia es más bien superior a la vida real por su contenido sensible y en la ‘gran literatura’ lo esencial es justo esta superioridad; pero la relación del aparecer no es devuelta por ello a la relación real corriente, ni se simula la realidad”.<sup>76</sup>

Para el filósofo alemán, la literatura y la música son artes temporales, pues tanto la frase musical como el enunciado necesitan tiempo para realizarse e implican una duración. Además, en el caso de la literatura, en la vida poetizada y fabulada, coexisten otro espacio y otro tiempo: “la literatura es esencialmente un arte temporal. Las figuras, los destinos, los hechos y las pasiones ‘transcurren’ en un espacio y un tiempo que aparecen. Al leer, oír o ‘ver’ somos ‘trasladados’ al otro espacio y al otro tiempo, que no confundimos con el aquí y el ahora reales en los que leemos y oímos”.<sup>77</sup>

Sin embargo, respecto a los planos o estratos que venimos señalando en los textos literarios, Hartmann reconoce uno más: el “estrato objetivo intermedio”, el cual distingue a la literatura de las demás artes. En las artes plásticas, captadas por los sentidos, el estrato del primer plano es real y perceptible, por él aparece el trasfondo. Los textos literarios tienen también un primer estrato real, pero insuficiente: “Lo único dado real y sensorialmente es la palabra o la escritura; y, de hecho, el aparecer parte de aquí. Sin embargo, las figuras, sus caracteres, hechos y destinos no aparecen directamente en la palabra, sino mediatizados una vez más por algo diferente, habrá que decir: por un estrato intermedio”.<sup>78</sup>

Explica Hartmann que el escritor raras veces habla directamente de lo anímico, de lo que se trata, del interior de las personas que presenta, sino que se atiene al exterior, a los gestos, el habla, el movimiento humano, su hacer o reaccionar, tal como los experimentamos en lo cotidiano. Pero lo auténtico de la vida humana no son esos rasgos externos que aparecen. Lo cierto de la vida humana es el acontecer interno, el hacer y padecer humanos, con las intenciones, las resoluciones, los éxitos y los fra-

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, 121.

<sup>76</sup> *Ibid.*, 123.

<sup>77</sup> *Ibid.*, 123-124.

<sup>78</sup> *Ibid.*, 124.

casos, los pensamientos, las pasiones y su destino. Pues bien, ese nivel exterior, de los gestos, el habla, el movimiento humano, su hacer o reaccionar, que aparece por lo dado real y sensorialmente, que son la palabra y la escritura, integran el “estrato objetivo intermedio” —en la teoría del filósofo—, el cual permite el aparecer del estrato de trasfondo del empeño humano mencionado. Ahora, si recordamos la definición que el mismo Hartmann había dado de la ontología del objeto estético, al conjunto de los dos estratos, en el caso de la obra literaria se añadirá el “estrato objetivo intermedio”, entre el primero “real y que forma la base”, y el otro “irreal, puro fenómeno, que se erige sobre el anterior”.

Pascual Buxó ofrece una distinción similar desde su propia teoría estética cuando afirma: “la percepción de los cuerpos sensibles por medio de los sentidos corporales, no sólo da el conocimiento del mundo material, sino que dicho conocimiento nos permite contar con argumentos y analogías para discernir las realidades interiores o espirituales de las exteriores y sensibles”.<sup>79</sup> Refiere, por otra parte, la condición del objeto estético, cuya “*sustancia* manifestada por intermedio de ciertos procedimientos sistemáticos (esto es, generales)” no podía ser descrita en sí misma, causando que tanto el lector inocente como el crítico avezado pensarán haber alcanzado “la ilusoria posibilidad de un conocimiento directo, sin mediaciones, de las realidades del mundo”; ese equívoco es resultado del “engaño de la palabra, vale decir, de su naturaleza ambigua que le permite esquivar *la mirada de la mente* aun en los casos en que haya sido más denso y laborioso el esfuerzo de construcción textual”, lo cual —agrega— “ocasionan igualmente las vastas confusiones exegéticas y las vanas simplificaciones analíticas”.<sup>80</sup> Ponemos énfasis en esta “mirada de la mente” porque la entendemos como la conciencia enfocada intencionalmente en sí y ante el aparecer del fenómeno.

Podemos ahora destacar las áreas sobre las que Pascual Buxó fundamenta su teoría estética y analítica: el lenguaje, el pensamiento y el conocimiento estético. De ahí que su primera preocupación se enfoca en el primer plano (o estrato, según Hartmann; o la materia, según Bajtín) perceptible al sensorio y a la lectura, en el caso del texto semiológico, cuya materia prima está integrada por signos: palabras, escritura. La “palabra”, en su unidad lingüística, está dotada de significado, de una idea, de un “pensamiento”, que permite alcanzar el entendimiento, es decir, el “conocimiento” de la “esencia” que se contempla. Algo más, la palabra, y sus articulaciones en el discurso, es recorrida temporalmente por la lectura, tarea que realiza la percepción sensorial sobre la “forma” de la escritura, esto es ejecutado por un sentido corporal: la vista. Pero el “pensamiento” y el “conocimiento” están a cargo de la “mirada de la mente”, cuyo trabajo debe ser la observación de la “esencia”, su búsqueda y su encuentro, su revisión y registro.

Semejante experiencia y vivencia estética ha concentrado su atención en el “aparecer” de la “sustancia” en la obra literaria, u objeto estético. Dicho aparecer

<sup>79</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 172.

<sup>80</sup> *Ibid.*, 11 (cursivas agregadas).

tiene lugar en el interior o fondo del primero, es decir, la “forma”. La teoría de Pascual Buxó acude a una serie de procedimientos por los que, mediante la exégesis y la hermenéutica, somete a “reducción” las significaciones tradicionales para desvelar los nuevos sentidos de la “esencia”. Reiteramos que el suspenso a que son sometidas las significaciones convencionales de la lengua común es una modalidad metódica de la “reducción fenomenológica”.<sup>81</sup>

Aunque nos ocuparemos más ampliamente de las operaciones de este método en el próximo capítulo, conviene referir los límites de tales operaciones innegables en las obras literarias y sus géneros conocidos de ficción. Paul Ricoeur, quien dedicó amplios estudios tanto al relato historiográfico como al literario, escribió que como toda obra poética “la ficción narrativa surge de la *epoché* del mundo ordinario de la acción humana y de las descripciones que hacemos habitualmente del mismo mediante nuestros discursos. La descripción ha de suspenderse con el objeto de dar paso a la redesccripción”.<sup>82</sup> Reconoció que con frecuencia muchos críticos literarios conceden límites absolutos y excesivos a lo que se conoce como el estatuto autónomo a la literatura, enfrentando en total antagonismo la función “poética” respecto a la función “referencial” de un mensaje, desvinculándolo de toda relación con el mundo y la experiencia humana empírica. Ante ello la referencia de la ficción a lo irreal “sólo es la contrapartida negativa de su referencia productiva”; lo cual quiere decir que “la supresión de la referencia de primer orden que hemos convenido en llamar la ‘descripción’ del mundo es la condición de posibilidad de una referencia de segundo orden que vamos a llamar, desde ahora, la redesccripción de la realidad”. Agregaba: “una obra literaria, a mi juicio, no carece de referencia. Lo que sucede es que ésta se encuentra *desdoblada*. Es decir, se trata de una obra cuya referencia final tiene como condición de posibilidad la suspensión de la referencia del lenguaje convencional”.<sup>83</sup> Volveremos sobre esta importante operación reductiva.

Por ahora, subrayamos la importancia de la obra de Pascual Buxó por el rigor que revela. Sus investigaciones y resultados, complejos y admirables por su amplitud y hondura, están precisamente transcritos, de modo particular —por su carácter de compendio— sus ensayos de poética semiológica, materia del volumen *Las figuraciones del sentido*. Los manuscritos de esta obra fueron entregados a la editora entre finales de 1982 y principios de 1983. Meses después, en la semana del 20 al 25 de junio de 1983, Pascual Buxó participaba en el Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, realizado en Madrid. En esa ocasión, ya lo referimos, presentó su ensayo “El análisis semiológico del texto literario”. El objeto de ese ensayo era replantear algunas cuestiones teóricas expuestas en su libro *Las figuraciones del sentido*, aún no publicado en ese momento. Por otra parte, proponía una discusión de las bases de una teoría

<sup>81</sup> Como se sabe, la “reducción fenomenológica” es referida en otros términos como “suspensión” o “puesta entre paréntesis”, o con el sintagma griego *epoché* o *epoché*, que aparecen en este trabajo.

<sup>82</sup> Ricoeur, *Historia y narratividad*, 143.

<sup>83</sup> *Ibid.*, 143 (cursivas propias).

integrada (semiológica) del texto artístico, capaz de exponer tanto los procedimientos semióticos de la producción literaria como las articulaciones ideológicas (definidas como los sistemas no semióticos de interpretación de lo real), lo que permitiría vincular el texto con sus circunstancias extrasemióticas concretas. En su intervención hacía ver la condición escolar y simplificadora de una lingüística de concepción limitada, que concebía la lengua como un sistema de reglas lógico-gramaticales para producir enunciados coherentes y aceptables. Esa misma condición restringía “los textos literarios a una particular esfera del lenguaje en la que prevalecen las transgresiones de las normas gramaticales, de lo cual ha podido inferirse que tal clase de textos sólo son socialmente aceptados como actuaciones de carácter ritual”; en consecuencia, proponía la necesidad de

rescatar la noción conforme a la cual numerosos procesos verbales se constituyen a partir de la interacción (alternativa o constante) de dos subsistemas semióticos igualmente productivos a los que designaremos como *subsistema denotativo* y *subsistema connotativo* y que —en un primer acercamiento al problema— permiten dar cuenta de dos tendencias semióticas extremas: aquella por cuyo medio se instaura la equivalencia de un *signans* con un *signatum* y aquella otra en virtud de la cual se determina la oposición o no correspondencia entre los *signantia* y los *signata* convencionalmente vinculados por el subsistema denotativo de una lengua.<sup>84</sup>

Este rescate ya había sido realizado precisamente por el propio teórico, como se pudo ver después en *Las figuraciones del sentido*. Obra única, hay que reconocerlo, en momentos en que la crítica literaria se debatía en los estrechos límites de la experimentación de métodos disímiles. Sin embargo, también hay que reconocerlo, la poética semiológica está desarrollada a través de toda la obra teórica y crítica del autor, cultivada a lo largo de cinco décadas. El estado deficiente del análisis estético ya había sido señalado por Hartmann, quien lamentaba y reclamaba, en su *Introducción a la filosofía* (1949), esfuerzos para superar el retraso en que se encontraba “el análisis de la estructura de la obra de arte y con él también el del valor”; explicaba también que la estética desde el siglo XIX se había enfocado las más de las veces sobre la estructura del texto, el acto de recepción y, en menor grado, el acto artístico. Esos aspectos son los más fácilmente asequibles para los juicios estéticos; para este esteta, como ya fue expuesto, el objeto artístico se compone de dos estratos: el primero, que está realmente dado, y el segundo, “fondo que es irreal y que tampoco se realiza, sino que es sólo un fondo que hace su aparición”.<sup>85</sup>

En consecuencia, difícilmente podría realizarse un análisis competente del “fondo estético” o “sustancia”, si no se iniciaba en el primer plano, es decir, en la “forma”

---

<sup>84</sup> Pascual Buxó, “El análisis semiológico del texto literario”, 352 (cursivas propias).

<sup>85</sup> Hartmann, *Introducción a la filosofía*, 189.

realmente dada. Hartmann reiteró su contrariedad y reclamo en su *Estética* (Berlín, 1953), tres décadas antes de la publicación de *Las figuraciones del sentido*, ahí exhortaba a superar el punto muerto en que se encontraban los estudios estéticos, debido a su unilateralidad. Como lo había hecho Bajtín en su momento, el pensador alemán volvía a señalar que la estética debía alcanzar los dos caminos a seguir: el análisis de la estructura y modo de ser del objeto estético; y el análisis del acto contemplativo, intuitivo y gozoso. Es un error tratar de analizar sólo uno de ellos, pues se entrecruzan de continuo. Teniendo presente la necesidad de ambos estudios y análisis, urgía, sobre todo, en la necesidad del análisis estructural del objeto artístico. La exhortación de Hartmann decía:

la tarea principal recae sobre el análisis estructural del objeto, ya que éste ha quedado, por el momento, rezagado y no se ha mantenido al paso del análisis de los actos emprendidos en ciertos terrenos parciales [...] hay que trabajar para reponer lo que el análisis de objetos ha perdido hasta ahora. Pero sería muy desacertado cultivar únicamente este último. Sólo de la cooperación de ambos es posible esperar la superación del punto muerto al que nos ha llevado la unilateralidad del pasado.<sup>86</sup>

En lo que concierne a la obra literaria, los pedidos imperiosos de Bajtín y de Hartmann pueden darse por satisfechos con los aportes trascendentales de la teoría de Pascual Buxó, que comprenden ambos planos, o niveles, del texto semiológico. El primero, la forma (o la “obra externa”, en palabras de Bajtín; o el “estrato dado”, en términos de Hartmann), está explícitamente analizado en *Las figuraciones del sentido* y en otros volúmenes de nuestro teórico. El segundo plano, la sustancia (o el “objeto estético” en la reflexión del pensador ruso, o “estrato de fondo” según la explicación del alemán), está implícitamente valorado y estudiado, con igual amplitud y profundidad, en la obra de Pascual Buxó.

Concluimos aquí la discusión sobre la forma del objeto semiológico, a fin de iniciar otra dedicada específicamente al segundo plano del mismo objeto: la sustancia, en el siguiente capítulo. Nos hemos ocupado a lo largo del presente del primer plano: la forma, materia fundamental de la poética moderna que estudiamos. Como punto final sólo podríamos decir que la poética semiológica de Pascual Buxó, que abarca toda su obra escrita, no es tanto para los escritores y poetas que bien podrían conocerla y tomarla en cuenta en la construcción de sus obras artísticas, esta poética moderna es más para los críticos literarios e investigadores seriamente interesados en la estructura total de la obra literaria.

---

<sup>86</sup> Hartmann, *Estética*, 15.

## Sustancia del texto semiológico

En el capítulo anterior se ha discutido el plano exterior; la forma, del texto semiológico según la teoría de Pascual Buxó expuesta principalmente en su poética semiológica, que se enfoca principalmente en la complejidad estructural del objeto artístico. Sin embargo, aún no hemos expuesto suficientemente la “sustancia” de esa forma. Tal es la materia de la exposición que empezamos.

Uno de los conceptos fundamentales de la poética semiológica de nuestro teórico es la relación aparentemente arbitraria entre la forma y la sustancia, relación definida también como ambigüedad referencial. Asimismo, en la sección denominada “Actualidad e innovación”, del capítulo anterior, se ha visto que el pensamiento estético y lingüístico de Pascual Buxó realizó una amplia revisión y una profunda reflexión de las modernas teorías estructuralistas y formalistas que forjaron los círculos más avanzados de los investigadores del lenguaje y la literatura. Refiero nuevamente el Círculo de Praga, el Círculo Lingüístico de Copenhague y el Círculo Lingüístico de Moscú, entre otros. De ahí que nuestro autor los aúne y, sobre todo, los innove en su propia teoría, como cuando explica:

para los efectos del análisis textual que iré exponiendo [...], importa retener que las relaciones entre la forma y la sustancia se basan en la dependencia de dos *funtivos* —o términos de una función de signo, a los que, de atenernos a Saussure, llamaríamos aproximativamente *significante* y *significado*— y que en virtud de esta dependencia los signos manifiestan “algo que en cierta forma reside fuera” de ellos mismos. Ese “algo” es, para nosotros, el conjunto de representaciones semántico-ideológicas de aquellas “sustancias” identificadas y evaluadas por una comunidad cultural.<sup>1</sup>

La relación arbitraria entre la forma y la sustancia será discutida más adelante en una exposición específica al respecto; por ahora la trataremos sólo en lo necesario que nos permita definir el concepto de la “sustancia” frente a la “forma”. Para empezar, de acuerdo a la explicación citada, la sustancia de la teoría de Pascual Buxó es “algo” que está fuera del significante y del significado, en la terminología de Saussure; es decir, fuera de los signos. Ese “algo”, como sustancia, es un conjunto de representaciones semántico-ideológicas identificadas y evaluadas por una comunidad cultural. En suma, esta “sustancia” está fuera del signo.

---

<sup>1</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 27 (cursivas propias).



Sin embargo, aunque la sustancia está fuera del signo, éste, por paradójico que parezca, y como lo señaló Hjelmslev, es “signo de sustancia del contenido y signo de sustancia de la expresión”; o sea, el signo es signo de algo; razón por la cual no encontraba justificación para llamar al signo simplemente signo de sustancia del contenido o de sustancia de la expresión. Agregó: “El signo es una entidad con dos caras, con una perspectiva cual la de Jano, en dos direcciones, y con efecto ‘hacia afuera’, hacia la sustancia de la expresión, y ‘hacia dentro’, hacia la sustancia del contenido”.<sup>2</sup> En términos más sencillos, los signos comprenden tanto la sustancia de la expresión (sonidos, letras, palabras), como la sustancia del contenido (referentes extralingüísticos, ideológicos, afectivos).

Pascual Buxó explica que entre los referentes están también los que corresponden a un proceso semiótico como las “sustancias conformadas por otros sistemas sociales (éticos, religiosos, políticos, estéticos, etcétera), que rigen el comportamiento colectivo y que, por lo tanto, obligan a interpretar toda actividad humana no sólo con arreglo a las normas establecidas por esas paradigmáticas ideológicas, sino a través de los signos semióticos que sean susceptibles de manifestarlas”.<sup>3</sup>

Consecuentemente, la sustancia de la que nos ocupamos es la “sustancia del contenido”, esa misma a la que Hjelmslev definió en estado original amorfo, y que para llegar al entendimiento debe ser previamente sometida a una forma por el lenguaje (verbal y no verbal). Para el lingüista danés, las lenguas “cubren una misma zona de sentido, la cual, aislada de esas lenguas, es un continuum amorfo sin analizar, en el que se establecen los límites por la acción conformadora de las lenguas”.<sup>4</sup>

El filósofo italiano Benedetto Croce, en su *Estética*, había explicado de un modo similar la sustancia que nos ocupa, a la cual el esteta llama “materia”, lo que nos permite comprobar la ingente posibilidad de significación de la palabra y del lenguaje. De manera que el “continuum amorfo” (de Hjelmslev) ya había sido explicado como la “materia informe” por Croce. En el capítulo primero de su teoría, dedicado a “La intuición y la expresión”, el pensador italiano escribió: “la materia informe que el espíritu no puede aprehender en sí misma, como mera materia que es y que posee solamente con la forma y en la forma, pero de la que se desprende precisamente el concepto de límite. La materia, en su abstracción, es mecanismo, pasividad, lo que el espíritu humano padece, pero no produce. Sin ella no son posibles ningún conocimiento ni actividad humanos”; y enseguida refiere que muchas veces resulta inútil intuir lo que se agita en la subjetividad humana. Explica esa experiencia en los siguientes términos:

---

<sup>2</sup> Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, 86.

<sup>3</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 65.

<sup>4</sup> Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, 79.

Entrevemos algo sin objetivarlo ni formarlo dentro de nuestro espíritu. En aquellos momentos nos damos perfecta cuenta de la profunda diferencia que existe entre *materia* y *forma*, las cuales no son ya dos actos nuestros que están frente a frente, sino que el uno está fuera de lo que nos exalta y nos transporta, y el otro está dentro tendiendo a absorber el de fuera identificándose con él. La *materia*, combatida y vencida por la *forma*, da lugar a la *forma concreta*.<sup>5</sup>

De este modo muestra la configuración de la “forma concreta” a partir de la “materia informe”. Más adelante afirma: “La materia poética circula en el espíritu de todos; la expresión, la forma, hace al poeta”.<sup>6</sup>

Croce señala otro aspecto fundamental de esa configuración, que la teoría de Pascual Buxó desarrolla ampliamente: la doble —o múltiple— significancia semántica de los textos poéticos. El origen de estas formaciones está, según el escritor italiano, en la condición “mudable” de la materia: “Es la materia y el contenido lo que diferencia una intuición nuestra de otra intuición nuestra, la forma es constante y la actividad espiritual. La materia es mudable; sin ella la actividad espiritual no saldría de su abstracción para convertirse en actividad concreta y real, en este o en aquel contenido espiritual, en esta o en aquella intuición determinada”.<sup>7</sup>

Los análisis de la poética semiológica de Pascual Buxó descubren, a través de las formas del primer plano, la sustancia conformada a partir de la “materia informe” (en palabras de Croce) o del “continuum amorfo” (en términos de Hjelmslev) y, asimismo, las transformaciones que el poeta realiza a partir de la sustancia ya preformada o formada por discursos diversos. Nuestro teórico explica:

De ello se sigue que la doble —o múltiple— significancia semántica de los textos poéticos sea el resultado de que éstos asumen como sustancia del contenido, no una sustancia amorfa [...] sino una sustancia previamente interpretada (formada) en discursos, a la cual cada nuevo texto puede conceder nuevas modalidades de interpretación y, a partir de éstas, establecer correlaciones más o menos inéditas.<sup>8</sup>

Así también se puede entender mejor que esas complejas formaciones y transformaciones originan la relación arbitraria entre la “forma del contenido” respecto a la “sustancia del contenido”. O dicho en sentido inverso: “una misma sustancia de contenido [...] culturalmente especificada (reconocida), es susceptible de manifestarse semióticamente por más de una forma de contenido y, a su vez, una forma de contenido es manifestable por más de una *forma de expresión*”.<sup>9</sup> La doble, o múltiple,

<sup>5</sup> Croce, *Estética como ciencia de la expresión*, 52 (cursivas agregadas).

<sup>6</sup> *Ibid.*, 73.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 82.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 25-26 (cursivas propias).

significancia semántica de los textos poéticos se articula, distribuye y ordena las partes de su conjunto en lo que puede ser considerada la estructura de la “sustancia del contenido”. Explicuemos:

En primer lugar, dicha significancia semántica debe ser entendida también como efecto polisémico respecto a los referentes extralingüísticos y sus objetos respectivos; es decir, diversas modalidades de describir el mundo, como la morada concorde a las percepciones, sentimientos, ideología y valores del poeta. Pascual Buxó explica que, precisamente, la simultaneidad con que aparecen actualizados dentro de un discurso verbal partes de dos o más sistemas diferentes es “la causa del carácter ambiguo, polisemántico, que reconocemos en los textos poéticos”.<sup>10</sup> La ambigüedad es consecuencia de la polivalencia semántica propia, como lo explica en el capítulo III de *Las figuraciones del sentido*. Aclara más adelante que tal género de ambigüedad “no supone en ningún caso la confusión de sentidos, sino su pluralidad compatible; es decir, la capacidad que poseen los textos poéticos para incluir simultáneamente en un mismo proceso discursivo más de un conjunto de referentes compatibles”.<sup>11</sup>

En segundo lugar, la doble, o múltiple, significancia semántica y simultánea de los textos poéticos puede ser entendida como representaciones o referentes sin verdadera realidad, sugeridos por la constitución del texto semiológico. Sin embargo, aunque no sea una verdadera realidad exterior al texto, es una realidad semiótica. Nuestro teórico la explica con los siguientes términos:

Se trata, desde luego, de un efecto ilusorio provocado por la presunta identidad entre los signos y las cosas designadas; pero esta ilusión se vuelve realidad semiótica cuando la sustancia del contenido de una forma lingüística ya no sea una zona del sentido inmediatamente conformada por la lengua, sino por otra forma de contenido, esto es, *cuando las palabras designen zonas de la sustancia social o psíquica previamente formadas por otros sistemas de representación de una comunidad cultural*.<sup>12</sup>

En tercer lugar, remite a representaciones o referentes que dan a conocer un mundo distinto a la realidad cotidiana, no verdadero, es decir, ilusorio, como efecto de la estructuración semiótica de la sustancia y su modo de combinar las distintas partes de su conjunto. O como nuestro teórico describe: “las ficciones poéticas comportan, no uno, sino muchos sentidos y que el enhebramiento de éstos no ocurre por modo sucesivo, sino integrativo o simultáneo; de suerte que los diversos referentes de una fábula o texto poético se ordenan a semejanza de las cortezas y pulpas de un mismo fruto”.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, 81.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 155.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 65 (cursivas propias).

<sup>13</sup> *Ibid.*, 153-154.

En cuarto lugar, la doble, o múltiple, significancia semántica de los textos poéticos, por su carácter polisemántico, es decir, ambiguo, es asimismo irreal, ilusorio, ficticio.

Como se ve, estamos enfrentados a “figuraciones del sentido” que sobrevienen como referencias recién aparecidas. Ricoeur se ha ocupado de esta modalidad de redescipción metafórica y su relación con los valores sensoriales, emocionales, estéticos y axiológicos “que hacen que el mundo resulte *habitable*”; además, ha explicado que “la función de transfiguración de lo real que reconocemos en la ficción poética implica que dejemos de identificar realidad y realidad empírica o, lo que viene a ser lo mismo, que dejemos de identificar experiencia y experiencia empírica”, de este modo, el prestigio del lenguaje poético radica en su capacidad de llevar al lenguaje “aspectos de lo que Husserl llamaba *Lebenswelt* y Heidegger *In-der-Welt-Sein*”. Ricoeur, en fin, exhorta asimismo a reconsiderar “nuestro concepto convencional de verdad, es decir, que dejemos de limitarla a la coherencia lógica y a la verificación empírica, para que pueda tomarse en cuenta la pretensión de verdad vinculada con la acción transfiguradora de la ficción”.<sup>14</sup>

Hay que tener en cuenta que Ricoeur observa estos nuevos términos de referencia del mundo con dos conceptos, *Lebenswelt* e *In-der-Welt-Sein*, empleados —como se menciona en la cita anterior— respectivamente por dos distinguidos representantes de la filosofía fenomenológica, primero Husserl y después Heidegger. Ambos sintagmas han sido traducidos al castellano como “ser en el mundo”, y así también lo hace el filósofo francés en el mismo libro.<sup>15</sup> Continuaremos la discusión de este tema referido al concepto de “ser en el mundo” en la teoría de Pascual Buxó, que se manifiesta como una réplica a la tradición lingüística, porque sólo se puede “ser en el mundo” describiendo su vivencia en el mundo, como reacción y replica a otros modos de estar en el mundo, y referir esa vivencia a través del lenguaje. No cabe otra opción.

### **Réplica y “hacerse en su lenguaje”**

Esta relación del sentido y la referencia ambigua y polivalente —en la escritura poética— expuesta aquí, procede de una instancia trascendental vivida en el enfrentamiento del ser humano y el mundo. Pascual Buxó la expresó en una de sus reflexiones desde 1981, a través del concepto que llamó los “estatutos prelingüísticos” de la realidad. Su fundamentación fue desarrollada en el ensayo titulado “Lengua y realidad en la poesía de César Vallejo”. Obviamente, en ese texto enfoca la construcción del mundo en la obra de un poeta hispanoamericano moderno, arquitectura de la cual afirmó que “aprovechando las infinitas posibilidades de expresión latentes en la lengua”, Vallejo devuelve “a la realidad sus posibles estatutos prelingüísticos y conforme con ellos el lenguaje que los ha de expresar”; de este modo, el poeta se oponía “a muchas de las convenciones culturales heredadas y a los textos paradigmáticos con que

<sup>14</sup> Ricoeur, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, trad. de Pablo Corona (México: FCE, 2002), 27.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 51 y 107.

ellas se nos imponen. Se tratará de crear una nueva lengua sobre los escombros de la primera”.<sup>16</sup> Sin embargo, alcanzar los “estatutos prelingüísticos” de la realidad, o evitar y contrariar tanto las convenciones culturales heredadas como los textos modelos que impone esa tradición, tienen origen en la necesidad íntima humana de hallar un lugar en el mundo: “hacerse” en el lenguaje. Captación originariamente del “vivir en el mundo”. Es decir, sobrepasar el modo dictado previamente de ver el mundo, quebrar ese “prejuicio” de ver el modo de ser del mundo. Pascual Buxó, de este modo, expuso su propia categoría fenomenológica:

Y como la mínima alteración del sistema repercute —a veces estruendosamente— en todos los niveles del discurso, el poeta verá deshacerse entre palabras aquella enorme carga de intentos y emociones que quiso compendiar. Podrá ceder entonces a la tentación de *hacerse* en su lenguaje, ya que el lenguaje no puede *hacer* su mundo, o de borrar el mundo para evitar conflictos entre éste y el lenguaje de la comunidad.<sup>17</sup>

No se puede desconocer la hermenéutica fenomenológica de este teórico, tanto en su teoría crítica como en su poética semiológica. El concepto fenomenológico del “hacerse en su lenguaje” en la teoría de Pascual Buxó representa a la “vivencia” consciente, esto es la experiencia de ver las cosas, experiencia que proporciona previamente pensamiento y significación a la expresión por el lenguaje. El recordar o pensar la vivencia experimentada en el proceso de enunciación por el lenguaje, no deja de ser otro modo de volver a la vivencia o experiencia legítima por el recuerdo. Esta vivencia implica un hacerse para el mundo, vivirlo según la experiencia propia, o simplemente estar en el mundo conscientemente. Además, esa vivencia no se podrá cambiar porque es experiencia que no puede ser desechada por quien la vivió; es hacerse en sus vivencias, y representarlas o referirlas por el lenguaje.

El filósofo checo Jan Patočka (1907-1977), continuador de la fenomenología de Husserl —pero que abrió también nuevos caminos de reflexión—, indicó sobre el resultado de la *epojé* que debe verse como abstención de las interpretaciones heredadas, o sea, como “la renuncia a la creencia en la realidad del mundo sin renuncia a sus contenidos, tiene precisamente la importante significación de ser una reducción sin abstracción”; sólo así se reconoce el “mundo concretamente vivido, del que no se cercena nada de su plenitud. Este mundo reducido se muestra ahora como un mundo fundado en los rendimientos de la conciencia premundana”.<sup>18</sup>

El procedimiento de la *epojé* será un recurso fundamental para la literatura hispanoamericana moderna, porque la creencia en la realidad del mundo tal como la describía la escolástica cristiana y sus fabulosos relatos fue rechazada con la eman-

<sup>16</sup> Pascual Buxó, “Lengua y realidad en la poesía de César Vallejo”, 16.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 17 (cursivas propias).

<sup>18</sup> Patočka, *El movimiento de la existencia humana*, 246.

cipación política, aunque no del todo, como se esperaba, porque la Independencia fue lograda por los hispanoamericanos ilustrados. Las descripciones del mundo de la escolástica dogmática ya no tenían cabida en la mente de las personas que recuperaron su razón.

Este procedimiento de la poesía moderna ha sido analizado precisamente por Pascual Buxó en la obra de César Vallejo, con la categoría que discutimos: “hacerse en su lenguaje”, ya que el lenguaje no puede “hacer” su mundo. Para cumplir ese afán los poetas modernos deben acudir a otras faenas previas como el “deshacerse” de los significados de la tradición y “crear una nueva lengua sobre los escombros de la primera”, según las palabras ya citadas de nuestro teórico. Esto lo permite justamente la función poética del lenguaje, a diferencia de la función comunicativa ya señalada en el capítulo anterior. De ahí que este concepto de “hacerse en su lenguaje” es una categoría fundamental de la poética semiológica destinada al reconocimiento y estudio de las estructuras de la poesía hispanoamericana moderna, así como de su diferencia respecto a la tradicional hispánica. El estudio de las dos épocas, la tradicional y la moderna, será tema de análisis del último capítulo de este volumen. La categoría referida tiene la capacidad de moldear el modo de “ser en el mundo”, que es una forma de reconocimiento de la propia identidad.

Por ahora nos interesa presentarla como una categoría de índole fenomenológica de la escritura poética, en una instancia de desavenencia del ser y el mundo, motivo por el cual se remite a la realidad de la misma escritura cuyo elemento esencial es el lenguaje. En semejante circunstancia, continúa Pascual Buxó su análisis del lenguaje de Vallejo, el poeta, “envanecido —o secretamente derrotado— [...] optará por creer en una realidad sobrestante a la de la conciencia y a la de los sentidos, en un mundo sólo accesible a través de las palabras que no es, sin embargo, el mismo que ellas ordinariamente transmiten”; de tal manera, “transfundirá el significado de los signos con el sentido del mundo y se sorprenderá de encontrar en el sinsentido de aquéllos una nueva realidad para éste”.<sup>19</sup>

Husserl, en su *Lógica formal y lógica trascendental*, aparecida originalmente en 1929, escribió: “Vivimos pues, por lo general, en un mundo que se ha vuelto incomprendible; preguntamos en vano por su finalidad, por su sentido, otrora tan indudable porque era reconocido por entendimiento y voluntad”; agregó que si bien podemos adoptar una actitud crítica y escéptica respecto de una cultura científica convertida en asunto histórico, “no podemos abandonarla sin más, simplemente porque no podemos comprenderla cabalmente ni dirigirla mediante esa comprensión”.<sup>20</sup> Respecto al lenguaje, señaló: “*el lenguaje tiene la condición objetiva propia de las objetividades del llamado mundo espiritual o mundo cultural, y no de la mera naturaleza física*. En cuanto formación espiritual objetiva, tiene el lenguaje las mismas propiedades que las demás

<sup>19</sup> Pascual Buxó, “Lengua y realidad en la poesía de César Vallejo”, 17.

<sup>20</sup> Husserl, *Lógica formal y lógica trascendental. Ensayo de una crítica de la razón lógica*, trad. de Luis Villoro (México: UNAM, 1962), 9.

formaciones espirituales”.<sup>21</sup> Por otra parte en sus “Lecciones sobre la conciencia interna del tiempo” (1905) ratificó su concepto de “dato fenomenológico” con los siguientes términos: “De igual modo que la cosa real efectiva y el mundo real efectivo no son dato fenomenológico ninguno, tampoco lo es el tiempo del mundo, el tiempo real, el tiempo de la naturaleza en el sentido de la ciencia natural y también de la psicología como ciencia natural de lo anímico”.<sup>22</sup>

Para Pascual Buxó la relación del sentido y la referencia, en su ambigüedad y polivalencia registrada en la escritura poética, es también consecuencia del modo de ser humano o de encontrarse en el mundo, que se manifiesta como “el flagrante desacuerdo con los modelos que condicionan y limitan la transcripción de la realidad, determina la más radical anomalía lingüística y, consecuentemente, la producción de una clase de textos que, a primera lectura, parecen irreductibles a toda interpretación racional”.<sup>23</sup> Ese “flagrante desacuerdo” es también discordia, disconformidad, desacuerdo respecto a los significados de las palabras cotidianas que refieren al mundo, percibido en oposición, desavenencia, contrariedad y desacuerdo. Todavía más: el único conocimiento patente, la única certeza clara y manifiesta es sentirse enajenado y percibir el olvido de su propio ser por el lenguaje tradicional. Continúa la reflexión de nuestro pensador:

un angustioso esfuerzo por sentar las bases de una nueva lengua poética que sea capaz de dar noticia fidedigna de una manera también nueva de encontrarse con la realidad del mundo; del mundo que ya no puede ser reducido a los mitos solipsistas con que una sociedad a la vez satisfecha y temerosa intenta taponar las zonas oscuras de su conciencia, y de la lengua que —buscando iluminar esas zonas— tiene que procurarse por fuerza otros modos de discurrir.<sup>24</sup>

Por otra parte, el filósofo checo Patočka, en la reflexión sobre el tema “¿Qué es la existencia?” (en su obra *El movimiento de la existencia humana*), escribió que el “ser en el mundo”, como respuesta a un sentido de negatividad, es “una suerte de proyecto temporal, un anticipar y retener; cada proyecto es parte de un proyecto global, del proyecto global que en último término somos cada uno de nosotros”; más adelante agrega: “Como algo esencialmente no-objetivo y no-real, el proyecto escapa a toda aprehensión desde fuera, a toda causalidad; es *libre* en virtud de su esencia”.<sup>25</sup> En otra obra suya (*Introducción a la fenomenología*), explicó que el “ser en el mundo” es un estado de gravedad que la angustia desvela, y permite reconocer lo que somos y lo que debemos ser: “Desvela que este hecho no es meramente un hecho y ya está, sino que es

<sup>21</sup> *Ibid.*, 23 (cursivas propias).

<sup>22</sup> Husserl, *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, 25.

<sup>23</sup> Pascual Buxó, “Lengua y realidad en la poesía de César Vallejo”, 18.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 18-19.

<sup>25</sup> Patočka, *El movimiento de la existencia humana*, 75 (cursivas propias).

algo que tenemos que llevar a cabo, que tenemos que llevar adelante, algo en lo que estamos puestos pero que además tenemos que realizar. Al mismo tiempo, nos muestra que el mundo en el cual estamos insertos no es nuestra patria sino al contrario, en el mundo no estamos como en casa”.<sup>26</sup>

Para Ricoeur, ese mundo es suspendido por el lenguaje poético. Refiere que con el paso del habla a la escritura el conjunto de factores situacionales se modifican, la relación del escritor y el lector elimina su condición común, así como deja de ser patente lo que se da a conocer o lo que se enseña del mundo; que “esta eliminación del carácter mostrativo u ostensivo de la referencia hace posible el fenómeno que llamamos *literatura*, donde toda referencia a la realidad dada puede ser suprimida”.<sup>27</sup> Esa supresión, además, puede ser llevada a extremos, pues la “función de la mayor parte de nuestra literatura parece ser la de destruir el mundo. Esto vale para la literatura de ficción [...] pero también para toda la literatura que se puede considerar poética, donde el lenguaje parece glorificado por él mismo a expensas de la función referencial del discurso ordinario”; sin embargo, Ricoeur reconoce que “no hay discurso tan ficticio que no se conecte con la realidad, pero en otro nivel, más fundamental que el que logra el discurso descriptivo, objetivo, didáctico, que llamamos lenguaje ordinario”, y explica:

Mi tesis es que la anulación de una referencia de primer grado, operada por la ficción y por la poesía, es la condición de posibilidad para que sea liberada una referencia segunda, que se conecta con el mundo no sólo ya en el nivel de los objetos manipulables, sino en el nivel que Husserl designaba con la expresión *Lebenswelt* y Heidegger con la de *ser-en-el-mundo*. Esta dimensión referencial absolutamente original de la obra de ficción y de poesía plantea, en mi opinión, el problema hermenéutico fundamental.<sup>28</sup>

El filósofo francés reconoce que la ficción introduce una distancia en nuestra captación de lo real en su referente, “este referente está en ruptura con el del lenguaje cotidiano; mediante la ficción, mediante la poesía, se abren en la realidad cotidiana nuevas posibilidades de *ser-en-el-mundo*; ficción y poesía se dirigen al ser, no ya bajo la modalidad del *ser-dado*, sino bajo la modalidad del *poder-ser*”.<sup>29</sup> De este modo, la literatura opera en lo real variaciones imaginativas mediante las cuales la realidad cotidiana es transformada. Dentro de este contexto, Ricoeur halla también una definición para la hermenéutica, como búsqueda de intenciones que se disimulan detrás del texto. Su indagación concluye así: “¿qué es lo que queda para interpretar? Mi respuesta será: interpretar es explicitar el tipo de *ser-en-el-mundo* desplegado *ante* el texto”.<sup>30</sup>

<sup>26</sup> Patočka, *Introducción a la fenomenología*, trad. de Juan A. Sánchez (Barcelona: Herder, 2005), 193.

<sup>27</sup> Ricoeur, *Del texto a la acción*, 106.

<sup>28</sup> *Ibid.*, 106-107.

<sup>29</sup> *Ibid.*, 107-108 (cursivas propias).

<sup>30</sup> *Ibid.*, 107 (cursivas propias).



La hermenéutica estética de Pascual Buxó cala en el esfuerzo de los poetas por sentar las bases de una escritura poética capaz de dar noticia de su propia modalidad de encontrarse con la realidad del mundo. Nuestro autor reconoce la capacidad de la lengua poética de analizar la realidad según sus códigos o convenciones semióticas particulares, que pueden dar lugar a una propia realidad “autónoma” (la realidad textual), aunque tenga carácter “ficticio”. Esto lo expuso en 1983; en su ensayo titulado “Las articulaciones semánticas del texto literario” explicaba que un texto es “autónomo” o “dependiente” de la realidad referida si la representación semántica de ésta es formalizada como una entidad homóloga interpretante.<sup>31</sup> Pero también, su poética semiótica reconoce que la entidad autónoma o independiente sólo puede documentar “su propia capacidad de réplica ilusoria”.<sup>32</sup> Este concepto fundamental fue confirmado en muchas exégesis y ratificado aún después de tres décadas con una explicación más precisa, en el ensayo inicial de uno de sus libros del 2015: “La obra literaria, sin embargo, no es documento sino de sí misma o, por decirlo más explícitamente, sólo documenta su propia capacidad de réplica ilusoria”.<sup>33</sup> De esta manera también reiteraba la condición del enfrentamiento del ser humano al lenguaje, especialmente en la escritura, pero más aún en la escritura poética.

Respecto al lenguaje en su “función comunicativa”, especificada por el formalismo del siglo xx, cabe recordad que ya en el siglo xvi, el pensador inglés Francis Bacon (1561-1626), en su famosa obra *Novum Organum* (1620), había advertido de las molestias del lenguaje. En el aforismo LIX del Libro Primero, afirmó que los “hombres creen que su razón manda en las palabras; pero las palabras ejercen a menudo a su vez una influencia poderosa sobre la inteligencia”; y explicó que la causa estaba en el hecho de que el sentido de las palabras “es determinado según el alcance de la inteligencia vulgar”.<sup>34</sup> De similar modo, otro pensador inglés, Thomas Hobbes (1588-1679), había señalado que los “nombres de las cosas que nos afectan, es decir lo que nos agrada y nos desagrada (porque la misma cosa no afecta a todos los hombres del mismo modo, ni a los mismos hombres en todo momento) son de *significación inconstante* en los discursos comunes de los hombres”.<sup>35</sup>

Por su parte, para Croce “la mayor parte de las intuiciones del hombre civilizado están impregnadas de conceptos”,<sup>36</sup> definición a la que volveremos enseguida. El artista en general, y entre ellos el poeta, debe evitar esa impregnación de conceptos ajenos para sus propias intuiciones, y regirse por sus propias percepciones, y los órganos propios de éstas; lo que quiere decir que no depende de conceptos ajenos, ni del pensamiento de nadie.

<sup>31</sup> Pascual Buxó, “Las articulaciones semánticas del texto literario”, *Acta Poética* 4-5 (1982-1983): 54-55.

<sup>32</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 184.

<sup>33</sup> Pascual Buxó, *Construcción y sentido de la realidad simbólica*, 69.

<sup>34</sup> Bacon, *Novum Organum Scientiarum*, 52.

<sup>35</sup> Hobbes, *Leviatán*, 30.

<sup>36</sup> Croce, *Estética como ciencia de la expresión*, 48.

Ciertamente, estas molestias que ocasionan las palabras del lenguaje común corresponden o entran en relación con la función comunicativa del lenguaje (científico-social) en su esfuerzo por expresar la verdad, según sus códigos y convenciones semióticas. La situación del lenguaje en función poética es distinta porque su actitud es contraria, puesto que busca su propia expresión. Pascual Buxó señaló esa diferencia en su teoría, en una cita ya referida, aunque no transcrita completa como la que sigue para su mejor entendimiento:

la lengua no sólo permite analizar la realidad con arreglo a sus códigos o convenciones semióticas particulares, sino que la existencia de tales códigos puede dar pie a la construcción de una realidad “autónoma” (que quizá sería mejor llamar “textual”) cuyo soporte inmediato es la lengua misma y cuyo carácter “ficticio” depende menos del conocimiento que el hablante tenga del mundo real que de su capacidad para comprender, reproducir o transformar el “mundo”, en cuanto éste sea experimentado como el efecto de las representaciones lingüístico-ideológicas que le han sido asignadas por una determinada comunidad cultural.<sup>37</sup>

Como se puede ver ahora, la doble, o múltiple, significancia semántica de los textos poéticos es un componente fundamental relacionado con la sustancia del contenido. Esta sustancia, asimismo, reconocida en su autonomía conduce a aceptar su condición ajena a la común, condición que manifiesta una imaginación propia, aunque ésta sea considerada ficticia, frente a la otra, la común, que se erige como la verdadera. Pero, el arte, que quiere regirse por sus propias normas y percepciones, no desea depender ni de los conceptos ni de las intuiciones que no sean propias de su experiencia vivida, o vivencia, porque anhela “hacerse en su lenguaje”, o “ser en el mundo” que desea, gracias a su escritura poética. Por lo tanto, rechazará toda tutela (conceptual y afectiva) que pretenda someterlo en servidumbre en la instancia de su expresión. Este rechazo es un acto implícito en la expresión poética, por el cual se libera de cualquier subordinación o dependencia ideológica o emocional.

Pascual Buxó ha escrito que la poesía, “entendida ahora como un conjunto de propiedades distintivas de cierta clase de textos”, es “una especie de ‘ficción lingüística’ en la cual las entidades formales de un sistema semiótico son asumidas como estrictamente solidarias con las sustancias concretas representadas por su intermedio”; en consecuencia, “un texto es ‘autónomo’ o ‘dependiente’ respecto de la realidad referida en la medida que la representación semántica de ésta sea convencionalmente formalizada como una entidad homóloga (i. e. correlativa) o como una entidad interpretante (i. e. sustitutiva)”.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 130.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 130-131.

En relación con esto, Croce afirmó que las intuiciones del hombre civilizado están impregnadas de conceptos, por lo que hay un punto de vista importante y concluyente, que debe llamar la atención: “Los conceptos que se encuentran mezclados y confundidos en las intuiciones, desde el momento en que están confundidos y mezclados, no puedan llamarse conceptos, porque han perdido toda su autoridad y autonomía. Fueron conceptos, pero se convierten ahora en simples elementos de intuición”. Como ejemplo señalaba las “máximas filosóficas” que pueden ser puestas en boca de un personaje de tragedia o comedia, y que dejan de ser conceptos para convertirse en “cualidades características de aquel personaje”. Afirmaba también que un texto artístico puede ser muy dotado en conceptos filosóficos, “en mayor escala y con mayor profundidad que una disertación filosófica, que puede ser, a su vez, rica y rebosante en descripciones e intuiciones. Pero, a pesar de todos aquellos conceptos, el resultado de la obra de arte es una intuición y a pesar de todas aquellas intuiciones, el resultado de la disertación filosófica es un concepto”.<sup>39</sup>

### **El aparecer de la sustancia**

Los conceptos transcritos de la teoría de Pascual Buxó nos permiten buscar para nuestro estudio otro enfoque o punto de vista desde el cual podamos considerar y analizar la “sustancia” respecto a la “forma”. Partiremos de una definición de nuestro teórico sobre la escritura artística: “La obra literaria, sin embargo, no es documento sino de sí misma o, por decirlo más explícitamente, sólo documenta su propia capacidad de réplica ilusoria”.<sup>40</sup> En otras palabras, el texto artístico sólo prueba o justifica la verdad de sí mismo, pues su condición es ser una reproducción (“réplica”) de la realidad, con la que alega su respuesta, es decir, su alegato (“réplica”) verosímil.

En el año 2010 nuestro filólogo dedica un ensayo específico a este tema, “La obra literaria: concepto y sustancia”, con el cual inicia su libro dedicado a la obra de Juana Inés de Asbaje. Ahí señala que los textos o discursos literarios “se destacan, primero, por el uso competente de un lenguaje artístico y, segundo, por la creación de un universo figurativo y autónomo, cuya entidad depende más de la transformación ficticia de los sucesos reales que de la realidad fáctica de los mismos”.<sup>41</sup> Es decir, se destacan por el lenguaje artístico y por la transformación de la realidad fáctica en una entidad verosímil. En consecuencia, frente a la realidad empírica, la escritura artística implica una réplica o alegato ilusorio.

Esta “réplica ilusoria”, por otra parte, como universo figurativo es, asimismo, autónoma. Sin embargo, como lo explicó Pascual Buxó en el mismo ensayo, ese universo semántico autónomo “no supone —de ordinario— una desvinculación total de las realidades históricas, de las cuales la obra literaria es otra de sus manifesta-

<sup>39</sup> Croce, *Estética como ciencia de la expresión*, 48-49.

<sup>40</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 184.

<sup>41</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: el sentido y la letra*, 17.

ciones, sino su reestructuración formal y sustancial hecha de conformidad con un propósito comunicativo específico: el de producir una convincente representación figurativa y ficticia de las experiencias vividas”; pero, la vinculación de los textos literarios con las realidades históricas tampoco significa que sean obras de historia. Esa vinculación se manifiesta precisamente como réplica ilusoria, o ficticia, o, con otras palabras, la “representación artística de ciertos ‘sucesos posibles’ que, por apearse a los principios de coherencia y necesidad (esto es, de verosimilitud), tienen el valor de una verdad más ‘filosófica’, esencial y permanente que la de la historia”.<sup>42</sup> Los referentes de la obra literaria no remiten a los referentes de la realidad objetiva, porque ya no dependen de la realidad exterior o desacuerdan respecto a ella; fueron contruidos para alegar e instaurar sus propios contextos imaginarios o ficticios; como de toda obra artística, no son referentes que se relacionan con el mundo empírico, son propios de la obra artística, es decir, que se relacionan con la modalidad propia de estar en el mundo, una realidad que se hace en su lenguaje y aparece en el interior de la misma obra estética: son referentes estéticos, no reales; pero tampoco lo son de la pura imaginación o fantasía. De ahí que Pascual Buxó se ocupe en definir el término “ficción” en sus planteamientos teóricos, y escriba: “Ficción, ya se sabe, no es sinónimo de falsedad o mentira, sino de *verdad esencial, forma de conocimiento* a un tiempo sensible e inteligible, semióticamente ‘encarnada’ o figurativizada en objetos, personas, acciones y pasiones, que se constituyen como una nueva y más reveladora ‘imitación’ del mundo y de la vida”.<sup>43</sup>

De este modo recuperamos los dos planos del texto semiológico, que es sobre todo una forma de conocimiento que conduce a la verdad esencial. Toda obra artística es a un mismo tiempo forma y esencia, o, de otro modo: conocimiento sensible e inteligible. La réplica ilusoria, en su condición de reproducción y alegato, aunque privada de realidad, se hace presente en la conciencia de quien la percibe. No deja de ser una reproducción, es decir, un producirse de nuevo, si bien bajo otra condición, o índole, distinta respecto a la realidad que se alega, pero que no deja de ser cualidad propia.

Hartmann ha señalado la existencia de una “necesidad metafísica” que interroga sin cesar qué es lo que se experimenta como bello. Afirma que existe una respuesta de carácter ontológico, aunque no sosiegue la inquietud de esa pregunta. Su respuesta dice: “Existe una sencilla respuesta ontológica a ello, que es lo bastante unívoca, aun cuando difícilmente satisface la curiosidad metafísica: se experimenta como bello todo aquello cuyo exterior sensible se presenta intuitivamente al contemplador como la simple manifestación de un interior”.<sup>44</sup> En el penúltimo capítulo de su obra, titulado “Para la ontología del objeto estético”, escribe: “Todo arte debe tener una pretensión de verdad vital. Esto quiere decir, tiene la tendencia a ver tal como vemos

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, 41.

<sup>43</sup> *Ibid.*, 42 (cursivas propias).

<sup>44</sup> Hartmann, *Estética*, 188.

en la vida: a través del aparecer externo, concreto, intuitivo, en parte, oculto y velado de nuevo por el aparecer”.<sup>45</sup> Respecto al arte literario afirma explícitamente que el lector puede dejarse “engañar más fácilmente al dejarse apresar por los pensamientos y olvidar así el sentido de la literatura”; en tal caso, el “aparecer verdaderamente intuitivo falla entonces, la concreción se hace quebradiza, pero no todo se viene por tierra. Más bien, lo que debiera ‘aparecer’, se ‘adivina’ a partir de indicios. Y como el adivinar desempeña un amplio papel en la relación intuible del aparecer, esta exigencia no destruye de inmediato la unidad artística”.<sup>46</sup>

A su vez, Croce se ocupó de una de las cuestiones más debatidas en estética: la relación entre materia y forma, esto es, contenido y forma. Planteó la siguiente pregunta: ¿Consiste el fenómeno estético en el contenido, en la forma o en la forma y en el contenido a la vez? Después de aclarar que la materia (sustancia, para la poética de Pascual Buxó) se entiende como la emoción o impresión no elaborada estéticamente, y la forma su elaboración en la expresión, el esteta italiano responde: “tenemos que rechazar el aserto que hace consistir el fenómeno estético en el solo contenido, o lo que es igual, en las impresiones simples, y la afirmación que define el fenómeno estético como la unión de la forma con el contenido, o sea en las impresiones más las expresiones”; agregaba que el fenómeno estético es únicamente forma:

En el fenómeno estético la actividad expresiva no se añade a la actividad impresiva, sino que las impresiones brotan de la expresión elaborada y formada. Se compenetran, para decirlo así, en la expresión como el agua que se filtra y reaparece la misma y distinta del otro lado del filtro. El fenómeno estético es, por lo tanto, forma y nada más que forma. De lo que se desprende, no que el contenido sea algo de superfluo —pues es el punto de partida necesario para el fenómeno expresivo.<sup>47</sup>

Si bien Croce afirmaba que el fenómeno estético es “forma y nada más que forma”, tampoco desconocía la necesidad del “contenido” como antecedente y fundamento de ella, en la cual se “compenetran”. Al fin y al cabo, la forma es la única expresión captada por los sentidos. El contenido, para Croce, visto como en términos de la sustancia en la teoría de Pascual Buxó, es una réplica ilusoria: irreal, ficticia.

Por otra parte, para Bajtún, como ya vimos, la obra material, externa, es la realizadora del objeto estético; de ahí que haya señalado que la “obra externa” es como “el aparato técnico de la realización estética”. En otras palabras, la estructura de la obra, a la que llama “composición”, realiza “teleológicamente” el objeto estético; pero agrega enseguida: “Naturalmente, la composición orientada hacia la finalidad de la obra material no coincide en modo alguno con la existencia artística, independiente, del

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, 531.

<sup>46</sup> *Ibid.*, 539.

<sup>47</sup> Croce, *Estética como ciencia de la expresión*, 62-63.

objeto estético”.<sup>48</sup> Esto es, mientras se puede reconocer cierta transferencia teleológica de la “obra externa” hacia el “objeto estético”, no es posible ninguna transferencia a la inversa. Para el pensador ruso, el objeto estético es “una forma puramente arquitectónica, que tiene escasas posibilidades de ser transferida a la obra como material organizado”.<sup>49</sup>

Como se sabe la teleología implica elementos intencionales que se orientan a la consecución de fines o funciones organizadas en su propia temporalidad, anticipando el porvenir en el que deben realizar sus intenciones, o causa final. El discurso estético literario se realiza en su propia temporalidad. De ahí que podemos ver y entender en la estética de Bajtín que la teleología, que comienza en la estructura o “composición” de la “obra externa”, debe iniciar el aparecer de la arquitectura teleológica del “objeto estético”. El esteta ruso refiere esta “arquitectura” del objeto estético con los siguientes términos: “es un conjunto compositivo teleológico, donde cada elemento y todo el conjunto tienen una finalidad, realizan algo, sirven para algo”.<sup>50</sup>

Veamos cómo se presenta este fenómeno en la obra de Hartmann. El objeto estético también tiene dos componentes, o dos capas de estrecha relación, o dos sentidos: uno real, otro irreal. Explica que lo bello “es un objeto doble, pero único. Es un objeto real y, por ello, se da a los sentidos, pero no se agota ahí, sino que es más bien y en la misma medida algo distinto, más irreal, que aparece en el real —o surge tras él”; enseguida agrega otra definición en términos similares a los de Croce: “Lo bello no es ni el primer objeto solo ni el segundo solo, sino más bien ambos unidos y juntos. Mejor dicho, es la aparición del uno en el otro”.<sup>51</sup> Hartmann había advertido en párrafos anteriores que lo contemplado interiormente en el objeto estético “no es un puro producto de la fantasía sino algo evocado, a saber, por la estructura sensible de lo visto”; pues bien, el objeto estético es, por una parte, sensible (percibido por los sentidos) y, por otra parte, contemplado interiormente en el objeto, contemplación que no es mera fantasía sino evocación. Reitera: “Así, el objeto estético nos parece una unidad, sin huecos ni juntas, aunque sepamos muy bien que en realidad la disposición anímica no sea suya, sino nuestra”; pero aunque indica que este fenómeno de la unidad es del todo comprensible, “con lo dicho no se le ha agotado ni mucho menos y no digamos que se le ha aclarado. Es un fenómeno específicamente estético y constituye la verdadera esencia fundamental del objeto estético. Cómo se forma sigue siendo un gran enigma, el enigma de lo bello natural”.<sup>52</sup>

Hartmann, de ese modo, señala el límite de la estética como ciencia, acaso porque el objeto estético no tiene límites o fronteras, pues su percepción (su “percepción estética”) ocupa la experiencia de quien lo contempla, como algo irreal o como

<sup>48</sup> Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, 23.

<sup>49</sup> *Ibid.*, 25.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> Hartmann, *Estética*, 42-43.

<sup>52</sup> *Ibid.*, 41-42.

ficción que es, en términos de Pascual Buxó, “*verdad esencial, forma de conocimiento a un tiempo sensible e inteligible*”;<sup>53</sup> o como acabamos de leer en Hartmann, algo ausente que está presente en la imaginación como evocación. Así, el filósofo alemán llega a un planteamiento fundamental que podría ser denominado la exposición de una “*estética del aparecer*”, como el manifestarse del objeto estético, o dejarse ver por una percepción correspondientemente estética. En esto radica la índole fenomenológica: el fenómeno que participa del objeto estético y el sujeto que lo percibe. El objeto estético “*aparece*” para la comprensión de un sujeto (aquí también cabe la índole semiótica). El esteta alemán escribe:

Es evidente que dada esta estructura el modo de ser del objeto estético no podrá ser sencillo. Así como hay en él un objeto doble, así hay también un ser doble: uno real y otro irreal, mera aparición. Y lo peculiar es que, a pesar su total heterogeneidad, esta duplicidad del ser no divide el objeto ni lo hace aparecer como carente de unidad. Así pues, la relación entre ambas partes constitutivas debe ser muy íntima, podría decirse que funcional. Lo propio, de lo que depende el ser bello del objeto, es el papel decisivo de lo real (lo dado a los sentidos) en él, el dejar aparecer lo otro irreal.<sup>54</sup>

Reitera que el modo de ser del objeto estético es un “*modo escindido*”, aunque produzca un efecto de algo “*unitario y sin escisión*”, pues “*lo que deja aparecer debe ser real, lo que aparece puede no ser real, pues consiste sólo en este aparecer. De ahí la reverberación en el modo de ser de lo bello: está ahí y a la vez no lo está. Su ser ahí es flotante*”.<sup>55</sup>

Como se puede comprobar tras lo expuesto hasta aquí, la limitación de los idiomas, propia para las obras literarias en cualquier lenguaje, lleva también a los estetas a emplear términos figurados o metafóricos, como el término “*escisión*”, que aquí emplea Hartmann como *scissio* (cortadura), que da lugar a lo que llama dos “*estratos*”, a los que identifica del siguiente modo: “*realidad en un primer plano dado a los sentidos, aparición en el trasfondo, allá un ser en sí, aquí un mero ser para nosotros; esto no se discute ni se pone en tela de juicio, una vez que se rechazan la ilusión y la apariencia en el trasfondo que aparece*”, apariencia que debe desaparecer después, pues su permanencia simularía la realidad; de ese modo, “*su exclusión es justo la condición bajo la cual proporciona la conexión de ambos modos de ser una imagen unitaria estable*”.<sup>56</sup>

Hartmann ya había señalado este modo de ser de la obra de arte en su *Introducción a la filosofía (Einführung in die Philosophie, 1949)*, donde se ocupó no sólo del objeto estético sino también del sujeto que lo percibe. Ahí afirmó que “*lo real*” de la obra de

<sup>53</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: el sentido y la letra*, 42 (cursivas propias).

<sup>54</sup> Hartmann, *Estética*, 43.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> *Ibid.*, 45.

arte es percibido por quien tenga ojos y oídos, y que, sin embargo, no son suficientes para la aprehensión de “lo estético”. Cabe aquí señalar claramente la “escisión” que existe entre la “obra artística” y el “objeto estético”, correlativamente. El filósofo explicó que la articulación de ambas obras u objetos supone al primero perceptible sensiblemente, y un fondo para el segundo, cuya captación y comprensión requiere una aptitud espiritual, “por la que se distingue el que experimenta en sí el fenómeno del estar arrebatado del que no comprende artísticamente. Este tercer factor es espiritual. Sin él no es posible aprehender el fondo”. Refería como ejemplo la obra literaria: “lo que aparece en el fondo, por ejemplo las figuras que presenta el literato, no existe en sí. El fondo entero no está ahí si no están ahí *inteligentes* que congenian con el espíritu del que nació la obra de arte. Semejante espíritu capaz de congeniar puede encontrarse en todo un pueblo o toda una época”.<sup>57</sup>

Hemos subrayado la palabra “inteligentes”, elegida por el traductor de la versión castellana que empleamos, porque puede significar también “inteligibles”. De este modo, la definición de Hartmann puede tener la siguiente lectura adicional: la “obra de arte” (factor primero), como producto real, puede ser percibida por los sentidos: los ojos (para la lectura de texto, la contemplación de una pintura, una escultura o una actuación) y los oídos (para la música, el canto o los diálogos teatrales). Sólo a través de la “obra de arte” como producto real se puede alcanzar el fondo como “objeto estético” (factor segundo) que sólo es “inteligible” si existe un tercer factor “espiritual” común entre el autor de la obra y el contemplador de la misma. Si leemos nuevamente el ejemplo del filósofo, las figuras que presenta el poeta y que aparecen en el fondo no existen en sí. El fondo entero no está ahí como realidad, sino sólo “inteligible” para el espíritu del contemplador que congenia con el espíritu del artista. Ese “espíritu capaz de congeniar” puede encontrarse en todo un pueblo o toda una época.

Años antes, el filósofo y psicólogo estadounidense John Dewey, en sus reflexiones estéticas en *Art as Experience* (1934) —*El arte como experiencia*—, consideró, enfáticamente, que desde el punto de vista estético el “*producto* de arte —templo, pintura, estatua, poema— no es la *obra* de arte. La obra se realiza cuando el ser humano coopera con el producto de modo que su resultado sea una experiencia gozada a causa de sus propiedades liberadoras y ordenadas”.<sup>58</sup> El objeto de arte, como producto real, gracias a la “cooperación del ser humano”, se convierte en una “experiencia” gozada. Dewey no habló en términos de “factores” o “estratos” como lo haría Hartmann. En todo caso, mientras el filósofo estadounidense hablaba de “experiencia”, el filósofo alemán lo hacía de “espíritu”; más aún, tanto esa experiencia como ese espíritu cooperan y congenian: se avienen por un genio común. Trataremos el tema

<sup>57</sup> Hartmann, *Introducción a la filosofía*, 195 (cursivas agregadas).

<sup>58</sup> Dewey, *El arte como experiencia*, 190 (cursivas propias).



de la “experiencia” en el arte desde la filosofía de Dewey, al continuar nuestra exposición en la sección final del presente capítulo —“La experiencia como sustancia”—.

Antes de seguir con la teoría de Pascual Buxó, es necesario señalar algo más en la cita de Hartmann que definía al espíritu capaz de congeniar que puede corresponder a todo un pueblo o toda una época, siendo además individual y colectivo:

Pero sea lo que sea aquello en que se funde, es indispensable condición previa para poder ver el fondo trasparecer a través del primer término. Sólo él opera la vinculación del fondo irreal al primer término real, haciendo surgir el primero ante nuestros ojos. Este estado de cosas no es sólo estético. Es propio en general de todos los productos de la cultura que deja tras de sí el espíritu. En rigor, es la obra de arte el testimonio más fuerte de un espíritu pasado. Pero también escritos históricos, filosóficos, en general científicos, y cartas de naturaleza privada [...] dan testimonio del espíritu de edades desaparecidas.<sup>59</sup>

Además, el filósofo alemán, quien propuso su definición de la percepción estética en el acto del sujeto que se enfrenta y capta la obra de arte, agregó algo más específico: “lo bello no reside en el solo fondo, como tampoco en el solo primer término. Consiste, antes bien, en la compenetración de ambos, en la especial relación de aparición que debe encontrarse entre el fondo irreal y el primer término real”.<sup>60</sup> De este modo, de acuerdo a lo expuesto anteriormente aquí, Hartmann coincide con Croce.

Conviene subrayar, para nuestra exposición, que las investigaciones del fenómeno estético en las reflexiones y teorías de los pensadores europeos se han centrado fundamentalmente en la percepción estética, ciertamente importante y diferenciada de la percepción simplemente empírica, es decir, simplemente sensorial. Las reflexiones se han enfocado sobre la constitución de la obra artística, integrada, como toda expresión, por una forma y un contenido, o en palabras más simples, por dos planos, que ya el lingüista ginebrino Ferdinand de Saussure había definido como “significante” y “significado”. Otras designaciones para la dualidad de estos términos son: “expresión y contenido” o “forma y fondo”. Pero, para la semiótica que propuso Peirce es necesario un tercer término: el “interpretante”; es decir, lo que ya fue interpretado respecto al significado (contenido o fondo), que semióticamente debe ser revisado. Dentro de este contexto, la definición de Hartmann, en su *Introducción a la filosofía*, sobre la percepción estética concluye: “No del fondo o del primer término solamente pende el valor estético de una obra de arte, sino de la justa relación entre ambos, en la adecuación del uno para el otro”.<sup>61</sup> Precisamente, la semiótica descubrió un tercer término entre los dos: el “interpretante” de Peirce. Este tercer término está implícito en las estéticas del siglo XX, a las que podemos identificar como las estéticas de Bajtín, Croce, Geiger, Hartmann y otros fenomenólogos.

<sup>59</sup> Hartmann, *Introducción a la filosofía*, 195.

<sup>60</sup> *Ibid.*, 197.

<sup>61</sup> *Ibid.*

Ahora bien, después de lo expuesto, necesitamos volver a la teoría semiológica de Pascual Buxó para atender nuevamente sus explicaciones de la sustancia (o contenido, o fondo) respecto a la forma del texto semiológico. En términos modernos y rigurosos esta sustancia se conoce como semántica, es decir, el estudio del significado de los signos lingüísticos y sus combinaciones. La sustancia, en términos de nuestro teórico, puede ser una entidad doble, o múltiple, de significancia semántica, cuyas consecuencias son: (1) su carácter ambiguo, polisemántico,<sup>62</sup> que no supone confusión de sentidos, sino pluralidad de referentes compatibles;<sup>63</sup> (2) el efecto de ese carácter ambiguo puede ser ilusorio, y no una verdadera realidad exterior al texto, pero sin duda es una realidad semiótica; (3) en consecuencia, la significancia poética comporta muchos sentidos, por los que los diversos referentes se ordenan a semejanza de las cortezas y pulpas de un mismo fruto,<sup>64</sup> es decir, en una unidad; (4) y finalmente, el carácter polisemántico, o ambiguo, es asimismo irreal, ilusorio, ficticio.

Lo que vamos a destacar ahora es un giro en este enfoque. Después de discutir la sustancia, volvamos la mirada a la forma, pero a la forma específica del texto semiológico sobre el que Pascual Buxó investigó y reflexionó amplia y profundamente, demostrando que la complejidad de esta forma no es simplemente lo que refieren los términos de texto literario. Como hemos señalado, los ensayos sometidos a su propia hermenéutica, con detenida precisión, se reúnen en su obra *Las figuraciones del sentido*. Para referirnos a esa forma debemos volver al punto (2) de nuestro párrafo anterior y ocuparnos de esa “realidad semiótica” para enfrentar a la sustancia, como réplica ilusoria; es decir, irreal, ficticia. Esa “realidad semiótica” de la forma es explicada por el teórico:

Cuando el contenido de una semiótica connotativa no puede reducirse (o rescribirse) a los términos de una semiótica denotativa, generalmente por causa de que en tal proceso se hallan actualizados derivados de sistemas de diferente naturaleza o ámbito de validez, el análisis de tal texto podrá poner de manifiesto la existencia de varios niveles en la organización semántica del mismo. A esa clase de semióticas daré el nombre de *semiologías*: un tipo especial de procesos textuales en cuyo contenido se combinan miembros (o derivados de miembros) pertenecientes a diferentes sistemas de representación.<sup>65</sup>

Esta entidad doble, o múltiple, de significancia semántica que constituye el texto semiológico en la teoría de Pascual Buxó, después de lo expuesto nos lleva a definir el análisis y la reflexión de este teórico sobre el texto literario. Se trata de un enfoque fenoménico para el cual el texto semiológico es un “discurso apriorístico”, en los términos del filósofo fenomenólogo Husserl. Como se sabe, la filosofía no puede existir

<sup>62</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 81.

<sup>63</sup> *Ibid.*, 155.

<sup>64</sup> *Ibid.*, 153-154.

<sup>65</sup> *Ibid.*, 15 (cursivas propias).

fuera del lenguaje. Este filósofo, renovador de la fenomenología, dedicó atención especial a los recursos de la lengua. En sus *Investigaciones lógicas* (*Logische Untersuchungen*, 1900) señaló la importancia y la necesidad de estos estudios previos a la construcción de la lógica pura, porque constituían, sin duda alguna, la preparación filosófica indispensable para la construcción clara de la lógica pura. Advertía que no se trataba, sin embargo, de análisis gramaticales, de sentido empírico, sino de indagaciones propias de “una teoría objetiva del conocimiento y —en íntima conexión con ésta— de una fenomenología pura de las vivencias del pensamiento y del conocimiento [...] vivencias aprehensibles y analizables en la intuición, con pura universalidad de esencia, y no a las vivencias apercebidas empíricamente, como hechos reales”.<sup>66</sup>

Como ya vimos, la primera definición que Croce ofreció en el capítulo inicial de su teoría, titulado “La intuición y la expresión”, postulaba que el “conocimiento humano tiene dos formas”. Explicaba al respecto: “O es conocimiento intuitivo o conocimiento lógico, conocimiento por la fantasía o conocimiento por la inteligencia, conocimiento de lo individual o conocimiento de lo universal, de las cosas particulares o de sus relaciones. Es, en síntesis, productor de conceptos”.<sup>67</sup> Las intuiciones estéticas, como se ha expuesto hasta aquí, son distintas de las percepciones empíricas de los objetos reales. Aquéllas son las “esencias” en la teoría de Pascual Buxó, para las cuales el autor de la obra literaria necesita crear “una nueva lengua”, como veremos enseguida.

Volviendo a Husserl, para la expresión, o referencia o descripción, de las aprehensiones de esencias mediante la intuición, era inevitable emplear un lenguaje apropiado: un lenguaje de enunciados apriorísticos. El filósofo lo definió con estos términos:

La fenomenología expresa *descriptivamente*, con expresión pura, en conceptos de esencia y en enunciados regulares de esencia, la esencia aprehendida directamente en la intuición esencial y las conexiones fundadas puramente en dicha esencia. Cada uno de esos enunciados es un enunciado apriorístico, en el sentido más alto de la palabra. Esta esfera es la que debemos explorar como preparación y aclaración de la lógica pura, en el sentido de crítica del conocimiento.<sup>68</sup>

Recordemos que en 1981 Pascual Buxó publicó su ensayo “Lengua y realidad en la poesía de César Vallejo”, en el cual enfrentaba la poesía tradicional o “poesía retórica” a “otra especie de poesía”, la moderna, que para él, “lejos de conformarse con alterar provisionalmente los códigos de la lengua de comunicación práctica, intenta dar noticia de una realidad anterior —o posterior— a su cristalización lingüística; en suma, una poesía que aprovechando las infinitas posibilidades de expresión latentes

<sup>66</sup> Husserl, *Investigaciones lógicas*, versión de Manuel García Morente y José Gaos (Madrid: Alianza Editorial, 1999), 1: 216 (cursivas propias).

<sup>67</sup> Croce, *Estética como ciencia de la expresión*, 47.

<sup>68</sup> Husserl, *Investigaciones lógicas*, 1: 216.

en la lengua, devuelva a la realidad sus posibles *estatutos prelingüísticos* y conforme con ellos el lenguaje que los ha de expresar”.<sup>69</sup>

Esta poesía, concedora de las “infinitas posibilidades de expresión latentes en la lengua”, rescata, recupera y libera la realidad de las palabras o nombres que la tradición les asignó, a veces como etiquetas que clasifican mal a los objetos de la realidad. De ese modo también, rescatada la realidad de la lengua tradicional y sus dogmas, recupera para esta misma realidad su establecimiento u ordenamiento natural, previo a los nombres o palabras que la lengua tradicional le impuso como máscaras.

El filósofo y sicólogo estadounidense John Dewey, en su obra *Psicología del pensamiento* (*How We Think*, 1910), señaló que los hábitos forman el “lenguaje maquinal, de inferencias imperfectas, de respuestas literales e impersonales y otras tantas inclinaciones viciosas”,<sup>70</sup> y que estas inclinaciones se transmitían mediante una instrucción dogmática y su poderosísima influencia sobre el lenguaje y las costumbres, sobre el gusto y el pensamiento, pues el ambiente social puede injertar los hábitos mentales más perniciosos.<sup>71</sup>

Las reflexiones de Dewey pueden ser relacionadas con el conocimiento en las dos formas que señaló Croce: conocimiento lógico y conocimiento intuitivo. Por su parte, Pascual Buxó señaló que el artista debe descubrir y hallar su pensamiento estético precisamente en los “estatutos prelingüísticos” de la realidad que percibe. Dewey agregaba: “el pensamiento nunca deja de ser lo que siempre ha sido: función de perseguir y examinar las conclusiones sugeridas por las cosas y los hechos de la vida”.<sup>72</sup>

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), teólogo luterano, en su *Fenomenología del Espíritu*, se ha referido al término “manifestación” como “el nacer y el perecer, que por sí mismo no nace ni perece, sino que es en sí y constituye la realidad y el movimiento de la vida de la verdad”.<sup>73</sup> Explica que la palabra “manifestación” significa “apariencia”, que a su vez define como “*ser* que es en él mismo, de modo inmediato, un *no-ser*. Pero no es solamente una apariencia sino un fenómeno, la *totalidad* de lo que aparece. Esta *totalidad*, como totalidad o lo universal, es lo que constituye lo *interior*, el *juego de fuerzas*, como *reflexión* de ese juego en sí mismo”, en consecuencia, el fenómeno “va desapareciendo y no es todavía su *propio* ser para sí”; en fin, el fenómeno no es estable, su índole es cambiar, caer o desaparecer. No permanece para la conciencia, de ahí que el teólogo luterano se refiera a “la imagen *constante* del fenómeno inestable”.<sup>74</sup>

Por su parte, el distinguido fenomenólogo checo Patočka, muy consciente de las definiciones de Hegel, presentó la siguiente argumentación sobre el fenómeno:

<sup>69</sup> Pascual Buxó, “Lengua y realidad en la poética de César Vallejo”, 16 (cursivas agregadas).

<sup>70</sup> Dewey, *Psicología del pensamiento*, 80.

<sup>71</sup> *Ibid.*, 30-31.

<sup>72</sup> *Ibid.*, 74.

<sup>73</sup> G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, trad. de Wenceslao Roces y Ricardo Guerra (México: FCE, 1966), 32.

<sup>74</sup> *Ibid.*, 92 (cursivas propias).

“El ser del aparecer no es obra hecha por hombres; el tiempo que el aparecer necesita no es creado por la existencia. El aparecer engloba ciertamente al hombre, necesita de él, pero no sólo de él. Y, en mi opinión, aquello por lo que la fenomenología pregunta es por el aparecer, por el ser del fenómeno”.<sup>75</sup>

### **Reducción eidética y vivencia**

El estatuto prelingüístico de la teoría de Pascual Buxó bien puede ser entendido como una reducción de significaciones, que deben ser puestas entre paréntesis para dar lugar a la significación percibida; es decir, una *epojé*. No implica, sin embargo, la suspensión del juicio y de la palabra, recursos a los que los escépticos antiguos acudieron: la ataraxia y la afasia. Nuestro teórico señala otro tipo de recurso, osado y positivo, que soluciona las dificultades de la poesía especialmente moderna: crear una nueva lengua poética:

Será preciso, entonces, oponerse a muchas de las convenciones culturales heredadas y a los textos paradigmáticos con que ellas se nos imponen. Se tratará de crear una nueva lengua sobre los escombros de la primera, de inventar no sólo nuevos signos y establecer insólitos campos léxicos, sino nuevas relaciones sintácticas en las que se transgredan o se inviertan las que privan en la gramática normal: lo que en ésta actúa como matriz de nuestra visión del mundo, en aquella será determinado por lo inédito de nuestra visión.<sup>76</sup>

Puestas las significaciones tradicionales entre paréntesis, tras su reducción, la poesía crea su propia lengua mediante nuevos signos basados en nuevas relaciones léxicas y sintagmáticas debidas a una experiencia propia en el mundo, a una vivencia genuina que se manifiesta y se debe a una “visión inédita”. El estatuto prelingüístico, por su condición de *epojé*, permite no sólo hallar y expresar la visión inédita, sino también una manera distinta de entender el mundo, en instantes previos a la elección de las palabras en la lengua, ausentes hasta entonces. Se trata del enfrentamiento del poeta con un conflicto: la “falibilidad del lenguaje”.<sup>77</sup> El método de Pascual Buxó introduce una operación fenomenológica para reducir las palabras de la tradición y elegir (o crear) otras con nuevas significaciones.

En consecuencia, de todo lo señalado en esta sección, el estatuto prelingüístico y la puesta entre paréntesis de las significaciones tradicionales del lenguaje permiten la expresión de la vivencia propia, además de una visión inédita, que aparecen en la sustancia estética: en el fondo de la forma. La reducción fenomenológica posibilita eliminar toda descripción previa, o dada anticipadamente por la tradición, volver a

<sup>75</sup> Patočka, *El movimiento de la existencia humana*, 155.

<sup>76</sup> Pascual Buxó, “Lengua y realidad en la poesía de César Vallejo”, 16.

<sup>77</sup> El problema de la “falibilidad del lenguaje” se ha presentado en el Modernismo. Hemos examinado esta categoría principalmente en la obra de Rubén Darío. Véase Rivera-Rodas, *La poesía hispanoamericana del siglo XIX. (Del romanticismo al modernismo)* (Madrid: Alhambra, 1988), 263 y ss.

un estado *a priori* para expresar la vivencia del sujeto y de su objeto contemplado. Esta operación de la conciencia es asimismo una reducción eidética que permite retener solamente las notas esenciales de la vivencia y su objeto. Estudiaremos este fenómeno como elemento esencial de la percepción eidética.

Al no ser real la compleja sustancia o el fondo de la obra artística, y que sólo puede ser percibida y contemplada por la conciencia a través de la forma de la obra artística, no queda más que definir la índole de la percepción mediante términos introducidos por la fenomenología. El fenómeno de las cosas en la conciencia debe conducir a la sustancia, o *eidós*; esto es a la percepción eidética, ligada a una vivencia. Husserl escribió en sus *Ideas I*: “*La esencia (eidós) es un objeto de nueva índole. Así como lo dado en la intuición individual o empírica es un objeto individual, lo dado en la intuición esencial es una esencia pura*”; y así reiteraba: “No se está aquí ante una analogía meramente superficial, sino ante una comunidad radical. *También la intuición esencial es rigurosamente intuición*: como el objeto eidético es rigurosamente objeto. La generalización de la pareja de conceptos correlativos ‘intuición’ y ‘objeto’ no es una ocurrencia caprichosa, sino forzosamente requerida por la naturaleza de las cosas”.<sup>78</sup> La sección 4, de sus *Ideas*, lleva el siguiente título: “Intuición esencial y fantasía. Conocimiento de esencias, independiente de todo conocimiento de hechos”, como se ve en él, el filósofo separa dos formas de conocimiento: uno referido a las esencias (o *eidós*, o idea), y otro relacionado con los hechos empíricos (u objetos reales). Sin embargo, el primero sólo puede lograrse a través del segundo; en otras palabras, es necesario el conocimiento empírico para alcanzar el conocimiento eidético; o más simplemente, percibir el objeto para conocer la sustancia. Además, este resultado podía lograrse en la experiencia o en la fantasía. Escribió:

El *eidós*, la *esencia pura*, puede ejemplificarse intuitivamente en datos empíricos, en datos de la percepción, del recuerdo, etc., pero igualmente bien *en meros datos de la fantasía*. Por ende, podemos, para aprehender una esencia en sí misma y *originariamente*, partir de las correspondientes intuiciones empíricas, *pero igualmente de intuiciones no experimentativas, no aprehensivas de algo existente, antes bien “meramente imaginativas”*.<sup>79</sup>

Por tanto, el conocimiento de las esencias implica también la purificación de las “vivencias reales”, gracias a la cual se tornan “vivencias irreales”, libres de inclusiones o conexiones con el mundo real.

A su vez, Husserl describió, en la misma obra, que el tránsito o el “paso a la esencia pura da, por un lado, un conocimiento esencial de algo real; por el otro lado, con respecto a la esfera restante, un conocimiento esencial de algo irreal”, en ese paso o tránsito de “algo real” a “algo irreal”, asimismo, “todas las ‘vivencias’ trascenden-

<sup>78</sup> Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, 21 (cursivas propias).

<sup>79</sup> *Ibid.*, 23 (cursivas propias).

talmente purificadas son irrealidades, exentas de toda inserción en el mundo real. Estas irrealidades son, justo, lo que estudia la fenomenología, pero no como entidades singulares, sino en su esencia”.<sup>80</sup>

La percepción de Husserl en el caso de las obras de arte varía, pues su materia de reflexión es la filosofía y no el arte. En cambio, para Hartmann, el objeto estético natural está integrado por dos estratos o capas, y la relación entre las dos capas es tan estrecha que experimentamos una unidad, “sin huecos ni juntas, aunque sepamos muy bien que en realidad la disposición anímica no sea suya, sino nuestra”; además, esta unidad es “un fenómeno específicamente estético y constituye la verdadera esencia fundamental del objeto estético”, su constitución fundamenta y permite reconocer tanto la estructura como el modo de ser de este objeto, al cual define con los términos siguientes: “Lo bello es un objeto doble, pero único. Es un objeto real y, por ello, se da a los sentidos, pero no se agota ahí, sino que es más bien y en la misma medida algo distinto, más irreal, que aparece en el real —o surge tras él. Lo bello no es ni el primer objeto solo ni el segundo solo, sino más bien ambos unidos y juntos. Mejor dicho, es la aparición del uno en el otro”.<sup>81</sup> Además, “el aparecer sensible de la idea” puede ser resumido en tres puntos:

1) Lo bello no es la “idea”, sino el “aparecer”; y si bien es aparecer de la “Idea”, no es ya justo ésta misma. 2) El aparecer es sensible; con ello se reconoce el objeto como objeto de la percepción, de la que no se separa ni aun en la visión superior. 3) Ya que la Idea misma no es sensible, pero aparece en algo sensible, el objeto debe ser doble; debe consistir de un producto sensible-cósmico como primer término y de la “idea” como trasfondo. No llama mucho la atención el que el trasfondo deba tener un modo.<sup>82</sup>

La percepción estética es asimismo una experiencia que debe abarcar a ambos objetos: al real y al irreal; este segundo es sólo un aparecer. El aparecer de esta esencia define la percepción eidética, que no deja de ser una vivencia.

Tomando en cuenta a los fenomenólogos nos hemos detenido en el acto de la percepción del objeto de arte, que en nuestro caso es la obra literaria. Ese acto de percepción es también un acto de contemplación, es además valoración estética. El mismo Hartmann dedicó sendos estudios a la estructura y al modo de ser de los objetos estéticos en las artes representativas, como la escultura, el dibujo y la pintura, así como en la literatura y en las artes no representativas, como la música y la arquitectura. Sus estudios se enfocan en el acto de la percepción o vivencia estética. El ejemplo más claro de esa contemplación o percepción estética es la experiencia del espectador

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, 10-11.

<sup>81</sup> Hartmann, *Estética*, 41-43.

<sup>82</sup> *Ibid.*, 92.

ante una obra teatral. Si un espectador tomara los hechos de una tragedia como reales no podría quedar sentado viendo, oyendo, o sufriendo asesinatos o crímenes.

Este aspecto ya había sido señalado por Bajtín en su explicación de lo trágico y lo cómico. Escribió que “es difícil limitarse a la vivencia compartida con el héroe y a ‘comulgar con la tontería’ de un héroe cómico. Pero la tendencia principal siempre va dirigida a que el valor estético se realice de un modo totalmente inmanente a una sola conciencia, y no se permite la oposición entre el *yo* y el *otro*”.<sup>83</sup> Explicó enseguida:

sentimientos tales como la compasión (hacia un héroe trágico), el sentido de superioridad (con respecto a un héroe cómico), de miseria propia o de superioridad moral (frente a lo sublime), se excluyen como extra estéticos precisamente por el hecho de que estos sentimientos, al ser referidos al otro como tal, presuponen una oposición valorativa entre el *yo* (del que contempla) y el *otro* (lo contemplado) y su carácter fundamentalmente inconfundible.<sup>84</sup>

Sin embargo, en esa contemplación los griegos antiguos destacaban el efecto pragmático necesario de la recepción, la “catarsis” (*kátharsis*: purga, purificación); claro está que ese efecto era más ético que estético. Hartmann continúa su exposición: “de todo lo que la escena muestra lo único real es la obra misma; la acción representada no lo es ni tampoco es tomada por tal, sólo es ‘representada’. Esto da a lo representado el efecto de la ingravidez”; pero, asimismo, reconoce que “la acción es del todo seria. Pero la seriedad es representada. Sólo así es posible que el sentido de la obra de teatro sea importante y significativo, aun sublime, sin que el teatro deje de ser teatro”.<sup>85</sup>

En la teoría de Pascual Buxó, particularmente en su poética semiológica, la percepción estética es sobre todo analítica y crítica, y por ella distingue y discierne los componentes de la estructura formal del objeto artístico, a la que estudia y sobre la que reflexiona teóricamente. Este acto corresponde al teórico, que desde la filosofía del lenguaje y del arte, desde las modernas teorías lingüísticas y literarias, basadas fundamentalmente en modernas corrientes del siglo XX, ha construido un modelo analítico y hermenéutico para la obra literaria, registrado precisamente en *Las figuraciones del sentido*. Sería ocioso intentar referir ese modelo en sus múltiples variantes porque su exposición se reduciría a una glosa simplona de una compleja teoría, que no deja de ser una creación producida por el lúcido entendimiento estético de la forma y la esencia de la obra literaria. Conviene advertir que este entendimiento no sólo está expuesto en su libro de 1984, del que nos ocupamos principalmente, sino también en los otros volúmenes de su obra, como trataremos de ver en adelante. Lo que queremos dejar en claro por ahora es que el volumen *Las figuraciones del sentido* compendia su teoría estético-semiológica. Las investigaciones del teórico sobre

<sup>83</sup> Bajtín, *Estética de la creación verbal*, 62 (cursivas propias).

<sup>84</sup> *Ibid.*, 62-63 (cursivas propias).

<sup>85</sup> Hartmann, *Estética*, 131.



la estructura formal son únicas y novedosas en su complejidad y profundidad. Difícilmente podría realizarse un análisis competente del “fondo estético” o sustancia, si no se somete a examen previamente el primer plano, es decir, la forma, realmente dada.

Como vimos en el anterior capítulo, tanto Bajtín como Hartmann habían lamentado que la estética no llegara a estudiar ambos planos. La teoría de Pascual Buxó comprende precisamente ambos niveles del texto semiológico. El primero, la forma, está explícitamente analizado en *Las figuraciones del sentido* y en otros volúmenes suyos. Su comprensión y sus reflexiones respecto al segundo plano, la sustancia, o el estrato de fondo irreal que aparece en el primero, han guiado los análisis realizados en el primer nivel, por lo que acaso pueden parecer implícitos para algunos lectores de su obra teórica y crítica. Esta exposición trata de explicitar los aspectos más destacados. Por esa razón retornamos al plano de la sustancia en el acto del aparecer estético, pero ahora considerado —subrayamos esta diferencia— en el acto que corresponde al artista en la creación del objeto estético y no tanto en el del receptor, o contemplador, o lector de la obra literaria. Aquí es necesaria otra aclaración: no se trata de reproducir la vivencia que pudo tener el poeta o artista antes de su creación, lo cual es imposible.

Nos ocuparemos del acto en que se crea el texto semiológico, en la vivencia de la lengua, único acto generador del lenguaje poético. El fundamento de este acto radica en una condición humana común en todas las lenguas y los tiempos: el ser humano se orienta en el mundo sólo por el lenguaje, únicamente por éste se logra su búsqueda de dirección y sentido; su expresión se realiza cuando cree haber alcanzado el lenguaje o las palabras que lo representen. El acto de creación poética se origina en lo que Pascual Buxó denominó el estatuto prelingüístico, particularmente en la expresión nueva y moderna, que permite proceder con la reducción eidética de las significaciones; es decir, como procedimiento metódico que permite la comprensión y análisis de “las infinitas posibilidades de expresión latentes en la lengua”. A partir de esa reducción, o puesta entre paréntesis, el lenguaje poético puede intentar “dar noticia de una realidad anterior —o posterior— a su cristalización lingüística”,<sup>86</sup> puesto que es posible, dadas las múltiples opciones de expresión latentes en la lengua, devolver a la realidad su condición prelingüística para el entendimiento y, dada esta condición en múltiples opciones, articular una expresión nueva, una revelación, o sea una epifanía, por encima de muchas de las convenciones culturales o modelos dejados por la tradición. En esa epifanía aparecerán nuevos signos que establezcan campos léxicos, relaciones sintácticas ajenas al uso y orden común. Así también, la intuición humana obtendrá un nuevo sentido ante el mundo: una visión inédita que implica la experiencia de una vivencia distinta, y hasta entonces también vivencia inédita, o conciencia de sentido ante el mundo.

---

<sup>86</sup> Pascual Buxó, “Lengua y realidad en la poesía de César Vallejo”, 16.

Dicho concepto de la visión inédita del mundo es parte de la categoría señalada antes como el estatuto prelingüístico de la realidad, que propone la teoría de Pascual Buxó. Más aún, este teórico, en su condición conjunta de filósofo analítico, es decir, filósofo del lenguaje, además de lingüista y poeta él mismo, explica esa condición que no se ha explicado respecto al entendimiento humano. Gracias al estatuto prelingüístico de la realidad es posible cambiar la dirección de las relaciones de la lengua y la realidad, pues en lugar de seguir “el camino que va de una abstracción fonosemántica a unos objetos exteriores a nuestras operaciones simbolizadoras, se intentará invertir la dirección de modo que las palabras (y las relaciones que ellas contraen) sean capaces de recuperar y expresar los efectos del mundo sobre nuestra conciencia sin pasar por los esquemas que la lengua impone al mundo”.<sup>87</sup> El acto de percibir decide poner entre paréntesis el entendimiento tradicional heredado con el lenguaje.

Esta reducción es radical para el pensamiento de la modernidad, en el que está inmerso nuestro teórico, lo cual permite reconocer el mundo tal cómo lo contemplamos e intuimos en nuestra propia circunstancia, rechazando las descripciones escolásticas y dogmáticas de los siglos pasados, que impusieron a la humanidad europea y a la heredera de ella (a través del colonialismo iniciado por el Renacimiento) una fabulosa imaginación ingenua e irracional del mundo, también llamada “occidental”. Para esto es necesario

anular en el inmenso corpus de cultura literaria que pesa sobre nosotros todas aquellas tendencias cristalizadoras y sumarias para dar paso a las innumerables posibilidades expresivas que la tradición retórica ha ido bloqueando; conceder a los signos nuevos valores o, cuando esto no sea posible, establecer nuevas combinaciones que ayuden a ampliar su horizonte semántico.<sup>88</sup>

Es una tarea, pues, de recomposición del sentido en el mundo mediante el lenguaje que no acude sólo a nuevas nominaciones sino a aserciones apofánticas distintas, con las que revela una visión inédita de la realidad.<sup>89</sup> Se trata de expresar experiencias no conocidas o no publicadas, es decir, “dar una imagen de la realidad que responda, no sólo a la lengua que la expresa, sino a las experiencias particulares e irrepetibles que la lengua debería saber expresar”, como agrega nuestro teórico.<sup>90</sup>

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Ibid.*, 16-17.

<sup>89</sup> Aristóteles, en uno de sus tratados de lógica (*Sobre la interpretación*), afirma: “no todo enunciado es asertivo, sino sólo aquel en que se da la verdad o la falsedad: y no en todos se da, v. g.: la plegaria es un enunciado, pero no es verdadero ni falso”; véase Aristóteles, *Tratados de lógica (Órganon) II. Sobre la interpretación. Analíticos primeros, Analíticos segundos*, ed. de Miguel Candel Sanmartín (Madrid: Gredos, 1988), 41-42. Llamaba *apóphansis* o *lógos apophantikós* al enunciado afirmativo (*katáphasis*) o negativo (*apóphasis*). El discurso apofántico era distinguido de las otras formas de discurso.

<sup>90</sup> Pascual Buxó, “Lengua y realidad en la poesía de César Vallejo”, 17.

Las palabras, en su esencial índole de signos, son sometidas a la reflexión por Pascual Buxó, cuya teoría se detiene en su naturaleza, sus modos de operación, y sus condiciones desde una profunda y amplia perspectiva semiótica. La palabra como signo, más específicamente como símbolo —explica nuestro teórico— “no tiene una sola dimensión, no se limita a ser un conjunto de articulaciones vocales inmutables durante un tiempo más o menos largo; posee —además— un contenido semántico configurado de manera cambiante, no sólo en el tiempo, sino en la diversidad de usos que de ese signo se hacen en un mismo tiempo o en un mismo entorno social”.<sup>91</sup> Por otra parte, recuerda constantemente que las lenguas naturales no sólo son los únicos sistemas semióticos capaces de traducir a sus propios términos todas las demás jerarquías de valores sociales, sino que, además, propician el desarrollo de ese tipo de códigos que llamamos ideologías;<sup>92</sup> aunado a ello, la lengua puede expresar por medio de un mismo significante muy diversos contenidos.

Toda esta reflexión lleva a una conclusión simple, tan inevitable como innegable: la realidad y el lenguaje se integran, se completan o se perfeccionan constantemente; se añaden nuevas magnitudes. Acaso porque, como escribió Dewey en su *Psicología del pensamiento*, “los significados que los términos reciben por primera vez se deben a una familiaridad superficial con las cosas, son significados generales en el sentido de ser vagos”;<sup>93</sup> o, como dijo él mismo, el lenguaje “relaciona y organiza significados y también los selecciona y fija”.<sup>94</sup> Por su parte, Husserl señaló: “Si el pensar es un pensar predicativo, brotan paso a paso expresiones con los correspondientes cuerpos apofánticos de significaciones, que reflejan toda la organización y formas de las objetividades sintácticas en sintaxis significativas exactamente paralelas”.<sup>95</sup>

La teoría de Pascual Buxó concibe la lengua y el mundo perfectamente complementarios; más aún, no podrían existir el uno sin la otra, “y si a la diversidad de éste corresponde lo numeroso de aquélla, diversidad y número se sujetan también a unidad gracias a la potencia del entendimiento del lector que establece los correlatos necesarios entre la realidad y sus símbolos”; incluso la integración, complementariedad y el perfeccionamiento constante de los significados en la relación del mundo y el lenguaje permiten al poeta descubrir nuevas y genuinas correspondencias entre las formas del mundo y las formas de la lengua, para expresar en sus textos las secretas analogías de las cosas y de los nombres.<sup>96</sup>

La percepción eidética, la cual reconoce las cosas a través de las significaciones que la lengua les atribuye, no puede desligarse de su vivencia. De ahí la necesidad del poeta —y de todo artista— de lograr su propia vivencia en la afinada percepción

---

<sup>91</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 12.

<sup>92</sup> *Ibid.*, 60.

<sup>93</sup> Dewey, *Psicología del pensamiento*, 202.

<sup>94</sup> *Ibid.*, 206.

<sup>95</sup> Husserl, *Lógica formal y lógica trascendental*, 36.

<sup>96</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 229.

eidética que busca lo cierto y lo que puede ser la realidad y el ser en esa realidad, de acuerdo a su experiencia, aunque a veces tenga que repetir esa misma percepción en el darse cuenta de que sus sentidos se equivocaron ante la necesidad de vivir lo auténtico. Los atributos asignados a las cosas por el lenguaje, ya sea por la comunidad social o desde las concepciones políticas, religiosas o filosóficas, se orientan en todo caso como creencias. La tradición de las lenguas europeas, dominada claramente por la ingenuidad dogmática, tiene un entendimiento de las cosas sustentadas en creencias, la mayoría de ellas sobrenaturales, que las exhiben en el lenguaje y la retórica. Pero se debe advertir que ese ordenamiento es principalmente de palabras, sin referentes; es decir, sin significado, sólo creencias. Diferenciamos estos términos. El significado es la idea que capta, concibe o forma el entendimiento mientras discurre, compara, juzga, e induce o deduce; en fin, mientras razona. La creencia es un firme asentimiento y conformidad con lo que otra persona ha afirmado o propuesto antes, completo crédito a un hecho o noticia dados por seguros o ciertos; o sea, fe. La estética moderna estudia, entre otros valores, la significación captada por el artista en su experiencia vivida a través de su percepción de las sustancias, que convierte a ésta en vivencia eidética, muy distanciada de la creencia impuesta por la tradición.

Para Pascual Buxó las obras de arte se generan por la intervención de dos instancias insuprimibles: “la experiencia subjetiva, que ata al artista —como a todo individuo humano— a un mundo concreto de vivencias y emociones, y la competencia cultural, que lo liga a una tradición a la vez ideológica y formal, esto es, de conocimientos modelizados del mundo y de expresión igualmente modelizada de tales creencias”.<sup>97</sup> La vivencia del mundo concreto, no obstante, permite una visión inédita que aparece irreal en algo real, claramente diferenciable de esto, para emplear la explicación de Hartmann, quien señala que la obra de arte es un producto doble integrado por dos diversas maneras de ser y, sin embargo, una sólida unidad; más aún, agrega: “Nunca existe en sí, desligada del contemplador; pues lo que aparece, sólo existe para éste. Pero nunca aparece esto que aparece, sin el producto realmente conformado. Y éste sólo es, a su vez, una obra de arte en tanto que procura al contemplador lo que aparece”.<sup>98</sup>

Nuestro teórico explica que “el texto literario es un entramado de todas las *experiencias vitales e intelectuales* de su autor; un receptáculo organizado de sus imaginaciones y obsesiones más constantes”;<sup>99</sup> en otras palabras, el texto literario constituye la “*exploración simbólica* del mundo, fundada en la libertad exegética y en la invención

<sup>97</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, 232.

<sup>98</sup> Hartmann, *Ontología I. Fundamentos*, 27. En su *Estética*, el autor reafirma esta concepción: “Es evidente que dada esta estructura el modo de ser del objeto estético no podrá ser sencillo. Así como hay en él un objeto doble, así hay también un ser doble: uno real y otro irreal, mera aparición. Y lo peculiar es que, a pesar su total heterogeneidad, esta duplicidad del ser no divide el objeto ni lo hace aparecer como carente de unidad. Así pues, la relación entre ambas partes constitutivas debe ser muy íntima, podría decirse que funcional”; véase Hartmann, *Estética*, 43.

<sup>99</sup> Pascual Buxó, *La literatura novohispana*, 51 (cursivas agregadas).

metafórica”; o la “*interpretación de la experiencia humana*”.<sup>100</sup> Esta “experiencia” es pues un concepto, junto a sus impresiones, que el entendimiento descubre y reconoce bajo los efectos de su enfrentamiento con el mundo, que descubre y reconoce en su propia conciencia, no en los objetos naturales que sólo son causa externa y real de la experiencia anímica e intelectual.

En consecuencia, la expresión de esa experiencia en los discursos literarios y artísticos son manifestaciones simbólicas o “entidades semióticas” —ya referidas en el capítulo anterior—. Nuestro teórico define esta condición: “llamamos *simbólicas* a todas aquellas formas semióticas (ya sean de carácter verbal, plástico, gráfico, arquitectónico, musical, ritual...) propias de una determinada comunidad histórica, en las que priva la representación analógica o figurada —esto es, ficticia— de los objetos de la experiencia o del entendimiento”.<sup>101</sup> Es necesario subrayar esta condición “ficticia” no real o material, recordando la definición de “ficción” dada por el mismo teórico. Además de la condición “simbólica” (analógica o figurada) de la expresión, se debe reconocer que es “producto del quehacer semiótico de una comunidad humana regida por fuerzas políticas y prácticas económicas, es decir, de gobierno y coexistencia, y, como tal, poseedora de determinados sistemas de comunicación e interpretación de sus propias realidades histórico-culturales”.<sup>102</sup>

Esta nueva definición, por otro lado, permite y garantiza la posibilidad de la interpretación de las entidades semióticas. Es también una noción fundamental en la hermenéutica estética de Pascual Buxó. La lengua y el conjunto de significantes semióticos de dichas entidades permiten enunciar al crítico e historiador las significaciones filosóficas, políticas, estéticas, sociales y religiosas implicadas en la idea del mundo, que equivale a la experiencia vivida, y que no sólo es individual sino también comunitaria pues comparte el mismo lenguaje. Lo cual quiere decir además que la percepción individual puede asentir o disentir de la comunitaria o tradicional.

### **Modos del aparecer eidético**

Damos un paso adelante en el estudio del plano de la sustancia en el acto del aparecer estético centrado —subrayamos nuevamente la diferencia— sobre el acto de creación artística del objeto estético, es decir, el texto semiológico. La poética de Pascual Buxó reconoce tres modos del aparecer eidético o sustancia (o estrato estético) en la escritura de dicho texto: la “visión inédita”, la “anagnórisis” y la “imagen eidética”. Nos ocupamos ahora de esas modalidades, que se relacionan con la visión del mundo o cosmovisión, en el enfrentamiento con el mundo a través de la percepción y su registro en la expresión escrita.

<sup>100</sup> *Ibid.*, 57 (cursivas agregadas).

<sup>101</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: el sentido y la letra*, 26, n. 13 (cursivas propias).

<sup>102</sup> *Ibid.*, 26.

a) *La visión inédita*. Esta modalidad ha sido propuesta por nuestro teórico muy temprano, en uno de sus ensayos sobre poesía moderna. En su estudio sobre el poeta César Vallejo, “*Trilce I y el conflicto de la exégesis*” (1970), comparaba dos estilos propios de la poesía hispanoamericana representados, uno, por el poeta nicaragüense Rubén Darío y, otro, por Vallejo, de *Trilce*. Afirmaba que ambos pertenecen a dos órdenes que divergen, aunque “ambos marcaron el inicio de una transformación de la poesía en lengua española, pero si la de Darío tendía a la recuperación de una magnificencia formal que el castellano había perdido de tiempo atrás, Vallejo quiso añadirle un *territorio hasta entonces inédito*”; producto de una “visión inédita” manifestada por “el aspecto difuso y, con frecuencia, insondable del universo trícico”.<sup>103</sup>

La “visión inédita”, según nuestro teórico, puede tener dos orígenes, determinados por su divergencia respecto a textos previos. Por una parte, los de la tradición retórica; por otra parte, los estatutos prelingüísticos de la poesía moderna. En el primer caso, la doble o múltiple significancia debe acudir a sustancias previamente interpretadas por los discursos tradicionales. En el segundo caso, la ausencia de sustancias que expresen la vivencia del poeta obliga a éste a elaborar una significación nueva, desde una instancia retroactiva previa a toda expresión lingüística. Nos ocuparemos por separado de ambos casos.

1. *Las sustancias previamente interpretadas*. La doble o múltiple significancia semántica de los discursos retóricos es resultado de la existencia anticipada de sustancias del contenido elaboradas (interpretadas) por otros discursos. A esas sustancias ya formadas, “cada nuevo texto puede conceder nuevas modalidades de interpretación y, a partir de éstas, establecer correlaciones más o menos *inéditas*”.<sup>104</sup> El teórico reconoce que el carácter polisémico de los textos poéticos puede inducir a duda o confusión, pues van más allá del simple reconocimiento del habla ordinaria, “para llegar al descubrimiento de sus posibilidades inéditas de expresión y comprensión de las ‘realidades’ designadas”.<sup>105</sup>

Por otra parte, la visión inédita, a nivel de la percepción y la sustancia, así como la originada por correlaciones inéditas de expresión en la forma del texto semiológico, muestran “un *universo autónomo en cuanto a la configuración semiótica y ficticio en cuanto a la sustancia semántica*”; lo que quiere decir que los referentes del discurso poético o literario no dependen de las realidades exteriores a la lengua “sino de una nueva ‘significancia’ construida gracias al poder inagotable de la palabra para instaurar sus propios contextos imaginarios o ficticios”. Además, estos contextos imaginarios, como ficción, son “verdad esencial, forma de conocimiento a un tiempo sensible e inteligible, semióticamente ‘encarnada’ o figurativizada en objetos, personas, acciones y

<sup>103</sup> Pascual Buxó, *César Vallejo. Crítica y contracrítica*, 79-80 (cursivas agregadas).

<sup>104</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 82 (cursivas agregadas).

<sup>105</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: el sentido y la letra*, 30.

pasiones, que se constituyen como una nueva y más reveladora ‘imitación’ del mundo y de la vida”.<sup>106</sup>

En el ensayo inicial de uno de sus libros publicados el 2015 (*Construcción y sentido de la realidad simbólica*), Pascual Buxó señaló concretamente la similitud de funciones entre la visión inédita y la imagen eidética. Explicó que si la lengua literaria transfigura el contenido denotativo de los signos en su función referencial ordinaria para fundar —a partir de ellos— una nueva visión de la experiencia humana, “las imágenes eidéticas a través de las cuales se prefiguran ciertos contenidos de carácter afectivo introducen también la percepción de otra suerte de ‘realidades espirituales’ y propiamente fantásticas, capaces de concederle un nuevo sentido transcendente a la miserable condición humana”.<sup>107</sup>

La visión inédita es, pues, una intuición originaria vivida, conocimiento sensible e inteligible nuevo, revelador del mundo y de la vida; conocimiento que se manifiesta presente por primera vez, inédito, a la intuición del poeta. Esta “revelación” es, asimismo, una “manifestación” apofántica, que afirma o niega, que revela la verdad o la falsedad.<sup>108</sup>

Bergson, en *Materia y memoria*, reconocía dos tipos de percepciones: una pura y otra “complicada” con la memoria. La primera, obviamente, se producía en ausencia de la memoria o, en términos fenomenológicos, mientras ésta era reducida y puesta entre paréntesis. El filósofo señalaba que la “percepción pura”, es la de un ser viviendo, absorbido en el presente “y capaz, por eliminación de la memoria bajo todas sus formas, de obtener de la materia una visión a la vez inmediata e instantánea”.<sup>109</sup> Más adelante agregaba: “no preguntamos otra cosa por el momento, puesto que es de la percepción pura de la que aquí tratamos, y no de la percepción complicada con la memoria. Apartad, pues, lo que aporta la memoria, observad la percepción en su estado bruto, y os encontraréis obligados a reconocer que no hay nunca imagen sin objeto”.<sup>110</sup>

La poética de Pascual Buxó reconoce una segunda modalidad del aparecer eidético o artístico en la percepción relacionada con la memoria, de la que nos ocuparemos más adelante con el nombre de “anagnórisis”.

2. *El estatuto prelingüístico*. Como ya señalamos, el Modernismo hispanoamericano fue heredero del pensamiento racional del siglo XVIII, transmitido por los próceres del XIX que iniciaron la emancipación política de los pueblos hispanoamericanos sometidos a la expoliación y explotación colonialista por una teocracia escolástico-dogmática desde el siglo XVI. El pensar racional fue el modo más apropiado para

<sup>106</sup> *Ibid.*, 42 (cursivas propias).

<sup>107</sup> Pascual Buxó, *Construcción y sentido de la realidad simbólica*, 197.

<sup>108</sup> Véase la afirmación de Aristóteles citada en la nota 89 de este capítulo, donde señala que todo enunciado es significativo, pero no como un instrumento natural, sino por convención.

<sup>109</sup> Bergson, *Materia y memoria*, trad. de Martín Navarro (Madrid: Victoriano Suárez, 1900), 26.

<sup>110</sup> *Ibid.*, 39.

la descolonización mental de las fábulas escolásticas diseminadas en las culturas de esos pueblos por la predicación retórica castellana. Fue asimismo un recurso mental de escritores y artistas para desalienarse y despojarse de las interpretaciones quiméricas de la metafísica medieval sobre el mundo. El pensar hispanoamericano de las últimas décadas del siglo XIX puso en suspenso el juicio heredado y asumió lo que la teoría de Pascual Buxó denomina el estatuto prelingüístico: aisló y redujo las interpretaciones escolástico-dogmáticas. De este modo, el pensar de la región —mediante esta *epojé*— se religó a su historia y acudió a una visión inédita u originaria para construir una propia tradición.

El distinguido fenomenólogo checo Jan Patočka describió la *epojé* como “la desconexión de la creencia en el mundo”, que, además, “lleva por vez primera a una concepción adecuada de la relación intencional, a una reducción de la objetividad a la conciencia trascendental y a una *constitución* del objeto en esta conciencia”.<sup>111</sup> A lo cual agregó: “El sujeto que hace la reducción es el que lleva a cabo el acto de *epojé*, un sujeto que es claramente libre, es independiente de todo lo dado. Su motivación es la voluntad individual de responsabilidad absoluta en el conocer”.<sup>112</sup>

Por su parte Pascual Buxó, en su referido ensayo sobre “Lengua y realidad en la poesía de César Vallejo” (1981), explicó que el texto semiológico moderno inventó nuevos signos e instituyó campos léxicos desacostumbrados, relaciones sintácticas distintas de las que impone la gramática normal para expresar la visión del mundo captada por “lo inédito” de una visión. Añadía que esta poesía moderna se proponía comunicar un mensaje unívoco o casi unívoco:

Frente a la absoluta *ineditez de la visión* de lo real que el poeta experimenta y quiere transmitirnos, frente a esa *visión primigenia* que no puede reconocerse a sí misma en ninguna de las fórmulas establecidas por los textos paradigmáticos de la cultura literaria y ante una manera de asumir la realidad que no tiene antecedentes manifiestos, el poeta intenta hacer añicos los moldes del lenguaje heredado con el deseo de comunicar plenamente aquellas experiencias que, por ser tan propias e irrepetibles, tampoco tienen parangón en la lengua.<sup>113</sup>

La visión inédita de la percepción, o visión primigenia procedía, en este caso, del vacío o de la ausencia de interpretaciones del mundo, una vez rechazadas éstas.

b) *La anagnórisis*. Esta segunda modalidad de percepción eidética o estética fue propuesta por Pascual Buxó en 1981, en su ensayo “Alfonso Reyes, gongorista”, el cual tres años después fue incorporado a su poética semiológica. Allí escribió: “siendo que a la poesía corresponde la tarea de emparejar lo numeroso con lo multiforme y, más aún, de acrecentar sus casos, el deleite que procura al entendimiento residirá precisamente

<sup>111</sup> Patočka, *El movimiento de la existencia humana*, 203.

<sup>112</sup> *Ibid.*, 208.

<sup>113</sup> Pascual Buxó, “Lengua y realidad en la poesía de César Vallejo”, 16-18 (cursivas agregadas).



en una dificultosa y dilatada *anagnórisis*, que tampoco es ajena a los sentidos: el hallazgo de lo conocido o lo concebible bajo la cubierta de lo confuso o de lo insólito”.<sup>114</sup>

En la vivencia eidética, la visión inédita aparece en la sola percepción presente. La *anagnórisis* (o *agnición*) está ligada a la memoria; es decir a percepciones pasadas, a las que se asocia. Se trata del aparecer del pasado en el presente, como reconocimiento, remembranza o reminiscencia de una percepción auténtica sobre el mundo. Aristóteles señaló que “cuando la reminiscencia tiene lugar en nosotros, es porque experimentamos de nuevo algunas de las emociones anteriores, hasta que experimentamos la emoción tras la cual viene habitualmente ésta”, y añadió que por este motivo nuestro espíritu busca lo que ha sucedido en seguida, “ya partiendo de este o de aquel instante, ya partiendo de una cosa semejante o contraria, o ya de un objeto simplemente próximo”.<sup>115</sup> Más aún, reconocía en la reminiscencia una especie de razonamiento: “Cuando se tiene una reminiscencia, se hace el razonamiento de que anteriormente se ha oído, visto o experimentado alguna impresión de este género; y el espíritu hace entonces una especie de indagación”.<sup>116</sup>

Pascual Buxó coincide con tal planteamiento. En su estudio de “*El sueño*”, de Juana Inés, afirma que por “dos medios o caminos se presentan al alma las imágenes impresas de las cosas y las ‘figuras’ o nociones que forma el pensamiento: en la reminiscencia y en los ensueños. Y, así como por esa especie de indagación que hace el intelecto en la memoria llegamos a recordar las cosas”.<sup>117</sup> Con mayor énfasis demostró este concepto en su libro *El resplandor intelectual de las imágenes* (2002), en el cual hizo ver que la reminiscencia es el resultado de una indagación particular de la mente en el vasto repertorio de las imágenes atesoradas en la memoria, imágenes con doble significado, de “cosas” e “ideas”: “a través de la imagen o signo del objeto podemos tener el recuerdo de la cosa; a partir de la contemplación o percepción interior de la copia de un determinado objeto o conjunto de objetos, la mente puede llegar a las nociones abstractas y al conocimiento sistemático de la naturaleza del mundo y del hombre”.<sup>118</sup>

La “*anagnórisis*” (o *agnición*) en la poética de Pascual Buxó permite el “reconocimiento” de la realidad del mundo y del ser humano. La indagación de la mente en el conocimiento debido a una percepción inmediata presente, que a su vez remite a otra retenida en la memoria, abre la posibilidad a un nuevo examen sobre la naturaleza y circunstancia de lo percibido en el pasado. Este examen permite a su vez una mayor aproximación a la realidad debida a la re-petición del conocimiento. En este volumen de 2002, Pascual Buxó desarrolla en su teoría la importancia de la “*anagnórisis*”, en el capítulo quinto que estudia y analiza “El arte de la memoria”, nuevamente

<sup>114</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 229 (cursivas agregadas).

<sup>115</sup> Aristóteles, *Obras. Psicología. II. Opúsculos*, trad. de Patricio de Azcárate (Madrid: Medina y Navarro, 1873), 114.

<sup>116</sup> *Ibid.*, 120.

<sup>117</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, 176.

<sup>118</sup> Pascual Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 174.

en el *Primero sueño*, de Juana Inés de Asbaje. Remonta sus investigaciones y estudios a la tradición clásica:

Entre las partes de que consta la retórica (inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio), la memoria ocupaba para los antiguos un lugar relevante, pues no sólo residían en ella las bases para la recordación de los tópicos aptos para componer la fábula o ilustrar los argumentos del caso, sino además, para la rememoración del orden acordado al discurso, así como de aquellas palabras previamente seleccionadas por el orador.<sup>119</sup>

La rememoración causada por una intuición inmediata que se liga a la memoria ha sido materia de reflexión de la filosofía. Thomas Hobbes, en el siglo XVII, afirmó que el discurso mental, guiado por designios, es decir, por un propósito voluntario de entendimiento, ejercía agudeza, astucia, sagacidad y prudencia para prever las cosas; y que “no es sino búsqueda o facultad de invención, lo que los latinos llamaban *sagacitas y solertia*; una averiguación de las causas de algún efecto presente o pasado, o de los efectos de alguna causa pasada o presente”, ahí mismo daba también otra explicación: la busca de lo que el hombre ha perdido, “y desde el momento, lugar y tiempo en que advierte la falta, su mente retrocede de lugar en lugar y de tiempo en tiempo, para hallar dónde y cuándo la tenía; esto es, para encontrar un tiempo y un lugar evidentes y unos límites dentro de los cuales dar comienzo a una metódica investigación”. Señalaba finalmente el trayecto de esa busca: “desde allí, vuelven sus pensamientos hacia los mismos lugares y tiempos para hallar qué acción o qué contingencia pueden haberle hecho perder la cosa”; y concluía: “Es lo que denominamos *remembranza* o invocación a la mente: los latinos la llamaban *reminiscentia*, por considerarla como un reconocimiento de nuestras acciones anteriores”.<sup>120</sup>

Más adelante en el mismo siglo XVII, David Hume reconoció, en el Libro Primero *Del entendimiento*, que una impresión que haya estado presente ante el espíritu, puede aparecer nuevamente en él como una idea, lo que sucede de dos modos diferentes: “cuando en su nueva aparición conserva un grado considerable de su primera vivacidad y es así algo intermedio entre una impresión y una idea, y cuando pierde enteramente esta vivacidad y es una idea por completo”. Diferenciaba que, en el primer caso, la facultad por la que reproducimos nuestras impresiones es la memoria, y la que las reproduce del segundo modo es la imaginación. Subrayaba: “las ideas de la memoria son mucho más vivaces y consistentes que las de la imaginación y que la primera facultad nos presenta sus objetos más exactamente que lo hace la última”.<sup>121</sup>

Por su parte Bergson, a finales del siglo XIX en *Materia y memoria* (1896), escribió que el recuerdo de intuiciones o percepciones anteriores análogas es más útil que la intuición o percepción presente, porque está ligado en la memoria “a toda la serie de

<sup>119</sup> *Ibid.*, 181.

<sup>120</sup> Hobbes, *Leviatán*, 18 (cursivas propias).

<sup>121</sup> Hume, *Tratado de la naturaleza humana*, 21-22.

acontecimientos subsiguientes y puede por esto iluminar nuestra decisión, desplaza a la intuición real, cuyo papel no es otro entonces [...] que el de llamar al recuerdo, darle un cuerpo, hacer lo activo y por lo tanto actual”; añadía que la coincidencia de la percepción con el objeto percibido existe de derecho más bien que de hecho, además de que “nuestra percepción completa está preñada de imágenes que nos pertenecen personalmente, de imágenes exteriorizadas (es decir, rememoradas, en suma)”.<sup>122</sup>

La “anagnórisis” (o agnición) en la teoría de Pascual Buxó es, pues, la reminiscencia, la rememoración, es decir el re-conocimiento de una sustancia de la forma depositada con anterioridad en la memoria y que aparece en la intuición actual por una forma aparentemente distinta a la forma del recuerdo. Se trata de un fenómeno por el que aparecen dos formas, o más, encarnando la misma sustancia.

Husserl, en sus *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo* (1905), señaló que lo recordado “se hunde siempre más y más en el pasado”; más todavía, lo recordado es “por necesidad ‘algo que se ha hundido’, algo que necesariamente admite una rememoración evidente que lo retrotrae a un ahora que vuelve a darse”.<sup>123</sup> En consecuencia, y lógicamente, la rememoración “es ella misma presente, es rememoración constituida de forma originaria y es después rememoración que acaba de haber sido”.<sup>124</sup> Su explicación es la siguiente: en la rememoración “aparece” ante nosotros un ahora, pero ese aparecer no es el mismo aparecer en el ahora de la percepción.

Esto resulta obvio en la teoría de Pascual Buxó: la rememoración como “anagnórisis” es muy distinta a la visión inédita, que es visión primigenia. Pero, ¿cómo podemos explicar y definir la rememoración? De las lecciones de 1905 del fenomenólogo alemán podemos obtener, precisamente, conceptos que auxiliarán esta explicación. “En la rememoración —explica Husserl— ‘aparece’ ante nosotros un ahora, pero ‘aparece’ en un sentido enteramente distinto de como aparece el ahora en la percepción. Este ahora no es ‘percibido’, es decir, no está dado él mismo, sino que es evocado. La representación lo es de un ahora que no está dado”.<sup>125</sup>

Husserl se dio a la tarea de redefinir el concepto de percepción para el caso específico de la rememoración: La percepción pone ante los ojos “el acto que *constituye originariamente* el objeto”, en cambio, en la rememoración ese acto, al no darse y no ser percibido, “no pone un objeto él mismo ante los ojos, sino que justamente lo *evoca en la re-presentación*; como si lo pusiera ante los ojos en una imagen, bien que no directamente en la forma de una auténtica conciencia de imagen”.<sup>126</sup> En la rememoración “vemos” lo pasado en el recuerdo “presentáneamente”. El antes, en oposición al ahora, sólo puede intuirse directamente en el recuerdo primario. Éste trae a la intuición primaria, directa, la novedad y la peculiaridad del “antes”.

<sup>122</sup> Bergson, *Materia y memoria*, 71-72.

<sup>123</sup> Husserl, *Lecciones de fenomenología*, 55.

<sup>124</sup> *Ibid.*, 58.

<sup>125</sup> *Ibid.*, 62.

<sup>126</sup> *Ibid.*, 62-63 (cursivas propias).

Esta diferencia está implicada en la teoría de Pascual Buxó, para la cual la visión inédita aparece en la intuición estética presente, en el ahora, como visión primigenia anterior a toda interpretación o explicación de la realidad. En el estatuto prelingüístico la intuición es ajena a las interpretaciones o explicaciones ya dadas por el lenguaje. No se puede dejar de ver en esta categoría la relación entre las intuiciones inteligibles y sensibles, ligadas directamente al pensamiento y a la sensibilidad, anteriores a su expresión por los signos semióticos y lingüísticos.

Por otra parte, en la “anagnórisis” (o agnición), como rememoración, la intuición estética del “ahora” da un giro al “antes” mediante una visión que debe ser “re-editada”, esto es, reconsiderada, revisada antes de redecir. Volver con el intelecto y sentimiento a las cosas para volver a manifestarlas o denotarlas. Se trata de una visión o sustancia estética que, además de ser re-editada, conduce a la re-construcción de la expresión o forma.

Antes de pasar a la tercera modalidad del aparecer eidético o sustancia (objeto estético) del texto semiológico de la teoría de Pascual Buxó, conviene señalar la relación de la rememoración con la imaginación y la fantasía. La rememoración, como evocación, es recordar algo o a alguien, o traerlos a la memoria, es simplemente imaginarlos, no “verlos”. Por otra parte, sabemos que el grado más elevado de la imaginación es la fantasía; asimismo, que tanto el recuerdo como la memoria reproducen, por medio de imágenes, cosas, personas, situaciones pasadas o lejanas, representaciones ideales, es decir que no existen sino en el pensamiento, aunque sensibles o idealizadas, como contraposición a las reales. De ahí que Husserl señale que la rememoración, “al igual que la fantasía, nos brinda una mera evocación que re-presenta”. Su explicación es la siguiente: “Es *como* tener la misma conciencia que los actos de ahora y del pasado que gestan tiempo; *como* si fuera la misma conciencia, pero modificada. El ahora fantaseado representa un ahora, pero no da un ahora en sí mismo”.<sup>127</sup>

Por su parte, Pascual Buxó hace la siguiente aclaración respecto al texto semiológico: “Conviene tener presente que las imágenes que graba la memoria y mueve la fantasía no han de ser única o necesariamente los simulacros de las cosas percibidas directamente: esas imágenes sensibles no sólo remiten a los objetos materiales que las produjeron, sino que también pueden ser empleadas como signos de otros objetos, es decir, como ‘figuras’”; además, esas imágenes percibidas, en su condición de “signos” y “figuras” de otros objetos, “son, evidentemente, el resultado de una dilatada elaboración cultural, de suerte que cuando se presentan a nuestra imaginativa no lo hacen con el fin de evocar los objetos materiales de que inicialmente proceden, sino de hacer patentes al entendimiento los conceptos a quienes sirven de expresión”.<sup>128</sup> Este postulado nos permite tratar ahora el tercer modo del aparecer eidético o sustancia (objeto estético) del texto semiológico: la imagen eidética.

<sup>127</sup> *Ibid.*, 63 (cursivas propias).

<sup>128</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, 213.

c) *La imagen eidética*. Esta tercera modalidad de la estética de Pascual Buxó debe ser distinguida de acuerdo a su definición: forma con sustancia previamente asignada. Se trata de figuras seleccionadas anticipadamente por una comunidad cultural como referentes o expresión de contenidos definidos, a las que el texto literario acude. Estas formas y figuras están depositadas en la memoria colectiva. La lectura de estos textos requiere, obviamente, comunidades instruidas en su cultura. Como el mismo teórico lo señala, la lectura debe ir “de los signos del texto y de las figuras que éstos describen o evocan, a la interiorizada reflexión de la memoria”.<sup>129</sup> Cabe aclarar, asimismo, que el término “eidético” en este caso procede de Platón: del *eidos* de las cosas, es decir de la imagen que se ofrece a la visión, como *idea* de lo que son verdaderamente; el carácter eidético (imagen) que remite a la esencia de las cosas.

El término “eidético” de origen platónico debe ser diferenciado del término propuesto por la fenomenología de Husserl, el cual se refiere específicamente al carácter de las esencias, en relación con lo fáctico y los hechos. En nuestro caso, el término se refiere a la “intuición eidética”, o revelación de cualidades y características pertenecientes al *eidos*, la esencia, de la cosa en cuestión. Husserl lo señaló del siguiente modo: “*La esencia (eidos) es un objeto de nueva índole. Así como lo dado en la intuición individual o empírica es un objeto individual, lo dado en la intuición esencial es una esencia pura. No se está aquí ante una analogía meramente superficial, sino ante una comunidad radical. También la intuición esencial es rigurosamente intuición: como el objeto eidético es rigurosamente objeto*”.<sup>130</sup>

Advirtamos que la imagen eidética que nos ocupa es intuida eidéticamente, o con eidetismo, mediante diversas formas de intencionalidad, como la capacidad de reproducir mentalmente con exactitud percepciones visuales anteriores, que permiten determinar la esencia de la percepción, la memoria, el juicio y las ideologías. En 1981 Pascual Buxó publicó un ensayo sobre el famoso texto *Primero sueño* de Juana Inés de Asbaje, que incorporó después en su libro *Las figuraciones del sentido*. En ese ensayo titulado “*El Sueño* de sor Juana: alegoría y modelo del mundo” hace ver que la ilustre poeta acudió a complejas figuras concretas para desarrollar su pensamiento y su concepción del mundo, mejor dicho, la concepción del mundo impuesta por el pensamiento especulativo de la escolástica teológica cristiana, que organiza su visión del mundo mediante fábulas que se concretan en múltiples figuras. Este modelo de fabulación quedó como herencia para las edades sucesoras. Pascual Buxó, en su tarea hermenéutica, se remontó a la tradición clásico-humanista que dedicaba monumentos a sus héroes, en los que hacía confluir objetos de la plástica y arquitectura con la literatura emblemática. Su interés entonces estaba orientado a explicar el complejo poema *Primero sueño*. En esas circunstancias advierte y hace ver una distinción importante para la comprensión de los textos semiológicos: “los textos literarios —conservados en los impresos que daban ‘razón de la fábrica alegórica’— forman parte de un sistema semiótico particular en el que se yuxtaponen

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, 217.

<sup>130</sup> Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, 21 (cursivas propias).

y complementan o, por mejor decir, se sincretizan, las imágenes y las palabras”.<sup>131</sup> Casi tres lustros después (en 1996), en su libro dedicado a la misma escritora, *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, se refiere nuevamente a ese particular sistema semiótico que conjunta e integra en una misma expresión figuras y palabras. Explica concretamente que Juana Inés hace aparecer, en la primera parte del poema, figuras mitológicas como Nictimene, Ascálafo y las Minias, figuras que, representadas en su forma transmutada de lechuza, búho y murciélagos, “entrañan los aspectos centrales de un discurso mitológico-cristiano sobre la condición moral del hombre y el castigo divino de que son acreedores los impíos: su rebajamiento a la condición de brutos privados de las luces del entendimiento y, por lo tanto, avergonzados moradores de la noche”.<sup>132</sup> Bien parecen ser estas palabras de la lúcida poeta ilustrada una denuncia velada del discurso oficial de la teología cristiana, tradicionalmente denigratoria del ser humano, pero que se explayó a lo largo tres siglos durante las invasiones vaticano-españolas a los pueblos americanos.<sup>133</sup>

En esas circunstancias, el teórico definió la modalidad del aparecer eidético o estético que ahora nos ocupa. Explicaba así la constitución de las “imágenes eidéticas”:

es bien conocida la importancia que tienen las “figuras” en la fijación y transmisión de contenidos ideológicos culturalmente constituidos; así, por ejemplo, toda la emblemática renacentista se fundó en la capacidad de asociación y sugestión de ese tipo de imágenes eidéticas capaces de proponer a la inteligencia de quienes las contemplan los tópicos culturales compendiados en ellas.<sup>134</sup>

Como se ve, las “imágenes eidéticas” son figuras que transmiten contenidos ideológicos de sus respectivas culturas. De este modo, Juana Inés “apeló insistentemente al vasto repertorio de imágenes simbólicas fijadas por la tradición humanística con el fin de hacer comunicable su particular reflexión sobre los medios y los límites del conocimiento humano”, agrega Pascual Buxó.<sup>135</sup> En investigaciones posteriores, publicadas en sus libros siguientes (especialmente en *El resplandor intelectual de las imágenes*), nuestro teórico volverá a ocuparse con análisis amplios y profundos de esta estructura propia del texto semiológico en la tradición clásica. En esa tradición, como ha demostrado en sus ensayos, las imágenes icónicas exhiben cualidades más eficaces para lograr la expresión, y cualidades “semióticamente superiores a las mismas

<sup>131</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 244.

<sup>132</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, 213.

<sup>133</sup> El tema de la “teología de la denigración” durante la teocracia impuesta a los pueblos americanos por las invasiones y el coloniaje vaticano-español iniciados en el siglo XVI ha sido discutido ampliamente en dos libros nuestros: *El laberinto del siglo XVI: teología, mito, retórica y colonialismo* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2016), 17 y ss.; y *Escritura de dios y voz degollada. Orígenes de las letras americanas* (La Paz: Plural Editores, 2016), 79 y ss.

<sup>134</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, 213.

<sup>135</sup> *Ibid.*, 214.

palabras” dada “su condición de signos sincréticos y compendiosos, en cada uno de cuyos rasgos constitutivos —es decir, en cada uno de sus visibles atributos iconográficos— pueden encontrarse las semillas de un discurso verbal que es del dominio de la comunidad instruida”.<sup>136</sup> Por lo expuesto, esta tercera modalidad, cuya estructura es fundamentalmente semiológica, demanda, para la correcta recepción del mensaje estético, un lector específicamente culto, capacitado para “identificar las figuras metonímicamente aludidas en el texto; [...] después, los textos literarios más autorizados en que se trató de ellas, y recordar sus más significativas circunstancias”.<sup>137</sup>

Se trata, pues, de la necesidad de una contemplación estética competente, en términos de Husserl, quien la explica con la contemplación del famoso grabado del renacentista alemán Alberto Durero (1471-1528) *El caballero, la muerte y el diablo* (1513):

Distinguimos, primero, la percepción normal, cuyo correlato es la *cosa* llamada “*grabado*”, esta estampa en el cartapacio. Segundo, la conciencia *perceptiva* en que se nos aparecen en las líneas negras figuritas sin color, “el caballero a caballo”, “la muerte” y “el diablo”. En la contemplación estética no estamos vueltos a estas figurillas como a objetos; estamos vueltos a las realidades exhibidas, más exactamente, a las realidades “reproducidas”, el caballero de carne y hueso, etcétera.<sup>138</sup>

Por otra parte, aunque el texto semiológico sólo prueba o justifica la verdad de sí mismo, pues su condición es ser copia o reproducción (“réplica”) de una realidad, por la cual es también ficticia, irreal (“ilusoria”), en términos de Pascual Buxó.

Para concluir, las imágenes eidéticas también están presentes en la literatura moderna, tal como el teórico lo demostró en sus estudios y análisis de la obra del narrador mexicano Juan Rufo (1917-1986). En ese caso señaló que las imágenes eidéticas “son el resultado de una percepción concreta que se fija con nitidez en la memoria”, y que las imágenes eidéticas pueden ser suscitadas reiteradamente en la memoria, y traducidas a los signos de una lengua; además, sus representaciones verbales “conservan su semejanza con los objetos que las condicionaron naturalmente, esto es, mantienen su configuración visual independiente de cualquier función representativa (simbólica) que se le pueda asignar en un ulterior proceso de recodificación por parte de la memoria discursiva”.<sup>139</sup> Volveremos, en el capítulo final, a estudiar estos modos del aparecer eidético en textos elegidos por Pascual Buxó, tanto de la tradición clásica como de la moderna. Ahora, pasaremos a ocuparnos de otros aspectos fundamentales de la poética semiológica de este teórico: la relación entre realidad, pensamiento y lenguaje.

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, 214-215.

<sup>137</sup> *Ibid.*, 217.

<sup>138</sup> Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, 262 (cursivas propias).

<sup>139</sup> Pascual Buxó, *Construcción y sentido de la realidad simbólica*, 158.

## La experiencia como sustancia

Buscamos ahora un nuevo enfoque para concluir el estudio de la sustancia del texto semiológico. Veremos que esta sustancia corresponde a la experiencia del poeta. Esta afirmación podría ser ampliada a la obra de arte en general, de formas diversas de acuerdo al material que se emplee en pintura, escultura o música, pero la sustancia se desprende en todo caso de la experiencia del artista en el mundo.

Pascual Buxó, en un ensayo publicado en 1968 sobre las locuciones poéticas de Vallejo, escribió que “el arduo hermetismo de *Trilce* responde a un momento de máxima agudización de la crisis entre lengua y realidad”, y que además conduce “hasta la disolución de las convencionales relaciones entre objeto y palabra, entre experiencia y expresión”.<sup>140</sup> Nos detenemos ante estas dos palabras: expresión y experiencia; si la primera constituye la “forma” del texto, la segunda deviene “sustancia” del mismo. En otro ensayo sobre el mismo poeta, “*Trilce I* y el conflicto de la exégesis” (1970), habló de “aquellas experiencias profundas que el lenguaje es capaz de poner abruptamente de resalto”.<sup>141</sup> Aunque también escribió:

creemos oportuno advertir que de ningún modo damos por sentada la estricta dependencia de un texto poético cualquiera respecto de una determinada experiencia ancestral o existencial, aunque tampoco podamos aceptar una radical desconexión entre la escritura y la vida; es evidente que la escritura no es la vida, pero sí una de las formas en que ésta puede ser concebida y expresada.<sup>142</sup>

Ésta es la relación que nos interesa ver ahora: la escritura poética como forma y su relación con la experiencia de vida como sustancia. Esta sustancia, como experiencia, es transmitida en la forma perdurable del texto poético; y siendo experiencia resulta, a su vez, inteligible y sensible en la percepción del lector familiarizado con la comprensión estética de la literatura. Ante esta experiencia como sustancia cabe también señalar la “doble entidad formal del destinatario interno y el destinatario externo”.<sup>143</sup> La transferencia de experiencia es muy clara en algunos casos, cuando se trata, por ejemplo, del amor, “una experiencia crucial para todo ser humano y tocándonos a todos tan de cerca el testimonio de los demás, propendemos de manera casi instintiva a relacionar la expresión poética con la experiencia vivida”.<sup>144</sup> En su ensayo de 1970, Pascual Buxó escribió: “El texto poético, apretado en torno a circunstancias que sólo el poema mismo transmite y perpetúa, queda disuelto en otro texto donde la densidad de la experiencia personal e irrepitible (es decir, de lo vivido) se

<sup>140</sup> Pascual Buxó, “Uso y sentido de las locuciones en la poesía de César Vallejo”, 13.

<sup>141</sup> Pascual Buxó, *César Vallejo. Crítica y contracrítica*, 49.

<sup>142</sup> *Ibid.*, 85.

<sup>143</sup> *Ibid.*, 118.

<sup>144</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, 231.



transforma en la inteligible levedad de lo universal (esto es, de lo pensado)”.<sup>145</sup> En su poética semiológica fue explícito al afirmar que el mundo, “manifestándose a nuestra experiencia por las más diversas formas, es —sin embargo— reducible a una misma sustancia”.<sup>146</sup> Sin embargo, esta sustancia originada en la experiencia propia no corresponde a una experiencia exclusiva y aisladamente individual, por ser experiencia vivida en el mundo compartido con los demás seres, y así lo advierte:

En ese tránsito que supone la creación de cada texto, el poeta habrá de expresar su experiencia del mundo pasando por otros textos preexistentes en los que se hallan fijadas algunas de las imágenes verbales más adecuadas a la expresión de semejante experiencia; o, dicho diversamente, el nuevo texto no instaurará una relación primordial y directa entre las cosas y los nombres, sino una relación diferida entre diversos nombres y una misma cosa.<sup>147</sup>

El concepto experiencia en el mundo, como categoría fundamental de la obra artística generadora del elemento que transformado deviene sustancia estética, ha sido motivo de reflexión en todos los libros de nuestro teórico. En el primer libro sobre la obra de Juana Inés de la Cruz, afirmó que “toda obra literaria propone una relación cambiante con la espesa realidad del mundo y con las presunciones ideológicas de sus lectores; si en el mundo todo pasa y se transforma, en la obra literaria todo vuelve al estado de los signos, que es el estado natural de la experiencia humana”.<sup>148</sup> Tres lustros después, en otro libro sobre Juana Inés, retoma la misma categoría para analizarla y explicarla como la creación artística de un “universo semántico autónomo” que no supone, de ordinario, “una desvinculación total de las realidades históricas, de las cuales la obra literaria es otra de sus manifestaciones, sino su reestructuración formal y sustancial hecha de conformidad con un propósito comunicativo específico: el de producir una convincente representación *figurativa* y *ficticia* de las experiencias vividas”.<sup>149</sup> Por nuestra parte subrayamos la constitución de la obra literaria: reestructuración formal y sustancial de las experiencias vividas.

Estas reflexiones sobre las experiencias vividas han estado presentes a lo largo de la obra de Pascual Buxó; también sobre el mundo como la realidad donde se realizan esas experiencias. En uno de sus últimos libros subrayó que “lo que llamamos ‘realidad’ no suele ser otra cosa que la idea o imagen convencional que nos hacemos de ella y de sus vastas, complejas y a veces inescrutables relaciones, esto es,

<sup>145</sup> Pascual Buxó, *César Vallejo. Crítica y contracrítica*, 47. Este ensayo, como ya hemos referido, apareció originalmente en 1970: “*Trilce I* y el conflicto de las exégesis”, y en 1992 se compiló en el libro que citamos.

<sup>146</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 228-229.

<sup>147</sup> *Ibid.*, 230-231.

<sup>148</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, 210.

<sup>149</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: el sentido y la letra*, 41 (cursivas propias).

del modo autorizado y canónico de organizar e interpretar los vastos territorios de nuestras confusas experiencias mundanas”.<sup>150</sup> Para no extender más esta exposición podríamos agregar una definición de otro de sus recientes libros, donde dice que “el texto literario es un entramado de todas las experiencias vitales e intelectuales de su autor, un receptáculo organizado de sus imaginaciones y obsesiones más constantes”.<sup>151</sup>

A partir de estos planteamientos de la obra de nuestro teórico, podríamos ampliar esta concepción del texto semiológico a toda obra artística; es decir, no sólo hablar del objeto literario sino de los que conforman materia de la estética. Veamos si a la forma material de los mismos corresponde una sustancia que procede de la experiencia humana. El filósofo y psicólogo estadounidense John Dewey, en sus reflexiones estéticas de *Art as Experience*, señala con énfasis lo siguiente desde el punto de vista estético: “El *producto* de arte —templo, pintura, estatua, poema— no es la *obra* de arte. La obra se realiza cuando el ser humano coopera con el producto de modo que su resultado sea una experiencia gozada a causa de sus propiedades liberadoras y ordenadas”.<sup>152</sup> Sinteticemos su afirmación: el arte es “una experiencia gozada”. Para que la obra de arte sea gozada se requiere, obviamente, la participación personal de quien quiera sentir esa complacencia, y aprehenderla. Esto implica también que el producto artístico mientras no tenga una persona con expectación es sólo un objeto. Ahí mismo, el filósofo explica que el arte es una cualidad del hacer y de lo que ya se ha hecho, que sólo exteriormente puede ser designado con un sustantivo porque en realidad es de naturaleza adjetiva, puesto que como cualidad se adhiere a la manera y contenido del hacer.

Para Dewey, la estética no es un compartimento aparte en el que sean colocadas sólo obras de arte reconocidas. Obras de arte son “celebraciones, reconocidas como tales, de las cosas de la experiencia ordinaria. Aun una pura experiencia, si lo es auténticamente, es más propia, para dar la clave de la naturaleza intrínseca de la experiencia estética, que un objeto ya colocado aparte de cualquier otro modo de experiencia”; la obra de artística desarrolla y acentúa lo que es característicamente valioso “en las cosas de que gozamos todos los días. El producto artístico debe ser visto como surgiendo de esto último, cuando se expresa la plena significación de la experiencia ordinaria, así como los colorantes se obtienen de productos de la brea cuando reciben un tratamiento especial”; y los valores estéticos no están exclusivamente en los objetos materiales sino en el sentimiento de goce que provocan, lo cual, en sí, es una experiencia en la realidad cotidiana, que otorga una condición extraordinaria a ese sentimiento de goce. Dewey postula entender y apreciar el objeto estético desde lo habitual y ordinario: “Un concepto de las bellas artes que arranca de su conexión con las cualidades descubiertas en la experiencia ordinaria, podrán indicar los factores

<sup>150</sup> Pascual Buxó, *Construcción y sentido de la realidad simbólica*, 181.

<sup>151</sup> Pascual Buxó, *La literatura novohispana*, 51.

<sup>152</sup> Dewey, *El arte como experiencia*, 190 (cursivas propias).

y las fuerzas que favorecen la transformación normal de las actividades humanas comunes en asuntos de valor artístico y señalar aquellas condiciones que detienen esta transformación”.<sup>153</sup> De ahí que postule una renovación de las teorías estéticas para estudiar y, sobre todo, entender el proceso de esa interacción. Agrega:

La teoría se ocupa en descubrir la naturaleza de la producción de obras de arte y de su goce en la percepción. ¿Cómo es que la forma cotidiana de las cosas se transforma en la forma genuinamente artística? ¿Cómo es que nuestro goce cotidiano de escenas y situaciones se transforma en la satisfacción peculiar de la experiencia estética? Estas son las cuestiones que la teoría debe contestar. Las respuestas no pueden ser encontradas, a menos que estemos dispuestos a buscar los gérmenes y raíces en los asuntos de la experiencia que corrientemente no consideramos como estética.<sup>154</sup>

El filósofo estadounidense subraya que los sentidos están aliados con la emoción, el impulso y el apetito, por eso el moralista denuncia el deseo por los sentidos, e identifica lo sensible con lo sensual y lo sensual con lo lascivo. Así también se entiende el menosprecio de las teorías morales, especialmente las que están ligadas a las religiones dogmáticas. Menosprecio que incursionó en las obras de arte y literatura de tradición medieval dispersadas y sembradas en el coloniaje europeo impuesto en las naciones americanas, como lo veremos en el capítulo final de este libro.

Dewey hace ver que la “sensibilidad” comprende una amplitud de contenidos: sensorial, sensacional, sensitivo, sensible y sentimental, además del sensual. Asimismo implica desde el simple choque físico y emocional hasta la sensación misma, que configuran la significación de las cosas presente en la experiencia inmediata. De este modo el filósofo se enfoca sobre los sentidos corporales, su importancia y su fuerza en la experiencia humana. Escribe:

Los sentidos son órganos a través de los cuales la criatura viviente participa directamente en los sucesos del mundo que lo rodea. En esta participación la maravilla y esplendor variados de este mundo se hacen reales para él, en las cualidades que experimenta. Este material no puede oponerse a la acción, porque los aparatos motores y la “voluntad” misma son los medios que conducen y dirigen esta participación. No puede oponerse al “intelecto”, porque la mente es el medio por el cual la participación se hace fructífera a través de la sensibilidad; la mente extrae y conserva los valores que impulsarán y servirán el trato de la criatura viviente con su alrededor.<sup>155</sup>

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, 12.

<sup>154</sup> *Ibid.*, 13.

<sup>155</sup> *Ibid.*, 22.

Esta compleja interacción que tiene lugar en la experiencia, entre los órganos por los cuales el ser humano percibe y participa de los sucesos del mundo que lo rodea debe ser estudio fundamental para las teorías estéticas. Enseguida, el filósofo se detiene en definir la “experiencia”, de la que afirma: “La experiencia es el resultado, el signo y la recompensa de esta interacción del organismo y el ambiente que cuando se realiza en pleno es una transformación de la interacción en participación y comunicación”; además advierte que si los órganos de los sentidos “conectados con sus aparatos motores son medios de esta participación, cualquier derogación de ellos, ya sea práctica o teórica, es inmediatamente efecto y causa de una experiencia vital que se estrecha y se oscurece”.<sup>156</sup>

Conviene señalar claramente el concepto de “experiencia” al que Dewey se refiere, pues con frecuencia pueden surgir las que si bien se inician no llegan a completarse, a causa de distracciones. El filósofo explica que las cosas “son experimentadas, pero no de manera que formen *una* experiencia. Existe una distracción y dispersión; lo que observamos y lo que pensamos, lo que deseamos y lo que tomamos, son extraños lo uno a lo otro”; e ilustra la “distracción” con el siguiente ejemplo: “Ponemos nuestras manos en el arado y volteamos hacia atrás; empezamos y luego nos detenemos, no porque la experiencia haya llegado al fin para el que fue iniciada, sino a causa de interrupciones extrañas o a una letargia interna”.<sup>157</sup>

En contraste con esas experiencias interrumpidas y porque su atención se desvía, hay otra que es “una” experiencia completa que se distingue de otras y se integra dentro de la corriente general de este concepto. Su explicación continúa: “tenemos *una* experiencia cuando el material experimentado sigue su curso hasta su cumplimiento”; esto sucede cuando una parte del trabajo se termina satisfactoriamente, un problema queda resuelto, un juego se ejecuta completamente; cualquier situación como jugar una partida de ajedrez, conversar, comer, escribir un libro o participar en una campaña política, queda terminada. Y hace otra aclaración importante: el término de esta experiencia, como fin, “es una consumación, no una cesación”. Reitera: “Tal experiencia es un todo y lleva con ella su propia cualidad individualizadora y de autosuficiencia. Es *una* experiencia”.<sup>158</sup>

Más adelante reitera la condición unitaria de la experiencia, la cual implica un carácter distintivo y propio, al que denomina “cualidad”. Señala que en una experiencia el flujo va de algo a algo; como una parte conduce a otra y como otra parte trae a la que venía antes, cada una gana precisión en sí misma. Su explicación de la “experiencia” implica también temporalidad y movimiento, y debido a su continuidad “no hay hoyos, juntas mecánicas y puntos muertos, cuando tenemos *una* experiencia. Hay pausas, lugares de descanso, pero ellas jalonan y definen las cualidades del movimiento. Resumen lo que se ha padecido y evitan su disipación y su

---

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> *Ibid.*, 34 (cursivas propias).

<sup>158</sup> *Ibid.* (cursivas propias).

evaporación vana. Su aceleración es continua y sin aliento, de manera que evita la separación de las partes”; ejemplifica con una obra literaria, sus diferentes actos, episodios, sucesos, que se mezclan y funden en una unidad y, sin embargo, no desaparecen ni pierden su propio carácter; también demuestra con una conversación acalorada en la que hay un intercambio y fusión continuos y, sin embargo, cada interlocutor no solamente retiene su propio carácter, sino que lo manifiesta más claramente de lo que desearía. Al cabo vuelve a afirmar: “Una experiencia tiene una unidad que le da su nombre, *esa* comida, *esa* tempestad, *esa* ruptura de amistad. La existencia de esta unidad está constituida por una sola *cualidad* que impregna la experiencia entera a despecho de la variación de sus partes constituyentes”.<sup>159</sup>

Debemos señalar que la “cualidad”, en la filosofía de Dewey, es un elemento del pensar en la organización y formación de ideas o juicios y su culminación en una conclusión. Así reconoce también una experiencia de pensamiento: “El pensamiento marcha en series de ideas, pero las ideas forman una serie, solamente porque son mucho más de lo que la psicología analítica llama ideas. Son fases de una cualidad en desarrollo, que se distinguen emocional y prácticamente. Son sus variaciones móviles, no separadas e independientes”. La “experiencia de pensamiento” consiste en la conclusión a la que se llega. La formulación teórica sigue un proceso que se consuma con la conclusión, y aparentemente sigue un proceso de proposiciones separadas, que son las premisas, y la proposición última que es la conclusión. En efecto, en una experiencia de pensamiento las premisas surgen sólo cuando se hace manifiesta una conclusión. “Si se llega a una conclusión es que hay un movimiento de anticipación y acumulación que finalmente llega a completarse. Una ‘conclusión’ no es una cosa separada e independiente, sino la consumación de un movimiento”, enfatiza.<sup>160</sup>

Así también, Dewey expresa otra afirmación que interesa especialmente a nuestra exposición: “Por lo tanto, *una* experiencia de pensamiento tiene su propia cualidad estética”.<sup>161</sup> Ciertamente reconoce una diferencia entre ambas experiencias, la del pensamiento y la del arte. Esa única diferencia reconocida está en la “materia” de cada una de ellas. Su explicación es la siguiente: “La materia de las bellas artes consiste en cualidades; la de la experiencia que lleva a una conclusión intelectual son signos o símbolos que no poseen una intrínseca cualidad propia, pero que sustituyen a cosas que pueden, en otra experiencia, ser experimentadas cualitativamente”.<sup>162</sup>

De este modo retomamos el tema de la experiencia estética, que en nuestra exposición es considerada también vivencia, es decir, sustancia de la forma en la obra artística. El acto de percepción del objeto estético por la conciencia, como experiencia

<sup>159</sup> *Ibid.*, 35 (cursivas propias).

<sup>160</sup> *Ibid.*, 36.

<sup>161</sup> *Ibid.*

<sup>162</sup> *Ibid.*, 36-37.

intencional, se realiza mediante una experiencia acabada. En las obras artísticas, esa “cualidad en desarrollo” completa, como experiencia intencional, se reproduce en el entendimiento del contemplador de la obra artística; esta experiencia es el “sentir estético”. El mismo filósofo estadounidense ha escrito:

La estructura artística puede ser inmediatamente sentida y bajo este respecto es estética. Lo que es aún más importante es que esta cualidad, no solamente es un motivo significativo para una investigación intelectual y para hacerla honestamente, sino que ninguna actividad intelectual es un acontecimiento integral (*una experiencia*) a menos que esta cualidad venga a redondearla. Sin ella el pensar es inconcluyente. En suma, lo estético no se puede separar de modo tajante de la experiencia intelectual, ya que ésta debe llevar una marca estética para ser completa.<sup>163</sup>

Respecto a la “experiencia intelectual” que para completarse en la producción artística debe llevar una “marca estética”, conviene recordar algunos de los planteamientos que el mismo Dewey realizó un par de décadas antes en su obra *How we think* (1910; traducida al castellano como *Psicología del pensamiento* en 1917). Ahí se refirió a los “juicios, llamados intuitivos”, que “son el resultado de una familiaridad con condiciones especiales, de frecuentes contactos íntimos y llenos de interés entre el individuo y situaciones extraordinarias, de una completa absorción personal, en fin, de una multiformidad de experiencias inteligentemente unificadas”. Agregaba que los mismos representan juicios verdaderos porque se basan en la selección, crítica y apreciación de pruebas y, sobre todo, “porque tienen por objeto la solución de dificultades o problemas. Esta habilidad constituye la fuente suprema de la creación artística”.<sup>164</sup>

Ahí también advirtió que si el artista está demasiado preocupado con los medios y los materiales, desarrollará una gran habilidad técnica, pero no un espíritu artístico de excelencia, pues “si la inspiración o la idea que anima el trabajo del artista es superior a la habilidad técnica de éste, el sentimiento estético podría ser indicado, pero su expresión nunca estará libre de imperfecciones; nunca expresará íntegramente el sentimiento”. Sin embargo, también advertía y recomendaba, como Bajúñ, asumir un método y una intención teleológica: “cuando el pensamiento o la voluntad por alcanzar un fin está de tal modo encaminado que alcanza con sus fuerzas a los medios que deben realizarlo, o cuando la atención hacia los medios es inspirada por el fin que sirven, entonces tenemos la típica actitud artística, actitud que puede manifestarse hasta en aquellas actividades que no acostumbramos llamar artísticas”.<sup>165</sup>

---

<sup>163</sup> *Ibid.*, 37 (cursivas propias).

<sup>164</sup> Dewey, *Psicología del pensamiento*, 115-116.

<sup>165</sup> *Ibid.*, 242.

Dos décadas después, Dewey reflexionaba exclusivamente sobre la filosofía del arte y reiteraba que la materia prima de la experiencia necesita ser reelaborada en la consecución de su expresión artística, y que frecuentemente esta necesidad es mayor en casos de “inspiración” que en otros casos, pues en este proceso “la emoción provocada por la materia original se modifica a medida que se adhiere el material nuevo. Este hecho nos da la clave de la naturaleza de la emoción estética”.<sup>166</sup> Dicha emoción que se integra a la expresión, para ser percibida por otros en la obra de arte, no es la misma que la emoción empírica que el artista pudo haber sentido en el pasado de aquella ocasión, en su propio momento y espacio; ahora es rememorada o percibida en el tiempo subjetivo en el que aparece el objeto artístico. Dewey escribe: “la emoción que se despierta acompaña al asunto percibido, que difiere así de la emoción en bruto, porque se adhiere al movimiento del asunto hacia su consumación. Limitar la emoción estética al placer que acompaña al acto de contemplación es excluir todo lo más característico de aquélla”.<sup>167</sup>

Nos referimos en este caso a la emoción que debe percibir el contemplador o espectador. Esa percepción depende precisamente de la expresión consumada, por la que el receptor debe rememorar o reproducir la “experiencia” que el artista desea comunicar intencionalmente. Previa esta expresión, la experiencia del artista fue natural, acaso inesperada o prevista en la realidad empírica. En la expresión, la “emoción en bruto” se transforma en “emoción estética” que el contemplador percibe, siente, conoce y presencia.

La expresión del artista es elaborada, teleológicamente (en términos de Bajún) para producir la percepción del receptor de la obra de arte. De ahí que Dewey advierta: “Hasta que el artista queda satisfecho en la percepción, de lo que ha realizado, continúa modelando y remodelando. La elaboración llega a su fin cuando su resultado se experimenta como bueno, y esa experiencia no proviene de un mero juicio intelectual y externo, sino de la percepción directa”; más adelante reitera: “El escritor, el compositor de música, el escultor o pintor, pueden rehacer durante el proceso de la producción lo que han hecho previamente. Cuando es satisfactorio para la fase perceptiva de la experiencia, pueden aquéllos en cierto grado empezar de nuevo”.<sup>168</sup>

Respecto a la relación del artista con el receptor de la obra de arte, el filósofo estadounidense hacía otra advertencia sobre la condición humana de la experiencia estética, puesto que ésta implica un goce en aquélla: “lo estético no es una intrusión

---

<sup>166</sup> Dewey, *El arte como experiencia*, 67.

<sup>167</sup> *Ibid.*, 228.

<sup>168</sup> *Ibid.*, 46-48. Obviamente, Dewey excluye de este privilegio a una de las bellas artes, y además opina: “Esta repetición no puede ser realizada en el caso de la arquitectura, lo que quizá es la razón de que haya tantos edificios feos. Los arquitectos están obligados a completar su idea, antes de que la traduzcan en un objeto acabado de percepción. La incapacidad para construir simultáneamente la idea y su encarnación objetiva impone una desventaja”, *ibid.*, 48.

a la experiencia, ya sea por medio de un lujo vano o una idealidad trascendente, sino que es el desarrollo intenso y clarificado de los rasgos que pertenecen a toda experiencia completa y normal. Considero que este hecho es la única base segura para construir la teoría estética”.<sup>169</sup>

Dewey ratificó, asimismo, la índole del objeto estético, ese que sólo aparece en la experiencia y que, como todo aparecer, carece de permanencia en su condición mudable realizada en la temporalidad subjetiva de la misma experiencia, condición que lo distingue de los objetos reales de naturaleza empírica: “La belleza de las cosas que es cambiante —como lo son todas las cosas de la experiencia— debe considerarse entonces sólo como una conversión potencial del alma hacia la aprehensión de los modelos eternos de belleza. Aun su intuición no es final”.<sup>170</sup>

Hemos visto el concepto de la experiencia, expuesta en la poética semiológica de Pascual Buxó, bajo la luz de la filosofía del arte de Dewey. Lo revisaremos bajo el enfoque de otras disciplinas, como la psicología, la lingüística y la sociología, en consideración a las afirmaciones de este filósofo que manifestó que las obras de arte deben ser reconocidas como celebraciones de las cosas en la “experiencia ordinaria”.

E. V. Shorojova, en su conocida obra *El problema de la conciencia*, señaló que la interrelación de la conciencia individual y la conciencia social no podría ser comprendida al margen del “intercambio de la experiencia y de los resultados del conocimiento”.<sup>171</sup> Destacó la relevancia de las impresiones sensoriales concretas causadas por estímulos exteriores directos y sus denominaciones verbales, que interactúan constantemente entre sí: “Para asimilar la experiencia social y afianzar la experiencia individual, el hombre designa sus impresiones directas con determinado complejo verbal”.<sup>172</sup> Ya se puede reconocer otro elemento intermedio y fundamental en la relación de la experiencia humana y el mundo: el lenguaje. Según Shorojova, la experiencia de la humanidad, asimilada a través del lenguaje, tiene para el hombre una importancia mayor. Debido a ello, el problema de la dependencia de la conciencia humana respecto de las condiciones de existencia exteriores sociales es sólo un problema sociológico. Agrega que la conducta del hombre puede estar determinada por estímulos verbales, “ya que las palabras sustituyen a los estímulos directos exteriores, al designarlos. Sólo si se toma en cuenta el vínculo de la palabra, que designa objetos o fenómenos reales del mundo exterior, con esos mismos objetos y fenómenos, podrá comprenderse su papel en la aprehensión de la realidad”. Por otra parte, considera que la palabra, como estímulo, se diferencia de otros estímulos exteriores no sólo por llevar la experiencia individual, sino también por ser un instrumento cognoscitivo de la humanidad; las palabras, asimismo, se diferencian de otros estímulos exteriores por constituir

<sup>169</sup> *Ibid.*, 43.

<sup>170</sup> *Ibid.*, 257.

<sup>171</sup> E. V. Shorojova, *El problema de la conciencia*, trad. de Lydia Kupper (México: Grijalbo, 1963), 66-67.

<sup>172</sup> *Ibid.*, 54.



un fenómeno social que contiene el conocimiento de los objetos que designan y el pensamiento humano.<sup>173</sup> Añade el pensador ruso que el intercambio de experiencias y conocimientos adquiridos se realiza efectivamente en la práctica, es decir, como actividad social que implica relaciones concretas y no como actividad meramente individual, “diríase que el individuo se funde con la sociedad y que su conciencia individual cobra forma a base de la conciencia social”.<sup>174</sup>

Veamos ahora la experiencia desde la lingüística. El investigador francés André Martinet (1908-1999) —quien en 1960 publicó sus *Éléments de linguistique générale*— fue quien mostró más claramente las relaciones de la experiencia con el lenguaje. Él señaló que “corresponde a cada lengua una organización particular de los datos de la experiencia”, razón por la cual aprender otra lengua “no es poner nuevos rótulos a objetos conocidos, sino acostumbrarse a analizar de otro modo aquello que constituye el objeto de comunicaciones lingüísticas”.<sup>175</sup> En consecuencia, la primera articulación del lenguaje “es aquella con arreglo a la cual todo hecho de experiencia que se vaya a transmitir, toda necesidad que se desee hacer conocer a otra persona, se analiza en una sucesión de unidades, dotadas cada una de una forma vocal y de un sentido”; más aún, se puede “imaginar un sistema de comunicación en el que a una situación determinada, a un hecho de experiencia dado correspondiera un grito particular”. Por tanto, se puede afirmar que la primera articulación “es la manera según la cual se dispone la experiencia común a todos los miembros de una comunidad lingüística determinada”, y que únicamente “hay comunicación lingüística en el cuadro de esta experiencia, limitada necesariamente a aquello que es común a un número considerable de individuos”.<sup>176</sup>

Para concluir, observaremos el concepto de la experiencia desde la sociología. Peter L. Berger (Austria, 1929) y Thomas Luckmann (Eslovenia, 1927-2016), destacados especialistas en la materia y coautores de *The Social Construction of Reality* (1966), señalan en primer lugar la relación del sujeto con el lenguaje para expresar sus experiencias en el mundo. Afirman que el lenguaje común que permite objetivar esas experiencias se basa en la vida cotidiana y sigue tomándola como referencia, aun cuando el lenguaje sea empleado “para interpretar experiencias que corresponden a zonas limitadas de significado. Típicamente, yo ‘deformo’, por lo tanto, la realidad de éstas en cuanto empiezo a emplear el lenguaje común para interpretarlas, vale decir, ‘traduzco’ las experiencias que no son cotidianas volviéndolas a la suprema realidad de la vida cotidiana”.<sup>177</sup> De esta manera, el lenguaje se transforma

---

<sup>173</sup> *Ibid.*, 52-54.

<sup>174</sup> *Ibid.*, 69.

<sup>175</sup> André Martinet, *Elementos de lingüística general*, trad. de Julio Calonge Ruiz (Madrid: Gredos, 1974), 19.

<sup>176</sup> *Ibid.*, 20-21.

<sup>177</sup> Peter L. Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, trad. de Silvia Zuleta (Buenos Aires: Amorrortu, 1995), 43-44.

“en depósito objetivo de vastas acumulaciones de significado y experiencia, que puede preservar a través del tiempo y transmitir a las generaciones futuras”; el lenguaje obliga a sus usuarios a adaptarse a sus pautas, de ahí que no se puedan emplear las reglas sintácticas del alemán cuando se habla en inglés: “no puedo usar palabras inventadas por mi hijo de tres años si quiero comunicarme con los que no son de mi familia; debo tomar en cuenta las normas aceptadas en el habla correcta para diversas ocasiones, aun cuando preferiría usar las mías ‘incorrectas’, de uso particular”; así también, el lenguaje proporciona posibilidades ya hechas para las continuas objetivaciones que necesitan nuestras experiencias para desenvolverse, en otras palabras, “el lenguaje tiene una expansividad tan flexible como para permitirme objetivar una gran variedad de experiencias que me salen al paso en el curso de mi vida”. Berger y Luckmann hacen ver que el lenguaje “tipifica experiencias, permitiéndome incluirlas en categorías amplias en cuyos términos adquieren significado para mí y para mis semejantes”; y al realizar ese proceso “las vuelve anónimas, porque, por principio la experiencia tipificada puede ser repetida por cualquiera que entre dentro de la categoría en cuestión”.<sup>178</sup>

En cuanto al lenguaje simbólico, estos sociólogos afirman que en tal nivel, la significación lingüística puede alcanzar su máxima separación del “aquí y ahora” de la vida cotidiana, y ascender a regiones inaccesibles para la experiencia cotidiana no sólo *de facto* sino también *a priori*. El lenguaje construye entonces enormes edificios de representación simbólica que parecen dominar la realidad de la vida cotidiana como gigantescas presencias de otro mundo. La religión, la filosofía, el arte y la ciencia son los de mayor importancia histórica entre los sistemas simbólicos de esta clase. Agregan que nombrar dichos sistemas simbólicos ya es afirmar que, “a pesar de que la construcción de estos sistemas requiere un máximo de separación de la experiencia cotidiana, pueden ser verdaderamente importantísimos para la realidad de la vida diaria”. También señalan que el lenguaje es capaz no sólo de construir símbolos sumamente abstraídos de la experiencia cotidiana, sino también de “recuperar” estos símbolos y presentarlos como elementos objetivamente reales en la vida diaria; de esta manera, “el simbolismo y el lenguaje simbólico llegan a ser constituyentes esenciales de la realidad de la vida cotidiana y de la aprehensión que tiene de esta realidad el sentido común. Vive todos los días en un mundo de signos y símbolos”.<sup>179</sup>

De esta manera, las reflexiones de Berger y Luckmann culminan en el nivel que interesa a esta exposición: la experiencia vivida en el mundo y su relación con el lenguaje simbólico, propio de las obras de arte, que en estos casos y según los géneros devienen lenguajes estéticos. Esta compleja reflexión está contenida en la obra semiótico-literaria de Pascual Buxó, quien la expuso en uno de sus más recientes

---

<sup>178</sup> *Ibid.*, 56-57.

<sup>179</sup> *Ibid.*, 59.

libros, *Construcción y sentido de la realidad simbólica. Cervantes, Rulfo y García Márquez* (2015), a través de enfoques diversos en obras literarias de calidad elevada. Guiados por las reflexiones de nuestro teórico nos aproximaremos un poco más, en el capítulo siguiente, a las zonas de la realidad y del lenguaje.

## Escritura: tejido de realidad, pensamiento y lenguaje

Es necesario repasar, aunque brevemente, las relaciones complejas entre la realidad, la lengua y el pensamiento. La poética semiológica de Pascual Buxó no descuida ninguna de esas áreas, a partir de la estructura del objeto literario o texto semiológico; es decir, a partir de la escritura.

### Zonas de la realidad y del lenguaje

Uno de los temas latentes en las investigaciones de nuestro teórico son las relaciones entre la lengua y la realidad, desde sus primeros ensayos, el escrito sobre la obra de César Vallejo en 1981, hasta su último libro publicado en 2015, *Construcción y sentido de la realidad simbólica*. La lengua ordinaria impone estatutos a la realidad, y trata de mantenerlos inalterables. De este modo, el lenguaje fija la conexión entre la palabra y el objeto evocado; además, en su índole de signo permite asegurar la correspondencia de “isomorfismo” entre lenguaje y realidad, asegura la comprensión y traducibilidad de los mensajes y, más aún, tolera las alteraciones de los signos sólo hasta los límites previstos por un código de representaciones analógicas o metamórficas de lo real.<sup>1</sup> Pero se debe advertir, primeramente, que cuando se emplea el término “realidad” no sólo se hace referencia a la realidad natural, pues hay otras zonas de lo real como la social, la cultural, la psíquica, que incluye costumbres, comportamiento, creencias, en fin, modos de comunicación. De este modo, esas zonas de lo real sobrevienen redes o sistemas de símbolos. Asimismo, “cada uno de esos sistemas, por el hecho de tener circunscritos sus respectivos modos de operación y dominios de validez, no son mutuamente convertibles, pero —en cambio— pueden manifestarse de manera simultánea en comportamientos semióticos de carácter *sincretico*”.<sup>2</sup>

La teoría de Pascual Buxó reconoce, en este sentido, “sincretismos explícitos” cuando se actualizan, de manera simultánea o alterna, signos de dos o más sistemas semióticos o simbólicos (como en el ballet y la ópera); y “sincretismos implícitos” que se verifican precisamente “en esa clase de textos que llamo semiológicos y en los cuales una misma secuencia sintagmática (es decir, una determinada actualización de signos lingüísticos) realiza simultáneamente las funciones de interpretación y homología”; y en líneas más adelante, el teórico define el objeto de estudio de su poética semiológica, objeto que es precisamente el texto semiológico:

<sup>1</sup> Pascual Buxó, “Lengua y realidad en la poesía de César Vallejo”, 15.

<sup>2</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 16 (cursivas propias).

A esta particular clase de textos semiológicos que se construyen a partir de un sistema de homologías convencionalmente instauradas entre diferentes zonas de la realidad natural, social y psíquica, le podremos dar el nombre de *semiologías ideológicas*. Éstas se caracterizan por mantenerse sustancialmente apegadas a los conjuntos de invariantes semiológicas (*id. est.*, de correlatos instaurados entre miembros de dominios diferentes) en los que se funda precisamente el sistema ideológico subyacente.<sup>3</sup>

Dentro de esta concepción que propone la teoría de Pascual Buxó, la tarea del exégeta será la de revelar esos “modelos” de constitución y reconocimiento de las realidades del mundo, como las ideologías, subyacentes en el texto semiológico. Esa tarea incluirá reconstruirlos en sus articulaciones fundamentales, determinar las transformaciones semánticas a las que fueron sometidos en un texto concreto y formular las líneas de su significación, así como los procedimientos semióticos por medio de los cuales ha podido instaurarse esa nueva “realidad” textual. Tales, pues, “bien podrían ser los pasos y las metas de un análisis literario que tuviese como base lo que ya podemos llamar sin reticencias una *poética semiológica*”.<sup>4</sup>

Como se puede ver en esta breve introducción, la investigación de Pascual Buxó abarca fundamentalmente las tres áreas señaladas en las primeras líneas de este capítulo: realidad, lengua y pensamiento. La poética semiológica es resultado de múltiples investigaciones en el “mundo de los signos”, término acuñado por el lingüista ruso y filósofo del lenguaje Valentín Nikoláievich Volóshinov (1894-1936). En su estudio sobre *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje* (publicado originalmente en Leningrado, 1930), señaló: “paralelamente a los fenómenos naturales, al equipamiento técnico y a los artículos de consumo, existe un mundo especial: el *mundo de los signos*”.<sup>5</sup>

Volóshinov es uno de los propulsores del pensamiento filosófico-lingüístico moderno, según el cual un objeto real se convierte a través del lenguaje en signo y, más aún, en ideología. Ésta es una definición que expone a su modo otra que nos interesa, la semiótica. El filósofo afirma que “cualquier imagen artístico-simbólica originada por un objeto físico particular ya es un producto ideológico. El objeto físico se convierte en un signo. Sin dejar de ser una parte de la realidad material, ese objeto, hasta cierto punto, refleja y refracta otra realidad”; el signo origina la ideología, de ahí que añada que todo lo ideológico posee “significado”, es decir representa, figura o simboliza algo que está fuera de él: “En otras palabras, es un *signo*. *Sin signos, no hay ideología*. Un cuerpo físico es igual a sí mismo por así decir; no significa nada sino que coincide totalmente con su particular naturaleza dada. En este caso no hay problema de ideología”.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> *Ibid.*, 17-18 (cursivas propias).

<sup>4</sup> *Ibid.*, 19-20 (cursiva propia).

<sup>5</sup> Valentín N. Voloshinov, *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, trad. del inglés Rosa María Rússovich (Buenos Aires: Nueva Visión, 1976), 20 (cursivas propias).

<sup>6</sup> *Ibid.*, 19 (cursivas propias).

El lingüista ruso reitera que un signo no existe simplemente como una parte de la realidad, sino que refleja y refracta otra realidad, ya que puede distorsionarla o serle fiel, o percibirla desde un punto de vista específico. Por otra parte, cada signo está sujeto a criterios de evaluación ideológica (que verificarán si es verdadero o falso, correcto, honrado, bueno u otras estimaciones). Asimismo, para Volóshinov, “el dominio de la ideología coincide con el dominio de los signos. Son equivalentes entre sí. Dondequiera que está presente un signo también lo está la ideología. *Todo lo ideológico posee valor semiótico*”.<sup>7</sup>

Dentro de este contexto en el que enfoca la relación del pensamiento, el lenguaje y la realidad, agrega un elemento fundamental relacionado con estas áreas: la conciencia, inextricablemente ligada a ellas; y enfatiza: “*La conciencia individual es un hecho ideológico-social*. Hasta que esto no se admita con todas sus consecuencias, no será posible construir ni una psicología objetiva ni un estudio objetivo de las ideologías”.<sup>8</sup> Volveremos a Volóshinov y a este específico tema de la conciencia.

Para el lingüista sirio Émile Benveniste (Aleppo, 1902-1976) también los objetos de la realidad a través del lenguaje devienen signos, otra ratificación de lo que se entiende por semiótica. Señaló precisamente que “la totalidad de lo real, de lo concebido y de lo vivido” fue distribuida en “diferentes órdenes de signos”.<sup>9</sup> En consecuencia, para el pensamiento y el lenguaje los objetos de la realidad son signos: “El papel del signo es representar, ocupar el puesto de otra cosa, evocándola a título de sustituto. Toda definición más precisa, que distinguiría en particular diversas variedades de signos, supone una reflexión sobre el principio de una ciencia de los signos, de una semiología, y un esfuerzo de elaborarla”.<sup>10</sup> Benveniste también hizo ver que la mínima atención a nuestro comportamiento, como a las condiciones de la vida intelectual y social, demuestra la necesidad de acudir a los signos, empezando por los del lenguaje, gracias a los cuales se adquiere entendimiento y vida consciente; después, los signos de la escritura y, más todavía, en general

los “signos de cortesía”, de reconocimiento, de adhesión, en todas sus variedades y jerarquías; los signos reguladores de los movimientos de vehículos; los “signos exteriores” que indican condiciones sociales; los “signos monetarios”, valores e índices de la vida económica; los signos de los cultos, ritos, creencias; los signos del arte en sus variedades [...] —en una palabra, y sin ir más allá de la verificación empírica, está claro que nuestra

<sup>7</sup> *Ibid.*, 21 (cursivas propias).

<sup>8</sup> *Ibid.*, 23 (cursivas propias).

<sup>9</sup> Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, trad. de J. Almela (México: Siglo XXI, 1983), 2: 47.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 2: 54. Como ya fue expuesto en los capítulos anteriores, el lógico y filósofo estadounidense Charles Sanders Peirce había definido tres clases de signos: *íconos*, *índices*, *símbolos*, relacionadas las unas con las otras, así como también tres relaciones de la clase general de los signos, véase Peirce, *La ciencia de la semiótica*, 49.

vida entera está presa en redes de signos que nos condicionan al punto de que no podría suprimirse una sola sin poner en peligro el equilibrio de la sociedad y del individuo.<sup>11</sup>

Más aún, esas redes de signos parecen engendrarse y multiplicarse “en virtud de una necesidad interna, que en apariencia responde también a una necesidad de nuestra organización mental”.<sup>12</sup>

En 1976 Pascual Buxó publicaba sus “Premisas a una semiología del texto literario” para introducir un nuevo discernimiento sobre el lenguaje, necesario para la fundamentación de su teoría: por un lado, el sistema de la lengua general, o convencional, de una sociedad y su correspondiente cultura y, por otro, el uso de esa lengua por el individuo de acuerdo a su experiencia del mundo. Sobre esa diferencia, que podemos abreviarla como dos modos de enfrentamiento de la lengua con la realidad, desde posiciones colectivas e individuales, daba un paso más respecto a otra diferencia en cuanto al empleo individual: ya rutinario, ya literario. Éste, además, en su modalidad específicamente escrita, como discurso literario. Aunque sea obvio decirlo, también hay que subrayar que este proceso complejo, en el que se enfrentan la realidad y el lenguaje colectivo o individual, está orientado por el pensamiento, como conjunto de ideas colectivas e individuales de carácter político, social o de cualquier otro aspecto cultural.

El teórico explicaba que “los sistemas lingüísticos (semióticos, en general) por el mismo hecho de conformar determinada manera la ‘masa amorfa’ del sentido instauran su propia ideología”; ideología que debe ser entendida dentro de su relación con el lenguaje y la realidad, es decir, “su peculiar segmentación e interpretación de la realidad extralingüística, pero sobre esta primera y convencional reticulación del sentido es posible producir nuevas reticulaciones y, por ende, nuevos sistemas de representación e interpretación”. Estas nuevas redes, a su vez, pueden convertirse “en vastas convenciones culturales, cuya aceptación y difusión puede hacernos confundirlos u homologarlos con los sistemas semióticos propiamente dichos”.<sup>13</sup>

Muy sucintamente, Pascual Buxó hacía ver la complejidad de los tres elementos sobre los que se basa la comprensión del mundo: realidad, pensamiento y lenguaje. Más adelante planteaba otra de las propuestas fundamentales de su teoría semiológica: “Asumiremos, pues, que *las semiologías son el vehículo social de las ideologías y que éstas aparecen ordenadas en sistemas de representación y evaluación de la realidad, cuyas unidades se fijan y transmiten por medio de procesos pertenecientes a múltiples sistemas semióticos*”.<sup>14</sup> Abreviemos estos planteamientos y subrayemos que las ideologías son códigos ordenados de representación y evaluación de la realidad, que penetran y determinan el uso lingüístico común. Asimismo, que las semiologías, como lenguaje,

<sup>11</sup> Benveniste, *Problemas de lingüística general*, 2: 55.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Pascual Buxó, “Premisas a una semiología del texto literario”, 191.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 194 (cursivas propias).

transportan y transmiten socialmente el pensamiento colectivo. En otras palabras: las semiologías determinan la conciencia colectiva, o conciencia social, cuyo estudio ha sido renovado en las últimas décadas del siglo xx. Nuestro teórico, por investigaciones propias fundamentadas en la complejidad del lenguaje, mostraba sus efectos sobre las ideologías sociales; la complejidad semiológica, como “procesos textuales en cuyo contenido se combinan miembros (o derivados de miembros) pertenecientes a diferentes sistemas de representación”.<sup>15</sup>

Estudiosos de la psicología social en la segunda mitad del siglo xx, como el grupo de los investigadores rusos al que perteneció E. V. Shorojova (también traducido Shorokhova), enfocaron sus estudios sobre la conciencia social y el lenguaje para hacer ver que el lenguaje puede determinar el comportamiento del ser humano, o individuo, en su colectividad. En sus ensayos sobre *El problema de la conciencia*, señaló que el lenguaje es uno de los medios de existencia de la conciencia social y que, gracias a él, los resultados de la actividad cognoscitiva del ser humano pasan al acervo de los conocimientos de la humanidad. “Por medio del lenguaje se efectúa la aprehensión del mundo exterior; en sus relaciones con los demás hombres, el individuo, además de lo ya conocido por él directamente, va sabiendo lo que los demás conocen del mundo”, escribió Shorojova; y explicó que el idioma, “sistema que afianza los resultados del conocimiento social”, es asimismo “un poderoso sistema de estímulos exteriores”, porque al “condensar los resultados de la actividad cognoscitiva de muchas generaciones, el lenguaje determina la conducta del hombre, lo mismo que la determina la estimulación directa por parte de los objetos y fenómenos del mundo exterior”. Dentro de esta relación de la realidad, la conciencia y el lenguaje, las palabras son “la envoltura material del pensamiento que representa el reflejo ideal del mundo objetivo acumulado por toda una serie de generaciones humanas”.<sup>16</sup> En consecuencia, las palabras sustituyen los estímulos directos exteriores, al designarlos, y la conducta del hombre puede estar determinada por estímulos verbales.

La teoría de Pascual Buxó tiene como uno de sus fundamentos precisamente el entramado de la realidad, el pensamiento y el lenguaje, así como una conciencia colectiva y otra conciencia individual que frente a ese entramado pueden entrar en conflicto, especialmente en el texto literario. Y así lo advirtió claramente:

una tensión o desacuerdo entre los signos instituidos por la lengua comunitaria y los signos de tal lengua empleados por un sujeto hablante de conformidad primordial con su intención o voluntad semántica; y este desacuerdo permite descubrir una neta oposición entre lo léxicamente significado y lo discursivamente significable, es decir, entre los signos y los esquemas de la lengua —por una parte— y las necesidades semánticas (comunicativas y expresivas) de cada locutor en su discurso, por la otra.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 15.

<sup>16</sup> Shorojova, *El problema de la conciencia*, 52.

<sup>17</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 121.



Este enfrentamiento en el caso de la poesía moderna hispanoamericana es diferente. Su desacuerdo no es sólo con la lengua comunitaria, sino con las ideologías previas impuestas en el siglo XVI cuya concepción del mundo, ingenua e irracional, denigraba y menospreciaba la realidad natural, con toda su manifestación empírica, en favor de otra realidad fabulosa, suprasensible y sobrenatural; fue la ideología del colonialismo descargada sobre los pueblos americanos tras las invasiones europeas cristianas por sus diversas sectas reformistas y contrarreformistas. Pero estas diferencias, entre los modos tradicional y moderno, las veremos en el siguiente capítulo.

Por ahora, debemos subrayar que para todo análisis riguroso de la obra literaria es fundamental discernir entre las conciencias colectiva e individual en sus relaciones respectivas con la lengua comunitaria y la de cada individuo. Asimismo, debe fijar criterios de selección más ajustados a las realidades semióticas y culturales de los objetos literarios, como cuando se estudia el contexto histórico social de éstos, generalmente explicado por sus aspectos cronológicos y regionales. En todo caso, enfocarse en

la conciencia colectiva de pertenecer a una misma comunidad nacional y de compartir una misma “idea del mundo” o, dicho en otros términos, el conocimiento —más o menos aproximado, más o menos intuitivo— de un conglomerado de imágenes significantes y conceptos preestablecidos por cuyo intermedio se organizan e interpretan las confusas vicisitudes de la vida y del mundo.<sup>18</sup>

Para cumplir con esa tarea, sin embargo, es necesario reconocer otro elemento fundamental relacionado con los que nos ocupan en este capítulo: la realidad, el pensamiento, el lenguaje, la conciencia colectiva y la conciencia individual. Ese elemento es la escritura, de la que inevitablemente nos ocupamos.

### **Escritura y reescritura artística**

La poética semiológica de Pascual Buxó muestra que esas articulaciones implican tensiones o desacuerdos entre los signos de la escritura de la lengua comunitaria y los signos empleados por el poeta que, de conformidad con su intención semántica, se verá asimismo ante el enfrentamiento de escrituras (de los discursos comunitarios) y reescrituras (del discurso individual). La teoría que nos ocupa se enfoca y surge de la exégesis hermenéutica de los signos lingüísticos escritos y sus estructuras. Es decir, de uno de los planos del objeto literario, el de la forma, que debe proyectar para el lector el aparecer del plano de la sustancia.

Teniendo presente la escritura es necesario volver sobre estos aspectos desde las perspectivas estéticas que hemos empleado. Y agregar notas adicionales a los planteamientos expuestos en los dos capítulos anteriores referidos precisamente a ambos planos del texto artístico: forma (como expresión escrita) y sustancia (como contenido estético).

---

<sup>18</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: el sentido y la letra*, 22.

Benedetto Croce recordaba en su *Estética* que leemos y conocemos libros que pueden estar bien pensados pero mal escritos, cuyos pensamientos son sobresalientes a pesar de la expresión deficiente. En esos textos, agregaba, también hay partes, páginas, periodos, proposiciones bien pensadas y bien escritas; así como unas mal pensadas y mal escritas, y otras que no están ni pensadas ni expresadas. Luego se planteaba la siguiente pregunta: ¿cómo puede pensarse con claridad una proposición y escribirse luego confusamente? En su respuesta admitía que, “a veces, tenemos pensamientos — conceptos — en forma intuitiva, en una expresión abreviada, o mejor peculiar, que a nosotros nos basta y nos sobra, pero que es insuficiente para comunicar fácilmente esos conceptos a cierta persona o a ciertas personas determinadas”; además, es inexacto decir que “tenemos concepto y carecemos de expresión, cuando debiera decirse para hablar con toda precisión, que también tenemos expresión, pero una expresión que no es todavía circulable desde el punto de vista social”.<sup>19</sup> Más adelante, proponía otra pregunta similar, pero ahora específicamente desde la disciplina estética, porque el pensar correcto o incorrecto con relación a sus respectivas expresiones puede ser visto también desde la Lógica. La pregunta indagaba: ¿cómo se ha de perdonar a los artistas puros que sean expositores mediocres? Su respuesta sintetizada decía: “a quien falta la forma, le falta todo [...] falta él mismo”. Consideraba que la “materia poética circula en el espíritu de todos; la expresión, la forma, hace al poeta”. Concluía: “Y aquí hallamos la verdad de la tesis que niega al arte todo contenido, entendiendo por contenido precisamente el concepto intelectual. En este sentido, equivaliendo ambos términos ‘concepto’ y ‘contenido’, es muy exacto, no sólo que el arte no consiste en el contenido, sino que, además, carece de contenido”.<sup>20</sup>

Esta carencia de “contenido” en el arte, si se entiende como “concepto”, es decir, como una configuración del entendimiento, ciertamente es así. El arte expresa las intuiciones del sentimiento antes que los conceptos del entendimiento. Esta frecuente aproximación de la estética a la lógica puede dar lugar a una comprensión equívoca del arte, de lo cual el mismo Croce advirtió al afirmar que hablar, “no es pensar lógicamente, pero pensar lógicamente es, al mismo tiempo, hablar”.<sup>21</sup> Sin embargo, lo que nos interesa de los planteamientos de la *Estética* de Croce es el haber señalado la forma de la obra de arte: si falta la forma, falta todo. Si en un cuadro pictórico no hay forma, es decir, no hay color ni línea ligadas a la expresión intencional de una intuición sensorial o anímica, faltará todo; porque no toda mancha accidental de color es arte. Del mismo modo, no todo escrito es un objeto literario.

Por otra parte, la sentencia de Croce, para quien —reiteramos— el arte no consiste en el contenido, sino que, además, carece de contenido, nos obliga a volver brevemente a la índole de los planos, o estratos de la obra de arte, específicamente del objeto literario. Hartmann, en su *Estética*, en referencia a esos planos de la

<sup>19</sup> Croce, *Estética como ciencia de la expresión*, 71.

<sup>20</sup> *Ibid.*, 72-73.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 70.

literatura, afirmaba con plena seguridad que nadie podría confundir la “letra” con el “espíritu”. De la primera, audible y legible, en su ensamble de palabras, “es el producto real de la obra literaria”; sin embargo, lo que expresa es algo muy diferente: los destinos y pasiones humanas, las figuras actuantes, las personas y los caracteres, todo es trasfondo, “mera aparición”.<sup>22</sup> Las palabras se organizan en discurso literario, en la forma, que lleva a la sustancia que es un aparecer, es decir, un manifestarse, un dejarse ver, que se contrapone al “ser”. Esta definición de Hartmann no está muy distante de la dada por Croce, como “carencia de contenido”. El “aparecer” como contenido del objeto estético en el pensador alemán implica una concepción fenomenológica derivada de Husserl, quien explicó el término “fenómeno” en uno de los textos de sus *Cinco lecciones*: “La palabra ‘fenómeno’ tiene dos sentidos a causa de la correlación esencial entre *el aparecer* y *lo que aparece*. Φαινόμενον quiere propiamente decir ‘lo que aparece’ y, sin embargo, se aplica preferentemente al aparecer mismo, al fenómeno subjetivo”.<sup>23</sup>

Nuestra consecuencia es la siguiente: el contenido o sustancia del objeto artístico es una manifestación subjetiva, un fenómeno, que tiene lugar en la conciencia del sujeto que percibe el “aparecer” en la condición de “objeto estético” que se deja ver en el “objeto artístico”. En el caso del objeto literario lo real es la letra, la palabra, el discurso que permite el aparecer de la vida humana y su mundo, aparecer que es fenoménico. Como Hartmann afirmó, podemos meternos en ese mundo y vivir en él, conviviendo por un lapso con las personas que se presentan, actuando y padeciendo con ellos como en la vida real; pero, agregó, “no es en la propia vida auténtica en la que lo hacemos sino en otra, una vida que aparece, una vida poetizada y fabulada. No por ello necesita ser menos significativa, con frecuencia es más bien superior a la vida real por su contenido sensible y en la ‘gran literatura’ lo esencial es justo esta superioridad; pero la relación del aparecer no es devuelta por ello a la relación real corriente, ni se simula la realidad”. Además, Hartmann reconoció un estrato intermedio específico y propio de la literatura en el que tiene lugar el aparecer en la fantasía del lector o del oyente: “Lo único dado real y sensorialmente es la palabra o la escritura; y de hecho, el aparecer parte de aquí. Sin embargo, las figuras, sus caracteres, hechos y destinos no aparecen directamente en la palabra, sino mediatizados una vez más por algo diferente, habrá que decir: por un estrato intermedio”.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Hartmann, *Estética*, 121.

<sup>23</sup> Husserl, *La idea de la fenomenología*, 106 (cursivas propias).

<sup>24</sup> Hartmann, *Estética*, 123-124. Este pensador explica ese estrato intermedio propio de la literatura: “es en verdad tan irreal como el trasfondo auténtico y, en sentido estricto, le pertenece, pero que, sin embargo es inmediatamente intuible según el modo de lo sensible, si bien no se dirige a los sentidos mismos, sino a la fantasía. Hace surgir en forma concreta la imagen de las personas en la facultad de representación. Forma así una especie de segundo primer plano, que toma el papel de lo sensible dado en todo lo que sigue. Pues la representación literaria exige tal miembro intermedio”, *ibid.*, 125.

Ahora sí, tras el reconocimiento de que en el texto literario lo único dado real y sensorialmente verificable es la palabra y su escritura, podemos continuar con nuestra exposición sobre el elemento aún no tratado aquí pero esencial en la teoría de la *poética semiológica*: la escritura. Pascual Buxó, en su libro dedicado a la *Construcción y sentido de la realidad simbólica* (2015) escribió que los hechos novelescos sólo adquieren sentido “en la *realidad ficcional de la escritura*”, no directamente en la realidad del mundo; en consecuencia, lo que la escritura afirma “no puede ser directamente confrontado con otras circunstancias exteriores al texto, sino, en todo caso, con el ‘efecto’ de verdad que produzca su relato en la imaginación de los destinatarios”.<sup>25</sup> Más adelante reformuló su planteamiento: “la literatura tiene su propia intencionalidad: la de ‘representar’ artificioosamente esa vida a través de la invención de un mundo textualmente autónomo y sólo inteligible y perdurable por gracia de la escritura y de sus renovadas recuperaciones en la mente de los lectores”.<sup>26</sup>

Señalamos que Pascual Buxó hizo ver la complejidad de los elementos sobre los que se basa la comprensión del mundo: realidad, pensamiento y lenguaje. También vimos que una de las propuestas fundamentales de su teoría semiológica muestra que las semiologías son el vehículo social de las ideologías y que éstas se ordenan en sistemas de representación y evaluación de la realidad, por medio de múltiples sistemas semióticos. Sin embargo, también hizo ver en su exposición que la estructura del contenido de las semióticas, en general y, muy especialmente, de los procesos semiológicos conduce, en la lectura de los textos literarios, a descartar la relación y dependencia entre los órdenes del “mundo” y las categorías semióticas y semiológicas.<sup>27</sup> A lo largo de su exposición reitera la condición autónoma de estas estructuras frente a la realidad. En este sentido, esta poética moderna, descarta toda pretensión de imitar o copiar la realidad, pues reconoce que

la lengua no sólo permite analizar la realidad con arreglo a sus códigos o convenciones semióticas particulares, sino que la existencia de tales códigos puede dar pie a la construcción de una realidad “autónoma” (que quizá sería mejor llamar “textual”) cuyo soporte inmediato es la lengua misma y cuyo carácter “ficticio” depende menos del conocimiento que el hablante tenga del mundo real que de su capacidad para comprender, reproducir o transformar el “mundo”, en cuanto éste sea experimentado como el efecto de las representaciones lingüístico-ideológicas que le han sido asignadas por una determinada comunidad cultural.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Pascual Buxó, *Construcción y sentido de la realidad simbólica*, 27 (cursivas propias).

<sup>26</sup> *Ibid.*, 177.

<sup>27</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 42.

<sup>28</sup> *Ibid.*, 130.

Aquí se puede reconocer el enfrentamiento de la conciencia colectiva y la conciencia individual, así como el “conocimiento” del mundo impuesto por una tradición colectiva, ante el cual el artista del texto literario tiene la facultad de *reproducirlo* o *transformarlo*. Pascual Buxó también hizo ver que los contenidos de los procesos semióticos deben ser entendidos como “resultado de la interacción de los *códigos sustitutos* propios de un sistema de signos, y los contenidos de los procesos semiológicos como producto de la interacción de códigos semióticos y códigos ideológicos (combinatorios) sobre una misma base sintagmática”.<sup>29</sup>

Conviene aclarar el concepto de autonomía, tal como lo hizo su autor en varios ensayos. En “Escila y Caribdis de la literatura novohispana” (2006) escribió que la “sustancia del mundo puede ser igualmente manifestada por medio de los lenguajes de la razón objetiva como de la imaginación fantástica; los primeros hacen alarde de referirse únicamente a objetos verdaderos o a verdades comprobables; los segundos, optan por las verdades sustantivas”.<sup>30</sup> Agregó que mientras los lenguajes de la razón refieren los hechos interpretados por medio de la precisión lógica y la comprobación intelectual; los segundos, gracias a los estímulos de la imaginación, pueden alcanzar percepciones más distantes y profundas que las miradas retinianas. Por otra parte, en el ensayo inicial de su libro del 2010, dedicado a Juana Inés, reiteró que el “universo semántico autónomo” de la creación artística “no supone —de ordinario— una desvinculación total de las realidades históricas, de las cuales la obra literaria es otra de sus manifestaciones, sino su reestructuración formal y sustancial hecha de conformidad con un propósito comunicativo específico: el de producir una convincente representación *figurativa y ficticia* de las experiencias vividas”.<sup>31</sup> Recordemos, asimismo, que “representación ficticia” significa, para Pascual Buxó, representación artística de sucesos posibles, según los principios de coherencia y necesidad: de verosimilitud.

A diferencia de los discursos de la historia, o de cualquier ciencia, que se empeñan en su fidelidad a la reproducción literal de los hechos acontecidos, las operaciones del discurso literario —es decir, de la escritura literaria— gozan de autonomía respecto a la realidad, porque proceden con la sustitución de las normas de la lengua y el pensamiento. Estas operaciones de autonomía y sustitución que se registran en la escritura literaria permiten reconocer la condición de “ficción lingüística” señalada por nuestro teórico,<sup>32</sup> y de la que nos ocupamos en el capítulo anterior. En la escritura propia de estos objetos artísticos, el significado de las semiologías y/o de los procesos literarios no proceden solamente del léxico actualizado en dichos procesos, es decir, del “sentido del mundo” convenido por un sistema semiótico específico, “sino de la dependencia del proceso textual de paradigmáticas divergentes pero compatibles:

<sup>29</sup> *Ibid.*, 42-43 (cursivas propias).

<sup>30</sup> Pascual Buxó, *La literatura novohispana*, 50. Este ensayo se publicó originalmente en José Pascual Buxó (ed.), *Permanencia y destino de la literatura novohispana. Historia y crítica* (México: UNAM, 2006).

<sup>31</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: el sentido y la letra*, 41 (cursivas propias).

<sup>32</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 130.

la lingüística y la o las ideológicas”.<sup>33</sup> En consecuencia, el significado o sustancia de los textos semiológicos no proceden solamente de palabras y enunciados del idioma sino también de los signos de otros sistemas que deben ser verbalizados, esto es, convertidos en palabras o grupos de palabras, formulados o re-formulados, en la escritura poética. De ahí que nuestro teórico advierta:

estos valores de determinadas jerarquías ideológicas actualizables por medio de diferentes sistemas sígnicos, permiten —a nuestro parecer— la reescrituración de un mismo mensaje, a) en los términos del propio sistema en que dicho mensaje haya sido originalmente codificado (reescrituración endosemiótica), b) en los términos de otros sistemas equivalentes (reescrituración intersemiótica), y c) en los términos de otros sistemas homologables (reescrituración intersemiológica).<sup>34</sup>

La escritura de los textos artísticos, como se ve, son series de escrituras y reescrituras en niveles diversos de su estructura. Esta compleja escritura se diferencia de la empleada en la de los textos o discursos científicos y sociales, que deben atenerse a su condición predominantemente denotativa y función comunicativa; en éstos “un sistema de lengua sirve de interpretante a un solo sistema de diversa índole; esto es, en discursos fundados en convenciones que el emite y el destinatario de un mensaje asumen de manera semejante”.<sup>35</sup> Por el contrario, la condición fundamentalmente connotativa como resultado de la interacción de diferentes normas lingüísticas y la actualización simultánea de componentes semánticos de diversos sistemas ideológicos, es propia de la escritura artística. De ahí que Pascual Buxó, en 1996, doce años después de haber publicado su poética semiológica, nos recuerde la definición de la disciplina analítica y crítica que propuso en 1984, al decir: “Suelo dar en mis trabajos el nombre de semiología de la literatura a la actividad académica que tiene por objeto el deslindamiento y análisis de los diversos sistemas de signos que los textos literarios someten a drásticas transformaciones de índole funcional”.<sup>36</sup>

Esta disciplina, que nuestro teórico elaboró desde la confluencia de una estética crítica y una poética moderna, fue sometida por su autor a una verificación amplia, variada y profunda, a lo largo de más de tres décadas, en textos de estructuras complejas tanto de la tradición retórica como de modalidades modernas. De tal manera su obra no sólo es teórica sino modelo de práctica exegética erudita y de hermenéutica estética, como lo demuestran claramente, para citar sólo un par de casos de ambas épocas, sus análisis de las obras de dos escritores extraordinarios: la mexicana Juana Inés de Asbaje y Ramírez (1651?-1695) y el peruano César Vallejo (1892-1938).

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, 43.

<sup>34</sup> *Ibid.*, 40.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 79.

<sup>36</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, 159.

Ahora veamos la escritura poética como el tejido que sujeta la percepción de la realidad, el pensamiento y el lenguaje, bajo la luz de las dos funciones fundamentales de la palabra: comunicativa y poética. En el primer caso, para cumplir su función comunicativa, la palabra, como unidad lingüística de cualquier lengua, debe asumir su significado o sentido semántico según las normas del sistema propio, que implica un conjunto de preceptos y convenciones, racionalmente enlazados y ordenados, que contribuyen a fijar el sentido de ese sintagma. En cambio, la expresión artística, cuya función es sobre todo poética, transforma o cambia la significación semántica según los impulsos de la imaginación y expresión anímica del poeta.

De este modo, la escritura artística, como forma del texto semiológico, a causa precisamente de la complejidad de su tejido o estructura, es una escritura vuelta sobre sí misma. Centrada en sí, cumple sus operaciones de reescritura que transfiguran y modifican sus relaciones con la realidad exterior; el pensamiento y el lenguaje, porque esas operaciones son orientadas por la sustancia de su finalidad poética, que implica una percepción estética. La escritura poética entonces, centrada en sí y autónoma, construye la significación de su mensaje propio, mediante sustituciones y transformaciones que, además, involucran a los demás elementos de la instancia de su enunciación, como la índole del enunciador y enunciatario que devienen elementos de la escritura, a diferencia de los participantes reales en la instancia comunicativa. Pascual Buxó advirtió de este aspecto importante, en el ensayo inicial “La obra literaria: concepto y sustancia” de su libro sobre Juana Inés de Asbaje (2010):

el *emite*nte ya no será únicamente identificable con el sujeto actual de un determinado proceso de enunciación, sino con una *figura textual* que —convirtiéndose en su propio destinatario— toma a su cargo el cumplimiento de una doble función elocutiva. Por su parte, el *destinatario* también se desplaza de la unidad funcional que le corresponde en el proceso ordinario de comunicación hacia otras entidades intradiscursivas (marcadas léxica o gramaticalmente), como sucede v. gr. en el intercambio de enunciados entre las “personas” ficticias o “introducidas” en la escena dramática, el diálogo novelesco o la introspección lírica.<sup>37</sup>

Como se ve, para la poética semiológica de nuestro teórico, el poeta en su escritura se convierte en una figura textual, que es a la vez destinador y destinatario, es decir persona ficticia. No nos queda más que recordar que en su propuesta inicial de dos décadas anteriores había definido claramente que la obra literaria no es documento sino de sí misma porque “documenta su propia capacidad de réplica ilusoria”.<sup>38</sup>

Ahora bien, de igual modo podemos recordar lo expuesto por la estética fenomenológica: que el plano de la sustancia o el estrato de trasfondo de la literatura,

<sup>37</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: el sentido y la letra*, 38 (cursivas propias).

<sup>38</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 184.

como en toda obra de arte, es un aparecer irreal. Hartmann había relacionado que lo único dado real y sensorialmente es la palabra o la escritura artística, y que de este plano proyecta el “aparecer” estético o poético.<sup>39</sup>

El texto semiológico, en el proceso de su reescritura, transforma el código semiótico de la lengua general (re-interpreta) para facilitar operaciones metonímicas o de transnominación, las que a su vez fraccionan el sentido, instaurando contextos referenciales diversos y simultáneos. Este proceso y sus operaciones son más evidentes y complejos en la reescritura literaria moderna. Ya en 1981, como señalamos, Pascual Buxó había explicado que esta reescritura intenta dar noticia de una realidad anterior —o posterior— a su cristalización lingüística, es decir, devuelve a la realidad su posible “estatuto prelingüístico”. Sólo a partir de esta condición, que se debe a una “visión inédita” del poeta, la reescritura puede desplegar un tejido renovado para reunir (esto es “re-unir”: volver a unir) la realidad, el pensamiento y el lenguaje.

A la visión inédita, como percepción de la realidad, corresponde indudablemente un pensamiento no expresado antes a través de una palabra que adquiere nuevo y distinto sentido; es decir, una reescritura ciertamente inédita. Cabe también en la escritura una reducción fenomenológica, o *epojé*, porque, como señaló Husserl, el mundo es, de antemano, continuamente pre-dado bajo la condición de certeza o de lo indudable.<sup>40</sup> Sin embargo, el entendimiento tiene la capacidad de someter esa condición a permanente verificación bajo la validez de su propia experiencia, en la medida en lo que el mundo es para sí mismo, efectivamente. La reducción fenomenológica, de acuerdo a su propia índole, puede abrir gradualmente nuevos sentidos, según exigencias necesarias. Toda exigencia de reflexiones nuevas o de nuevas tomas de conciencia es sólo posible mediante la autocomprensión y las operaciones efectuadas en diversos grados. Como también lo advirtió Husserl, la reducción fenomenológica no es “un mero restringir el juicio a un fragmento coherente del ser real total. En todas las ciencias especiales de la realidad se restringe el interés teórico a dominios particulares de la realidad universal, quedando lo restante fuera de consideración en la medida en que no fuerzan a investigaciones que los relacionen referencias reales”.<sup>41</sup>

Así también para la visión inédita, lo dado o lo que aparece, singularmente eidético (sustancial), debe ser referido o descrito por la reescritura poética, dejando fuera de consideración la escritura de comunicación, dada de antemano, es decir, apartándola en el paréntesis de la reducción, suspendiéndola, aunque sabemos que después se liberará y volverá al mismo plano formal del sistema. De este modo, los signos pertenecientes al discurso de la “escritura dada de antemano” y al nuevo discurso de la reescritura permanecen en una misma textura en sincretismo y alternancia según los órdenes de sus códigos respectivos. Pascual Buxó señaló precisamente

<sup>39</sup> Hartmann, *Estética*, 124.

<sup>40</sup> Husserl, *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, trad. y estudio de Julia V. Iribarne (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008), 227.

<sup>41</sup> Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura*, 117.



que “sustentada en esta dialéctica de suspensión y sincretismo [...] toda semiótica connotativa (considerada no como signo aislado sino en cuanto proceso textual) establece una equivalencia entre partes de dos contenidos lingüísticos pertenecientes a distintos paradigmas léxicos”.<sup>42</sup> Ese tipo de equivalencia puede ser definida como una relación de homología, por la cual “un sistema lingüístico modela valores pertenecientes a dos o más sistemas diferentes y los interpreta por medio de un mismo proceso discursivo”.<sup>43</sup> Por otra parte, las estructuras textuales que se fundan en relaciones de homología se deben originalmente a la capacidad del poeta de expresar “secretas analogías de las cosas y de los nombres, y serán estos textos señeros —más todavía que a nuestras particulares vivencias del mundo— a quienes deben atender y emular los nuevos textos de la poesía”.<sup>44</sup>

En 1981 presentó en un ensayo sobre Juana Inés otro tipo de “reescritura”, o “transcripción” o “transliteración”, de los signos de un sistema de escritura mediante los signos de otro. Me refiero a “*El Sueño* de Sor Juana: alegoría y modelo del mundo”,<sup>45</sup> que ahora cierra el volumen de la poética semiológica, y que se ocupa de una literatura particular: la emblemática. Lo que queremos decir es que el enfoque semiológico o semiótico de la teoría literaria de Pascual Buxó excede los alcances de su libro de 1984, porque su teoría está en toda su obra de varias décadas. Veamos la literatura emblemática. En ese ensayo definía los emblemas como una clase de textos sincréticos, que forman parte de un sistema semiótico particular en el que se coaligan imágenes y palabras. Pascual Buxó, mucho antes, definía los emblemas con los siguientes términos:

A diferencia de los enunciados exclusivamente lingüísticos en los cuales, por medio de un solo sistema semiótico (el de la lengua), puede instaurarse una determinada relación de homología entre dos dominios diferentes (la mitología clásica y la historia moderna, digamos), los emblemas no sólo articulan separadamente unidades pertenecientes a dos sistemas semióticos de diferente naturaleza (el icónico y el verbal), sino que constituyen dos textos cuya correspondencia aparece postulada, en principio, por el mero hecho de su concurrencia.<sup>46</sup>

De esta manera, el teórico y hermeneuta procedió en su texto la exégesis de pasajes importantes de la compleja composición *Primero sueño*, de Juana Inés, dentro de las estructuras propias de la literatura emblemática. Así también, la estética crítica de este teórico abría un área de límites insospechados e inusitados para el

<sup>42</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 73.

<sup>43</sup> *Ibid.*, 79.

<sup>44</sup> *Ibid.*, 229.

<sup>45</sup> Originalmente publicado en *Sábado. Suplemento de Unomásuno*, núm. 197 (15 de agosto de 1981): 2-5.

<sup>46</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 245.

estudio de los textos icónicoliterarios propios de su poética semiológica.<sup>47</sup> El estudio de la literatura emblemática demostró los planteamientos de su teoría originada en la “visión inédita”, orientada por las necesidades eidéticas de las formas expresivas, que acudían no sólo al lenguaje verbal para poner su escritura en el paréntesis de la reducción y proceder a su reescritura; debía, además, mostrar la sustancia transcribiéndola o transcodiéndola en el lenguaje de las figuras. Fue así como, después de su ensayo de 1981 sobre el *Primer Sueño* de Juana Inés, desplegó su teoría y demostración analítica de la literatura emblemática en ensayos publicados entre 1994 y 2002, año en que apareció el libro que los reúne bajo el título: *El resplandor intelectual de las imágenes. Estudios de emblemática y literatura novohispana*. Se remontó a la obra del humanista italiano Andrea Alciato (1492-1550), su *Emblematum liber* (1531), para analizar y explicar su presencia en el arte y la literatura colonial mexicana. Esa publicación de 2002 es otro de los aportes más complejos y detallados de su estética crítica y poética semiológica para la exégesis de un tipo de textos cultivados en tierras americanas de los siglos XVI al XVIII. En dicha obra, Pascual Buxó demuestra que “la invención de Alciato, sin dejar de ser un lenguaje cifrado, apto para la avisada meditación del humanista, se convirtió en el modelo discursivo adecuado para la ideación de los aparatos simbólicos con los que habrían de celebrarse los acontecimientos civiles o religiosos que alegraban o conmovían a la sociedad virreinal”.<sup>48</sup> En las primeras páginas de este libro, el autor ratificó y profundizó su definición de emblema como un

proceso semiótico de carácter sincrético en el que se hallan explícitamente vinculados una imagen visual, un mote o inscripción lacónica y sentenciosa y un epigrama (que puede afectar la forma de soneto, octava real o, inclusive, de una prosa cuando se trata de textos escritos en lenguas modernas), el cual toma a su cargo la explicitación de los contenidos semánticos de las “cosas” figurativamente representadas. A la misma familia de textos icónico-verbales pertenecen también el *jeroglífico*, que se reduce a una figura o secuencia arbitraria de figuras, y la *empresa* o *divisa*, que consta de imagen y mote pero carece de epigrama.<sup>49</sup>

La literatura emblemática estaba ligada a la escritura jeroglífica tanto como a la escritura faraónica que los europeos, particularmente escolásticos dogmáticos, decían entender, por lo cual las reescribían en sus propias lenguas, para reiterar o volver a escribir lo que ya tenían escrito en su lengua común y general, con resultados no fiables, como el caso del monje dominico italiano Francesco Colonna (1433-1527). Ese no fue el caso de la ilustrada Juana Inés, ilustrada en el doble sentido de la expresión:

<sup>47</sup> Es importante recordar que el interés de Pascual Buxó por los objetos estéticos se manifestó muy pronto con la publicación de *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial (siglo XVII)*. Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras 2 (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1959).

<sup>48</sup> Pascual Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 109.

<sup>49</sup> *Ibid.*, 26 (cursivas propias).

culta y precursora de la Ilustración. De su obra, Pascual Buxó escribió: “se mostró particularmente conocedora de las tradiciones emblemáticas y perspicaz teórica de ese exitoso género icónico-verbal”.<sup>50</sup>

Lo que interesa para nuestra exposición es la estructura formal de estos textos icónicoliterarios que requieren de reescritura, o transcripción o transliteración, de los signos de un sistema a otro. De este modo, las representaciones icónicas constituyen una transcripción de un discurso verbal, o a la inversa. Ambas traslaciones confluyen en un texto y su contenido semántico, gracias a sus relaciones homológicas que son variadas. Además, como advierte nuestro teórico, la relación de homología no presupone mutaciones de la naturaleza de los signos ni del tipo de funcionamiento de los sistemas involucrados. En todo caso depende de principios analógicos, como explica:

La adjudicación de contenidos semánticos particulares a los signos icónicos se funda, pues, en el recurso general de la analogía, que hace posible la sustitución de un signo por otro signo perteneciente a un campo semántico diferente, siempre que se descubra o proponga una equivalencia entre las relaciones que, tanto el signo sustituyente como el sustituido, mantienen con los demás signos en sus contextos ordinarios de actualización.<sup>51</sup>

Como se ve, el alcance de la poética semiológica, que abarca a estos textos, no sólo queda plenamente justificada, sino que además abre un campo amplio para obras artísticas que tradicionalmente no fueron apreciadas correcta o totalmente, como es el caso del *Neptuno alegórico* (1680) de Juana Inés de Asbaje, levantado en la Ciudad de México con motivo de la llegada del 28o. virrey de la Nueva España (1680-86), Tomás de la Cerda y Aragón (1638-1692). Gracias a la teoría de Pascual Buxó se pueden apreciar los aspectos semióticos e ideológicos de esa obra en la que confluyen manifestaciones de la poesía, pintura y arquitectura, en un complejo espectáculo artístico, cultural y político, que no fue entendido por muchos de los críticos, no de los siglos XVII o XVIII, sino por los entendidos, a su manera, de los siglos XIX y XX.

Así, para el crítico español Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912), devoto lector de la literatura “mística” y “sagrada” de su tradición religiosa, el *Neptuno alegórico*, de Juana Inés, no era nada más que una muestra de “emblemata disparatados” producto de su medio ambiente. Para el crítico pío, Juana Inés,

a diferencia de otras esposas del Señor, en cuyos oídos rara vez habían resonado los acentos de la poesía profana, y a cuyo sosegado retiro muy difícilmente podía llegar el contagio del mal gusto, ella, por el contrario, vivió siempre en medio de la vida literaria,

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, 131.

<sup>51</sup> *Ibid.*, 44-45.

en comunicación epistolar con doctores y poetas de la Península, de los más enfáticos y pedantes, y en trato diario con los de México, que todavía exageraban las aberraciones de sus modelos.<sup>52</sup>

Obviamente, la aberración real radicaba en el ingenuo amor divino del crítico santanderino enamorado del misticismo.<sup>53</sup> Este comentario del crítico, así como de otros, fue tomado en cuenta por Pascual Buxó, refutándolo con acierto y conocimiento de las nociones implícitas en el mensaje de la obra de Juana Inés. Señaló que si algunos —o muchos— de sus destinatarios no llegaron a advertir con claridad los conceptos que se manifiestan en el texto “en todo caso, se debe a la falta de competencia necesaria que permita descubrir —bajo la prepotencia de las imágenes pictóricas— las alusiones conceptuales que entrañan”.<sup>54</sup> Ya en 2004, en el texto “*Sueño de sueños: entre la sátira barroca y la crítica ilustrada*” nuestro teórico había advertido: “Ciertamente, hay obras literarias que se caracterizan por su extrañeza léxica y ambigüedad semántica y que reclaman de parte de los selectos destinatarios un tipo de conocimientos muy especializados, no sólo lingüísticos, sino propiamente enciclopédicos”.<sup>55</sup>

Por otra parte, y por contraposición al uso denotativo o genérico de un sistema lingüístico común, los textos artísticos “se abocan a la construcción de universos semánticos esencialmente basados en la comprensión analógica de los objetos del mundo: físico, social o espiritual”,<sup>56</sup> lo cual implica un distanciamiento de sus respectivos referentes extralingüísticos. En fin, la estética crítica y la poética semiológica de Pascual Buxó despliegan, en su calidad y condición de disciplinas modernas, una capacidad amplia que demanda métodos hermenéuticos que excedan lo meramente “literario”, de las convenciones tradicionales y sus lecturas limitadas y subjetivas.

## Reescritura y ambigüedad referencial

A consecuencia de la reescritura diversa en uno o varios sistemas semióticos, tal es el caso de los textos semiológicos, y al margen de las lecturas confundidas como las de Menéndez Pelayo, es necesario considerar un aspecto importante consecuente del recurso de la reescritura, y que Pascal Buxó señaló con el nombre de “ambigüedad referencial”. Afirmó que este efecto polisémico es producto de una “estructura

<sup>52</sup> Menéndez Pelayo, Introducción a *Antología de poetas hispanoamericanos*, vol. 1 (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1893), lxxii-lxxiii.

<sup>53</sup> Menéndez Pelayo ingresó a la Real Academia Española el 6 de marzo de 1881, dando lectura a su discurso sobre *Poesía mística en España*. La contestación estuvo a cargo de Juan Valera (1824-1905), no menos ferviente lector de la misma literatura mística.

<sup>54</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: el sentido y la letra*, 113.

<sup>55</sup> Pascual Buxó, *La literatura novohispana*, 373. Originalmente este ensayo con el título “*Sueño de sueños, una novela novohispana entre la sátira barroca y la crítica ilustrada*” fue publicado en Mariana Massera (ed.), *Literatura y cultura populares de la Nueva España* (México y Barcelona: UNAM / Azul, 2004).

<sup>56</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: el sentido y la letra*, 17.

*semiológica* que permite a una misma sintagmática *actualizar* de manera *simultánea diversos valores* pertenecientes a paradigmáticas *diferentes*”,<sup>57</sup> y que se debe, más precisamente, a la significación de estas estructuras sustentada en homologías. Esta definición será reiterada a lo largo de su obra. En uno de sus más recientes libros, *Construcción y sentido de la realidad simbólica*, escribió que la denominada “ambigüedad referencial”, es una “característica de los lenguajes artísticos y la que promueve el renovado deleite de su asombrosa comprensión”.<sup>58</sup> Este fenómeno de polivalencia de un mismo signo o secuencia de signos se puede alcanzar al actualizarse en contextos diversos, pero compatibles, y “mediante su fusión semántica una nueva y más plena significación”.<sup>59</sup> Varias décadas antes, en 1981, en “Los tres sentidos de la poesía”, ya había planteado una advertencia y aclaración necesarias:

la ambigüedad o, por mejor decir, la polivalencia semántica de los textos poéticos ha sido reconocida, una y otra vez, como su rasgo más característico. Tal género de ambigüedad no supone en ningún caso la confusión de sentidos, sino su pluralidad compatible; es decir, la capacidad que poseen los textos poéticos para incluir simultáneamente en un mismo proceso discursivo más de un conjunto de referentes compatibles.<sup>60</sup>

Esta “ambigüedad referencial” característica de los textos poéticos —es decir, de modalidad artística— se diferencia asimismo de otros textos constituidos a partir de un canon verbal único y que deben ejercer una sola significación, como es el caso de los textos científicos, sociales, documentos o formularios prácticos. Así, por ejemplo, los relatos del historiador y sus asertos —escribió nuestro autor en el 2015— no solamente deben ser autorizados “por la fidelidad de la memoria, la garantía documental y el juicio ponderado de los hechos tomados en consideración”, sino además y sobre todo por “una función discursiva centrada en la exacta denotación de sus referentes extratextuales”, que debe evitar las “ambigüedades semánticas”.<sup>61</sup>

Ya en los primeros planteamientos de su poética semiológica, Pascual Buxó había señalado la condición de la palabra, que en su función de símbolo no se limita a una representación única ni es inmutable en la diversidad de su uso y en el transcurso del tiempo; por el contrario, su contenido semántico es diverso aun en un mismo entorno social. Esta condición de la palabra se debe a los modos de articulación entre lo que se ha llamado *significante* y *significado*, o *expresión* y *contenido*. Su explicación lingüística apuntaba: “Cada uno de estos fúntivos o términos de la función de signo

<sup>57</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 76 (cursivas propias).

<sup>58</sup> Pascual Buxó, *Construcción y sentido de la realidad simbólica*, 22.

<sup>59</sup> *Ibid.*, 18.

<sup>60</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 155. La primera versión de este ensayo, “Los tres sentidos de la poesía (Garcilaso, Góngora, Quevedo)”, apareció en la revista dirigida por Octavio Paz *Vuelta* 5, núm. 55 (junio de 1981): 27-31.

<sup>61</sup> Pascual Buxó, *Construcción y sentido de la realidad simbólica*, 15.

instítuye una *forma de la expresión* y una *forma del contenido*, que son arbitrarias respecto de la *sustancia* —o masa amorfa del sentido— que cada lengua analiza de muy diversa manera”; de ahí que tanto la forma de la expresión como la del contenido de un signo lingüístico, agregaba, “mantengan una relación arbitraria con el sentido, al cual dan forma en una *sustancia de la expresión* y una *sustancia del contenido*”.<sup>62</sup>

Estas modalidades “arbitrarias” en la articulación entre la expresión y el contenido del signo lingüístico representadas en el discurso determinarán, asimismo, reescrituras, cuyo efecto puede tener en su lectura o recepción la apariencia de ambigüedad; no obstante, en los términos planteados por nuestro teórico, iluminan y revelan la polivalencia semántica de los textos poéticos, reconocida como el rasgo más característico de su estructura y su mensaje. Por tanto, advierte claramente que la “ambigüedad no supone en ningún caso la confusión de sentidos, sino su pluralidad compatible; es decir, la capacidad que poseen los textos poéticos para incluir simultáneamente en un mismo proceso discursivo más de un conjunto de referentes compatibles”.<sup>63</sup>

En 1980, Pascual Buxó publicó un ensayo en el que demostró con detalle estas estructuras lingüísticas de articulación. Bajo el título “Sincretismo, homología, ambigüedad referencial”, ese texto fue integrado años después al volumen *Las figuraciones del sentido*. Ahí corroboró que “el efecto polisemántico o de ‘ambigüedad referencial’, característico de los textos que llamamos poéticos, es producido por una *estructura semiológica* que permite a una misma *sintagmática actualizar de manera simultánea diversos valores* pertenecientes a *paradigmáticas diferentes*”.<sup>64</sup> Esa estructura, demostrada y analizada en una variedad de textos y expuesta en sus libros, ha inspirado sus reflexiones teóricas y estéticas. Su valoración ha sido en todo caso positiva: en las obras artísticas, “la ambigüedad semántica es un motor que permite alcanzar diversas formas y matices del conocimiento del hombre y del mundo por medio de la expectante exploración de sus múltiples posibilidades figurativas y simbólicas”.<sup>65</sup> Más aún, amplió su explicación en los términos siguientes: “no sólo es factible, sino usual, emplear un signo o conjunto de signos, no sólo como expresión solidaria e inequívoca del significado con que habitualmente se le asocia, sino como signifiante ambiguo de la totalidad semántica de otro signo indirectamente mentado. El desciframiento del mundo [...] requiere de un esfuerzo simultáneo de re-escritura y exégesis”. También advirtió sobre probables confusiones al respecto: “Entendemos aquí por ‘ambigüedad’ la propiedad de aquellos enunciados que propician varias lecturas o interpretaciones compatibles y no los que resultan de la incompetencia o disimulo de un hablante”.<sup>66</sup>

<sup>62</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 49 (cursivas propias).

<sup>63</sup> *Ibid.*, 155.

<sup>64</sup> *Ibid.*, 76 (cursivas propias). “Sincretismo, homología, ambigüedad referencial”, fue publicado originalmente en *Acta Poética* 2 (1980): 41-57.

<sup>65</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: el sentido y la letra*, 33.

<sup>66</sup> *Ibid.*, 202-203, n. 3.

Como vemos, la ambigüedad referencial es un efecto inmediato de la reescritura; pero a su vez, también se puede ver que ésta es consecuencia de diferencias entre la expresión individual del poeta respecto a la expresión comunitaria. Lo que afirma asimismo la emergencia de la palabra poética ante la palabra comunicativa, que debe ajustarse estrictamente a su significación para evitar toda posible polisemia. En fin, el fenómeno de la ambigüedad en la escritura artística es un recurso de la voz singular enfrentada a la voz colectiva, como réplica y alegato; o simplemente una visión propia del mundo como cuando la conciencia moderna se expresa, desligada de las concepciones de la conciencia tradicional, como lo veremos en el siguiente capítulo, en una visión historiográfica de la literatura hispanoamericana desde la teoría estética y semiótica de Pascual Buxó.

Bajtún, por su parte, dejó sus reflexiones sobre el tema de la ambigüedad en su libro *La palabra en la novela*, escrito entre 1934-1935. En el segundo capítulo, “La palabra en la poesía y en la novela”, afirmó que a diferencia de la “palabra bivocal en prosa”, la “palabra poética es un tropo que precisa que, en su marco, se perciban claramente dos sentidos”; y como sea que se entienda la correlación de estos últimos en el símbolo poético “no es, en ningún caso, una correlación de tipo dialógico”.<sup>67</sup> Señalaba que la ambigüedad poética satisface a un solo sistema de acentuación, por lo cual la correlación de los sentidos en el símbolo puede ser interpretada lógicamente, como de lo particular o individual a lo general, así, de un nombre propio convertido en símbolo. Añadía:

puede ser interpretada también, desde el punto de vista filosófico-ontológico, como una relación de representación especial o como una relación entre el fenómeno y la esencia, etc.; se puede poner en primer plano el aspecto emocional-axiológico de esa correlación, pero ningún tipo de relación entre los sentidos se sale, ni puede salirse, del marco de la actitud de la palabra hacia su objeto y hacia los diversos aspectos de ese objeto. Entre la palabra y el objeto se desarrolla todo el acontecimiento, todo el juego del símbolo poético. El símbolo no puede suponer una actitud esencial hacia la palabra ajena, hacia la voz ajena. El polisemantismo del símbolo poético supone la unidad e identidad de la voz con respecto a él, y la completa soledad de la voz en su palabra.<sup>68</sup>

Para aclarar su explicación agregaba que en el caso de la prosa, el símbolo poético, aun siendo un símbolo, “se convierte en palabra bivocal: entre la palabra y el objeto se interpone la palabra ajena, el acento ajeno, y cae sobre el símbolo la sombra objetual”; asimismo, distinguía la ambigüedad en ambos géneros del siguiente modo: “Si el problema central de la teoría de la poesía es el problema del símbolo

---

<sup>67</sup> Bajtún, *Teoría y estética de la novela*, 144.

<sup>68</sup> *Ibid.*, 145.

poético, el problema central de la teoría de la prosa literaria es el de la palabra bivo-  
cal, internamente dialogizada en todos sus diversos tipos y variantes”.<sup>69</sup>

Estas advertencias nos obligan a prestar atención a otro aspecto, que también está implícito tanto en su estética crítica como en su poética semiológica, que no son, obviamente, manuales prescriptivos de una nueva retórica a los que pueden acudir poetas y escritores. Ambas constituyen un sistema teórico y metodológico hermenéutico, destinado a especialistas interesados en la interpretación de textos artísticos.

### **Ambigüedad referencial y análisis**

Mijaíl Bajtín, en el mismo artículo ya referido de 1924, se preguntaba: ¿en qué medida el análisis del contenido puede tener un estricto carácter científico, de significación general? Su respuesta era positiva y además fundamentada en el adelanto de las disciplinas que lo permiten: “Es posible, en principio, la consecución de un alto nivel científico, especialmente cuando las correspondientes disciplinas —ética filosófica y ciencias sociales— *alcanzan por sí mismas* el nivel científico que les es posible”. También advertía que “el análisis del contenido es extremadamente *difícil*; y se hace imposible, en general, evitar un cierto grado de subjetividad: hecho que viene determinado por la esencia *misma* del objeto estético; pero la habilidad científica del investigador siempre puede hacer que se mantenga en los límites correctos, y obligarle a poner de relieve lo que hay de subjetivo en su análisis”, y concluía: “Esta es, en líneas generales, la metodología del análisis estético del contenido”.<sup>70</sup>

Mientras tanto, Moritz Geiger también señaló la necesidad de estudio y preparación del investigador de objetos estéticos. Escribió: “Todo esto exige más que un simple ponerse, apoyando la cabeza en la mano, a contemplar: exige vastos conocimientos y muchos trabajos preparatorios”.<sup>71</sup>

Nicolai Hartmann, a su vez, en la sección dedicada a la “Estética” de su *Introducción a la filosofía* (1961) se refería a los planos del texto artístico. En primer término, “lo negro, lo blanco, la impresión sobre el papel, únicamente cuando se ha apresado el sentido de las letras, de las palabras y frases, cuando se lee entendiendo, es decir, reconociendo el sentido de los signos”; únicamente mediante la lectura de la escritura se llega al otro plano en que aparece un mundo de objetos. Además, advertía que a diferencia del aporte directo por el ojo ante la escultura y la pintura, en la literatura es, después de la lectura, la fuerza de la fantasía que hace “surgir las escenas objetivamente ante nosotros. Y únicamente por detrás de este mundo de objetos que ya ha aparecido, brota aquello de que trata propiamente la literatura: las personas y sus vivencias, las situaciones en que caen los seres humanos, la forma especial en que

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, 145-147.

<sup>70</sup> *Ibid.*, 47 (cursivas propias).

<sup>71</sup> Geiger, *Estética*, 151.



reaccionan en ellas mostrando su interior”.<sup>72</sup> Este mundo es apresado por la mirada a través de los estratos anteriores sin que cueste trabajo; el aparecer es, además, obra del arte literario. Recordaba que la estética del siglo XIX había ensayado su observación las más de las veces sobre el acto de recepción, de contemplación y, una y otra vez, había tenido la tendencia a analizar el acto artístico. También señalaba: “Retrasado está, en cambio, el análisis de la estructura de la obra de arte y con él también el del valor. Pero justamente el análisis del objeto ofrece una ventaja. Es, en efecto, la obra de arte lo más fácilmente asequible, aquello hacia lo que se dirigen en primera línea los juicios estéticos”.<sup>73</sup>

Años después, Hartmann publicó su monumental *Estética*, en la cual definió esta disciplina como “conocimiento”, por su relación con el análisis, la reflexión y los “juicios estéticos”. Pero, un conocimiento no destinado ni al creador a quien sólo podría alterar o desconcertar, ni al contemplador de lo bello, a quien fastidiaría e interrumpiría su recogimiento en el goce de la belleza. Afirmaba: “Arranca a ambos de su actitud extática, si bien los dos están cercanos al sentimiento de lo enigmático, pues pertenece a su actitud”; la estética, en todo caso, está destinada al examen, razonamiento y conocimiento de la obra de arte:

El filósofo inicia su tarea donde ambos abandonan el asombro de lo que experimentan a los poderes de la profundidad y del inconsciente. El filósofo sigue el rastro de lo enigmático, analiza. Pero en el análisis cancela la actitud de la entrega y del éxtasis. La estética es exclusiva de quien tiene una actitud filosófica. A la inversa, la actitud de la entrega y el éxtasis cancela la filosófica o, cuando menos, la perjudica.<sup>74</sup>

La obra de Pascual Buxó es obra de análisis, reflexión, pensamiento crítico y estético. Desde sus primeros ensayos publicados en la década de 1960 (“Uso y sentido de las locuciones en la poesía de César Vallejo”, para señalar uno) mostró el carácter autónomo del texto artístico debido a su comprensión analógica de la realidad. La conciencia analítica del crítico debía partir de “esta dimensión analógica en la que los hechos de la realidad aparecen destacados de la masa ordinaria y confusa de los acontecimientos, este distanciamiento de la pura objetividad de la lengua”,<sup>75</sup> antes de desplegar la exégesis de ésta en sus diversos estratos y estructuras, y pasar después al análisis del discurso poético, es decir, al análisis de la escritura poética, para lograr el aparecer de la sustancia. De este modo hacía ver también “el conflicto entre la lengua que sustenta la poesía y la realidad que no cede a las manipulaciones del lenguaje”, alcanzando “la fractura entre lengua poética y lengua de comunicación práctica”;<sup>76</sup>

<sup>72</sup> Hartmann, *Introducción a la filosofía*, 190-191.

<sup>73</sup> *Ibid.*, 189.

<sup>74</sup> Hartmann, *Estética*, 5.

<sup>75</sup> Pascual Buxó, “Uso y sentido de las locuciones en la poesía de César Vallejo”, 5.

<sup>76</sup> *Ibid.*, 9-10.

más aún, la crisis entre lengua y realidad, esto es, “la disolución de las convencionales relaciones entre objeto y palabra, entre experiencia y expresión”.<sup>77</sup> En un ensayo publicado en 1970 sobre un poema de Vallejo, “*Trilce I* y el conflicto de las exégesis”, se verá que esas fracturas, crisis y disoluciones son propias de “una profunda transformación de los hábitos de la escritura poética”.<sup>78</sup>

Como se ve, la obra teórica y estética de Pascual Buxó se funda en la rigurosa exégesis y reflexión de la escritura poética, después de un proceso que implicó el examen de las relaciones del lenguaje y la realidad en la comunicación cotidiana, antes de ocuparse de la expresión poética. De este proceso inicial de estudio, podríamos citar otro ensayo publicado en 1981, “Lengua y realidad en la poesía de César Vallejo”, en el cual demuestra los esfuerzos del poeta por expresar su experiencia vivida a través de un lenguaje inhábil para expresarla. De ahí que, “pese a la problemática identificación de su lenguaje con una escritura que le sirva de soporte y demarcación, procura trasladar un sentido desde el espacio extralingüístico que lo sustenta hasta el espacio lingüístico que lo significa”,<sup>79</sup> como sustancia de la forma.

En los años siguientes, la reflexión analítica de nuestro teórico sobre las estructuras discursivas de la escritura poética se profundizará cada vez más, abriendo nuevas áreas de examen. Fue así como aparecieron tanto sus ensayos teóricos, como los de aplicación práctica de la teoría expuesta en ellos, conformando el volumen de su poética semiológica, cuyo proceso conocido de producción ocupó el período de siete años, entre 1976 y 1983. Esta publicación encierra no sólo una teoría coherente sobre las representaciones de la realidad por la mera escritura, sino por la escritura artística que modela el texto semiológico, en sus niveles semiótico e ideológico. La exposición teórica de Pascual Buxó está apoyada constantemente en procesos de verificación analítica desde sus inicios, como cuando escribe:

Para los fines de un análisis que aspire a dar cuenta de la “totalidad” significativa del texto, será necesario aceptar inicialmente la tesis que afirma que “todo proceso tiene un sistema subyacente —y toda fluctuación una constante subyacente”. Esta premisa habrá de ser válida tanto para el primer nivel del análisis textual (el lingüístico o semiótico) como para los subsiguientes niveles discursivos (semiológicos e ideológicos).<sup>80</sup>

Sus advertencias orientan la lectura analítica y reflexiva cuya acción debe lograr desentrañar correctamente el mensaje de estos textos específicos, especialmente ante la presencia de la anisotropía de las semiologías, cuyos procesos literarios requieren de un segundo análisis que permite discernir la interrelación en su contenido de códigos

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, 13.

<sup>78</sup> Pascual Buxó, “*Trilce I* y el conflicto de las exégesis”, 223.

<sup>79</sup> Pascual Buxó, “Lengua y realidad en la poesía de César Vallejo”, 20.

<sup>80</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 23.

semióticos y códigos ideológicos. Así, nuestro autor advierte: “se harán necesarias dos operaciones analíticas sucesivas y complementarias: una para reponer el isomorfismo entre los planos de la expresión y del contenido de la semiótica connotativa, base de la semiología, y otra que permita reescribir los valores actualizados en el nivel semiológico del contenido”.<sup>81</sup>

Como se ve, en todo caso la teoría del texto semiológico implica la apertura del análisis que exceda la lectura y comprensión de la mera articulación lingüística y su gramática, y se amplíe a una exégesis, como explicación e interpretación, de otros conjuntos de representaciones expresivas de ideas fundamentales y pensamiento de una colectividad y época, cuya finalidad es revelar la sustancia de la forma. El texto semiológico, como manifestación simultánea de valores correspondientes a diferentes sistemas simbólicos de una comunidad histórica, demanda, además del limitado análisis lingüístico centrado en el empleo invariante de la lengua natural, “la necesidad de un análisis semiológico del discurso (poético o de cualquier otra índole) capaz de dar cuenta de la actualización de valores pertenecientes a diversas jerarquías paradigmáticas en una misma cadena sintagmática o, dicho diversamente, de la subyacencia de sistemas de diferente naturaleza y función en un discurso verbal que les sirve de interpretante”.<sup>82</sup>

En junio de 1983, cuando el volumen *Las figuraciones del sentido* se hallaba todavía en prensa, Pascual Buxó participó en el Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, en Madrid, y disertó sobre “El análisis semiológico del texto literario”. Como se ve por el título de su exposición, reiteró la necesidad de expandir los límites del análisis literario para abarcar lo que llamó entonces el análisis semiológico. Exhortó a fijar la atención sobre la “pervivencia de una lingüística que concibe la lengua como un sistema de reglas lógico-gramaticales ordenadas a la producción de enunciados coherentes y aceptables”; ya que, por causa de esa concepción restringida, los textos literarios eran desplazados a una particular esfera del lenguaje en la que prevalecen las transgresiones de las normas gramaticales; y así indicó:

frente a esa lingüística escolar y simplificadora, digo, es necesario rescatar la noción conforme a la cual numerosos procesos verbales se constituyen a partir de la interacción (alternativa o constante) de dos subsistemas semióticos igualmente productivos a los que designaremos como *subsistema denotativo* y *subsistema connotativo* y que —en un primer acercamiento al problema— permiten dar cuenta de dos tendencias semióticas extremas.<sup>83</sup>

Tal es la estructura propia de la escritura literaria, o de los textos semiológicos, y el origen de su riqueza polisémica, entendida sólo por su apariencia como simple ambigüedad referencial sin reconocer el sincretismo que implican. Nuestro teórico

<sup>81</sup> *Ibid.*, 44.

<sup>82</sup> *Ibid.*, 91.

<sup>83</sup> Pascual Buxó, “El análisis semiológico del texto literario”, 352.

muestra que la entidad del referente “real” puede ser semánticamente desdoblada por la acción simultánea de “dos sistemas o códigos concurrentes”: uno que sustenta la significación recta o denotativa de los objetos y otro que metafóricamente los configura y resemantiza.<sup>84</sup>

Por otra parte, todo proceso de conocimiento, en sus etapas iniciales de percepción, de la realidad en general o de un objeto en particular, puede enfrentarse a la ambivalencia, ambigüedad o falsa apariencia capaces de alterar la comprensión. David Hume, en su libro sobre el entendimiento, ya había señalado que a veces nuestras impresiones son tan débiles y tan ligeras que no podemos distinguirlos de nuestras ideas; o nuestras percepciones pueden ser simples o complejas: “Percepciones o impresiones e ideas simples son las que no admiten distinción ni separación. Las complejas son lo contrario que éstas y pueden ser divididas en partes”. Además, señalaba “la gran semejanza entre nuestras impresiones e ideas en todo otro respecto que no sea su grado de fuerza y vivacidad. Las unas parecen ser en cierto modo el reflejo de las otras, así que todas las percepciones del espíritu humano son dobles y aparecen a la vez como impresiones e ideas”.<sup>85</sup>

De este fenómeno de la ambivalencia, ambigüedad o falsa apariencia no está exento el conocimiento estético frente a la obra de arte o, específicamente, el texto literario. Hartmann, en su *Estética*, se refirió precisamente al prejuicio radical que todavía conservó el razonamiento de Hegel que, precisamente, no discernía entre lo que implicaba la percepción doble en términos de Hume: impresiones e ideas. Hartmann señaló que de acuerdo con su compatriota y teólogo luterano, la aprehensión artística es sólo un grado previo del saber y entendimiento: “La filosofía hegeliana con su gradación del ‘Espíritu absoluto’ dio voz a este parecer: la idea sólo alcanza su pleno ‘ser para sí’, es decir, el saber auténtico sobre sí misma, en el grado del concepto”; y enseguida refutó ese error: “No es necesario insistir aquí en que con ello se malinterpreta del todo lo propiamente ‘estético’, es decir, lo sensible percibido en forma artística, cuando es precisamente la intuición sensible la que proporciona a las artes su superioridad sobre el concepto”.<sup>86</sup>

Otro error que refuta Hartmann, referido específicamente a la percepción ambivalente o ambigua del objeto estético, lo remonta al Romanticismo —reforzado por la estética hegeliana— que “habla de la ‘apariencia’ como modo de ser de lo bello”,

<sup>84</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: el sentido y la letra*, 52. Aunque parezca obvio conviene aclarar que la ambigüedad referencial, de la que nos hemos ocupado aquí, corresponde a los textos semiológicos en los términos de la teoría de Pascual Buxó, no a la ambigüedad propia de erróneos o malintencionados empleos del lenguaje. El mismo teórico lo advirtió: “Una es, pues, la ambigüedad resultante de la premura, incompetencia o malicia del locutor, y otra la que se produce por la intencionada actualización de elementos pertenecientes a diversos paradigmas semánticos dentro de un mismo proceso de enunciación”, *ibid.*, 274-275.

<sup>85</sup> Hume, *Tratado de la naturaleza humana*, 17.

<sup>86</sup> Hartmann, *Estética*, 8.

error que explica con estos términos: “Con ello se quiere decir lo siguiente: lo presentado no está en realidad ahí, no tiene realidad, si bien se presenta a quien intuye como si fuera real. Esto se ve en el abigarramiento concreto, en la riqueza de detalles y aun en el hundimiento de lo intuido en lo percibido”.<sup>87</sup>

Con esta explicación, en los términos expuestos por la teoría de Pascual Buxó, Hartmann está presentando un caso de ambigüedad referencial como producto, además, de la reescritura, que daría lugar a una errónea doble percepción aparente que capta un objeto de doble dimensión: una, cierta; otra, ilusoria o engañosa. Hartmann reitera la unidad del objeto estético por encima de sus estratos y explica que “quien contempla estéticamente no separa lo visto sensorialmente de lo contemplado espiritualmente, sino que lo ve en uno y cree, por ello, que copercibe lo no perceptible”; en estas circunstancias, el esteta sustituye la palabra sustantiva “apariencia” (o simulación, engaño, fingimiento o ilusión) por el verbo intransitivo “aparecer” (o manifestarse, dejarse ver, cobrar existencia o darse a conocer), y enfatiza su advertencia:

Toda teoría de la apariencia y de la ilusión que siga este camino desconoce un rasgo esencial importante del dejar aparecer artístico: a saber, que no simula la realidad, sino que más bien entiende lo que aparece como tal y no intenta insertarlo como un eslabón en curso real de la vida, sino que lo destaca de éste y, a la vez, lo protege del peso de lo real.<sup>88</sup>

Explica, además, lo que llama el “modo de ser” de ambos “estratos” de la obra de arte, exposición que mantiene a lo largo de su libro; esto es, “realidad” en el primer plano que se da a los sentidos, y “aparición” en el trasfondo. Diferencia que también explica de esta forma: allá, un “ser en sí”; aquí un “mero ser para nosotros”. De este modo también rechaza y excluye la “ilusión” y “apariencia” en el trasfondo que aparece, como creía Hegel, lo cual atenta contra la unidad del objeto estético.

### **Ambigüedad en la filosofía**

El empirista inglés John Locke, en su *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1689), ya había señalado la arbitrariedad de la palabra respecto a las ideas. En el libro tercero, que se ocupa “De las palabras”, en el capítulo II, § 1 dice: “Es así como podemos llegar a concebir de qué manera las palabras, por naturaleza tan bien adaptadas a aquel fin, vinieron a ser empleadas por los hombres para que sirvieran de signos de sus ideas”; sin embargo, esa adaptación no se debió a “alguna natural conexión entre sonidos particulares articulados y ciertas ideas, pues en ese caso no habría sino un solo lenguaje entre los hombres, sino por una voluntaria imposición, por la cual un nombre dado se convierte arbitrariamente en señal de una idea determinada”.<sup>89</sup> Más adelante, en el

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, 44.

<sup>88</sup> *Ibid.*, 44-45.

<sup>89</sup> Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, 394.

§ 8, afirma explícitamente: “La significación de las palabras es perfectamente arbitraria”, y fundamenta su explicación el señalar que las palabras, debido al uso prolongado y familiar, provocan ideas de un modo tan constante y presto, que fácilmente pareciera que existe conexión natural entre unas y otras; pues las palabras “tan sólo significan las ideas peculiares de los hombres, y ello por una imposición perfectamente arbitraria”, lo cual se pone de manifiesto “en el hecho de que las palabras, con mucha frecuencia, dejan de provocar en otros (aun en quienes usan el mismo lenguaje) las mismas ideas de que suponemos sean los signos”; además, esta relación arbitraria entre las palabras y las ideas la entrelaza con la libertad del usuario de la lengua: “todo hombre tiene una tan inviolable libertad de hacer que las palabras signifiquen las ideas que mejor le parezcan, que nadie tiene el poder de lograr que otros tengan en sus mentes las mismas ideas que las que él tiene, cuando usan las mismas palabras que él usa”.<sup>90</sup>

Por su parte, el filósofo y sicólogo estadounidense John Dewey, en su obra *How We Think* (1910), rechazó la fidelidad del lenguaje respecto al pensamiento; más aún, postuló que el lenguaje viciaba y encubría el pensamiento. Traducida su obra al castellano como *Psicología del pensamiento*, en 1917, ofrecía entonces un enfoque distinto del lenguaje a partir del pensamiento. Ese enfoque permite completar desde la perspectiva de las ideas las importantes innovaciones referidas al lenguaje realizadas por modernos lingüistas, como Hjelmslev y Jakobson, de cuya reflexión ya nos ocupamos.

Al iniciar su exposición de “El lenguaje como instrumento del pensamiento”, Dewey exponía lo que llamó la situación ambigua de la palabra, cuyos orígenes proceden del griego. Sin desconocer la relación extraordinariamente íntima de la palabra con el pensamiento, que merece ser discutida, escribió: “Aunque la misma palabra *lógica* viene de *lóγος*, que significa ya lenguaje o palabra, o ya pensamiento o razón, no obstante, decimos *palabras, palabras, palabras*, para denotar cierto vacío intelectual, cierta simulación de pensamiento”.<sup>91</sup> Se debe recordar que el filósofo checo Husserl, coetáneo de Dewey, ambos nacidos en 1859, empleó una aclaración similar en las consideraciones preliminares de su obra *Lógica formal y lógica trascendental*, cuyo subtítulo explica y agrega: *Ensayo de una crítica de la razón lógica*. Aunque Husserl no mencionó la ambigüedad del término griego escribió: “La palabra *logos*, de la cual deriva el nombre de ‘*lógica*’, tiene múltiples significaciones que surgieron, por transferencias muy comprensibles, de las significaciones más originales de: ‘colegir’, ‘exponer’, luego: ‘exponer por medio de la palabra, de la locución’”; agregaba del mismo modo que *logos* (*λόγος*) quiere decir: la palabra y la *locución* misma, aquello de que se habla, la *situación objetiva de que trata la locución*; también significa el pensamiento que comporta la oración, producido por quien habla, con fines de comunicarlo o aun para sí mismo; esto es: el *sentido* espiritual de lo mencionado con la expresión. Para Husserl el pensar y el expresar son operaciones que se identifican en una tarea

<sup>90</sup> *Ibid.*, 397.

<sup>91</sup> Dewey, *Psicología del pensamiento*, 189 (cursivas propias).

común al unísono en la que no cabe el disentir, por ello escribió que el pensar humano “se formula verbalmente, y todas las actividades de la razón están ligadas casi por entero a la locución; además, toda crítica que conduzca a la verdad racional, en cuanto crítica intersubjetiva, se sirve del lenguaje y siempre tiene por resultado expresiones”.<sup>92</sup> Reiteró ahí mismo que el ser humano no trata con meros actos de pensar y con meros pensamientos, sino con expresiones, es decir, con pensamientos expresados.

Dewey explicaba que esa misma relación extraordinariamente íntima entre palabra y pensamiento no sólo implica el convencimiento de que el lenguaje es necesario e inclusive idéntico al pensamiento, sino que conlleva argumentos sólidos que muestran al lenguaje capaz de pervertir y ocultar al pensamiento.

Debemos también recordar al filósofo inglés John Stuart Mill (1806-1873) y su obra *A System of Logic, Ratiocinative and Inductive* (1843; traducido como *Sistema de lógica demostrativa e inductiva*), quien también en las páginas iniciales de ese libro señaló que la lógica es una parte del “arte de pensar” y el lenguaje, por confesión de todos los filósofos, “uno de los principales instrumentos o auxiliares del pensamiento; y cualquiera imperfección en el instrumento o en el modo de emplearlo tiende conocidamente, más aun que en casi todas las demás artes, a desconcertar e impedir el procedimiento, y a destruir todo fundamento de confianza en el resultado”. Advertía que si un espíritu previamente no versado en el significado de las varias clases de palabras y en su recto uso quisiera emprender el estudio de los métodos de filosofar, sería esto como si intentase hacerse observador astronómico sin haber aprendido a arreglar “la distancia focal de sus instrumentos ópticos para ver con distinción”.<sup>93</sup> Con esta preocupación, Mill dedica el “Libro Primero” de su obra a discutir, en ocho capítulos, el tema que señala el título del mismo: “De los nombres y las proposiciones”.

Dewey, por su parte, presenta tres teorías que discuten la relación del pensamiento y el lenguaje: “la primera sostiene que son idénticos; la segunda, que las palabras son el ropaje del pensamiento; y la tercera (que es la sostenida en este libro), que aunque la palabra no es pensamiento, sin embargo es necesaria tanto para el pensamiento mismo, como para la comunicación de lo que pensamos”; más todavía, señala que el lenguaje no se reduce a la palabra oral y escrita, sino que comprende todos los signos, como los que enumera enseguida:

Los gestos, los dibujos, las imágenes visuales, los movimientos de los dedos o cualquier cosa empleada conscientemente como un *signo*, constituyen, lógicamente, lenguaje. Por lo tanto, decir que el lenguaje es indispensable para el pensamiento, es decir que los signos y los gestos y los movimientos son necesarios para él. El pensamiento no trata con

<sup>92</sup> Husserl, *Lógica formal y lógica trascendental*, 21-22.

<sup>93</sup> John Stuart Mill, *Sistema de lógica demostrativa e inductiva*, trad. de Pedro Codina (Madrid: Imp. de M. Rivadeneyra, 1853), 23-24.

las cosas mismas, sino con sus *significados*, sus sugerencias; y para que los significados sean aprehendidos, deben formar parte de existencias sensibles y particulares.<sup>94</sup>

Dewey llama la atención sobre los signos, sus significados y sugerencias. Es decir, sobre los “signos” como indicios, señales; los “significados” como el sentido de la palabra, oral o escrita, o los gestos, los dibujos, las imágenes visuales, los movimientos del cuerpo o cualquier objeto empleado en la expresión; finalmente, las “sugerencias” como la insinuación o inspiración. Para compendiar esos tres términos en una frase breve: los “signos”, además de su “significado” propio pueden “sugerir” otro. Esta situación analizada por el psicólogo estadounidense implica una visión que, en términos de la teoría de Pascual Buxó, podríamos denominar semiológica al sincronizar varios sistemas expresivos. Dewey reconoce frente al lenguaje natural, otro lenguaje artificial que reúne gestos, sonidos, objetos, incluso caracteres manuscritos o de imprenta. Más aún, ejemplifica su explicación con expresiones poéticas que extrae de la obra de Shakespeare, por ejemplo cuando éste se refiere a la naturaleza muda con enunciados tales como las “sonoras palabras del arroyo agitado” o el “triste lenguaje de los sauces caídos”. Agrega que a este tipo de lenguaje se debe que tanto los filósofos como los poetas hubiesen encontrado expresiones sabias y sutiles en los hechos y las cosas que nos rodean, es decir, otros hechos y otras cosas que “aparecen”, según los términos de la estética de Hartmann, en el trasfondo de aquellos enunciados. Más todavía, el “aparecer” del significado no sólo está implícito en las palabras, sino en las cosas. El psicólogo estadounidense escribe: “Sin significado, las cosas no son más que ciegos estímulos o motivos casuales de placer y dolor; y puesto que los significados no son cosas tangibles, deben ir adheridos a existencias materiales. Cuando se emplean para fijar y dirigir significados, esas existencias constituyen *signos* o *símbolos*”.<sup>95</sup>

Cabe también mencionar a Lev Semiónovich Vygotsky (1896-1934), psicólogo ruso, investigador y teórico, de la misma generación de Hjelmslev y Jakobson. En sus investigaciones sobre la relación del pensamiento y el lenguaje conocidas en 1934 (*Pensamiento y lenguaje*), había señalado que “pueden existir un significado y diferentes referentes o diferentes significados y un referente”, y que “la identidad del referente combinada con la divergencia del significado se basa también en la historia de las lenguas. Una multitud de factores sostiene esta tesis”.<sup>96</sup> Si bien los aportes de Hjelmslev y Jakobson fueron reconocidos y abrieron nuevos rumbos en el estudio de la lengua desde la lingüística, los aportes de Vygotsky en su breve existencia también fueron aclamados, por la apertura de nuevas sendas que recorrían desde la psicología a partir del pensamiento hacia el lenguaje. De este modo, y tras sus investigaciones empíricas sobre el habla de los niños y los adultos, escribió una aparente sencilla conclusión:

<sup>94</sup> Dewey, *Psicología del pensamiento*, 189-190 (cursivas propias).

<sup>95</sup> *Ibid.*, 190 (cursivas propias).

<sup>96</sup> Lev S. Vygotsky, *Pensamiento y lenguaje* (La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1998), 45.



la relación entre pensamiento y palabra no es un hecho, sino un proceso, un continuo ir y venir del pensamiento a la palabra y de la palabra al pensamiento, y en él la relación entre pensamiento y palabra sufre cambios que pueden ser considerados como desarrollo en el sentido funcional. El pensamiento no se expresa simplemente en palabras, sino que existe a través de ellas.<sup>97</sup>

Con esta afirmación Vygotsky remitía al origen mítico del *logos*, el λόγος, concepto tan antiguo como discutido entre los griegos. ¿Qué significa o qué dice?, ¿es palabra o razonamiento?, ¿es hablar o argumentar?, ¿discursar o discurrir? El mismo término refiere tanto al pensamiento como al lenguaje. Con el paso del tiempo, el *logos* de los griegos se convirtió en el *verbum* de los latinos, es decir, solamente palabra, despojada de razonamiento, lo cual despertó tanto la imaginación fabulosa como la teológica, por lo que asimilaron ese término a supuestas “revelaciones” sobrenaturales. Recordemos al francés René Descartes (1596-1650)<sup>98</sup> o a inglés John Locke (1632-1704),<sup>99</sup> quienes no se desligaron de las fábulas respecto a la “sagrada escritura” y la “revelación”. Pero volvamos de la mitología al discurso poético y concluyamos este capítulo.

Los pensadores y teóricos del siglo xx extrajeron del mito tanto al pensamiento como a la palabra. Tal fue el caso de Vygotsky, para quien todo pensamiento tiende a conectar una cosa con otra, a establecer relaciones, “se mueve, crece y se desarrolla, realiza una función, resuelve un problema. Este fluir transcurre como un movimiento interior a través de una serie de planos”; y determina que el “análisis de la interacción del pensamiento y la palabra debe comenzar con la investigación de las diferentes fases y planos que atraviesa un pensamiento antes de ser formulado en palabras”.<sup>100</sup>

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, 77.

<sup>98</sup> Descartes escribió en sus *Meditaciones metafísicas* (1641): “no es menos evidente, la necesidad de creer que esas Sagradas Escrituras proceden de Dios”; véase René Descartes, *Obras completas*, trad. de Manuel Machado (París: Garnier Hermanos, 1915), 54.

<sup>99</sup> Locke escribió en 1690: “Allí donde la verdad que abrazamos se halla conforme a la palabra escrita de Dios, allí donde la acción que meditamos no se opone a los dictados de la recta razón y de las Sagradas Letras, podemos estar seguros de que no corremos ningún riesgo en considerarlas como inspiraciones divinas”; véase Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, 712.

<sup>100</sup> Vygotsky, *Pensamiento y lenguaje*, 77.

## Literatura hispanoamericana: la colonial y la moderna

El análisis exegético de Pascual Buxó sobre textos de la literatura hispanoamericana abarca obras sobresalientes que corresponden tanto a la época colonial como a la moderna. En tanto, su teoría semiológica implica, como él mismo afirma, “la reconstrucción de los marcos estético-ideológicos vigentes en un determinado tiempo y lugar, porque es precisamente dentro del ámbito de la cultura general donde surgen y se explican todos los productos simbólicos de una comunidad determinada”.<sup>1</sup> Más aún, explica que las obras de menor originalidad artística pueden tener mayor apego a las prácticas discursivas convencionales, poniendo de manifiesto claramente las constantes retóricas e ideológicas de una cultura literaria, así como la problemática social, política y moral de la comunidad en la que surgieron. Por su parte, la perfección artística de otras obras transforma sustancialmente los materiales utilizados en su composición, de manera que su diversidad se resuelve en una concepción autónoma y armoniosa.

Dentro de este contexto, no se puede desconocer que la cultura colonial impuesta por la invasión española en el siglo XVI en el continente americano, al que apodaron de “Indias”, correspondió a una teocracia con el apoyo del Vaticano. Esa invasión teocrática fue defendida todavía en el siglo XX por los teólogos y juristas canónicos españoles, como Castañeda Delgado, quien afirmó: “Sin conocer la Teocracia en su proyección histórica, no podemos entender las Controversias de Indias”.<sup>2</sup> Por el contrario, la cultura moderna hispanoamericana inaugurada con su independencia iniciada a finales del siglo XVIII logró también la emancipación de su literatura.

Esos acontecimientos son reconocidos por la teoría de Pascual Buxó, no sólo para analizar las diferencias entre las dos épocas literarias, sino porque implican categorías que fundamentan la periodización para una historiografía propia de la literatura hispanoamericana. De ahí que escribiera: “si la literatura artística nace de la libre y personal recreación de la experiencia humana, los discursos homiléticos, hagiográficos o meramente devotos acaban —en cambio— suprimiendo esa libertad

---

<sup>1</sup> Pascual Buxó, *La literatura novohispana*, 45.

<sup>2</sup> Paulino Castañeda Delgado, *La teocracia pontifical en la Conquista de América* (Vitoria, España: Seminario Diocesano, 1968), vii. El mismo autor señaló: “No es posible estudiar los orígenes de la civilización cristiana y europea en el Nuevo Mundo sin tropezar con las Bulas pontificias de Alejandro VI”. Se refería a las escrituras firmadas por el valenciano Rodrigo Borgia, quien desde su posición de “Sumo Pontífice” del Vaticano, y en su papel de “vicediós” y “propietario del planeta Tierra”, donó los territorios de lo que hoy es América Latina a sus compatriotas los Reyes Católicos; véase *ibid.*, 253.

esencial de la obra artística, para convertirse en un instrumento de control ideológico y social”.<sup>3</sup> Estos hechos son muy evidentes en las épocas que nos ocupan. Nuestro mismo teórico lo señala y hace ver que al igual que en España, “en las colonias americanas la literatura homilética y hagiográfica acaparó la producción impresa de los siglos XVII y XVIII, en cercana competencia con las relaciones de octavarios (fiestas en celebración de algún santo) y novenarios (o ceremonias sacras en honor de un difunto)”.<sup>4</sup> A semejante producción escritural en esos siglos añade las constituciones, ordenanzas y directorios tanto para el buen gobierno de las comunidades o congregaciones religiosas, “como para la dudosa salvación de las almas contritas”; agrega que esa masa de publicaciones, cuyo fin pragmático fue la penetración en las conciencias devotas, resultan al cabo material imprescindible para el estudio de las profundas motivaciones ideológicas y morales de las sociedades coloniales.<sup>5</sup>

Esas dos épocas de la literatura hispanoamericana están referidas en la segunda parte del título de 2015 que mencionamos. La primera parte dice: *La literatura novohispana*, y añade: *entre el dogma y la liberación*. Este libro, a lo largo de sus 454 páginas, presenta y desarrolla dos categorías imprescindibles para el estudio de la historiografía de la literatura latinoamericana: del “dogma” a la “liberación”. Estas categorías orientarán la exposición del presente capítulo final, puesto que muy bien simbolizan dos grandes épocas de la literatura regional: la colonial y la moderna, sin desconocer que en cada una de esas épocas se pueden reconocer periodos propios de todo proceso historiográfico.

El mismo año 2015 apareció otro libro de Pascual Buxó, cuyo título revela uno de los temas fundamentales de la semiótica literaria de nuestro teórico: *Construcción y sentido de la realidad simbólica*. En dicho volumen escribió que

la materia prima de la literatura no es, al menos de manera absoluta o inmediata, la “realidad del mundo” tal cual es, sino *la realidad del sistema semiótico* a través del cual el mundo se hace “representable”, esto es, el modo de hacerse patentes al entendimiento ciertos comportamientos humanos que, trascendiendo las circunstancias históricas y los sucesos particulares, ejercen su influjo sobre la conciencia de una comunidad cultural y le proponen otros medios que llamamos simbólicos o estéticos para descifrar los enigmas de su ser, su mundo y su destino.<sup>6</sup>

A diferencia de la historia cuya “realidad” debe ser el mundo empírico, para la literatura la realidad del mundo es la “realidad del sistema semiótico” por el que aparece el mundo. En otras palabras, la literatura “parte del universo significativo propio de cada sistema semiótico-cultural para reconocer e interpretar aquellas

<sup>3</sup> Pascual Buxó, *La literatura novohispana*, 58.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 59.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Pascual Buxó, *Construcción y sentido de la realidad simbólica*, 24 (cursivas propias).

intuiciones del mundo a las que sólo es posible acceder a través de esta íntima exploración de las capacidades del lenguaje y por cuyo medio el mundo se instituye”.<sup>7</sup> De ahí que no es la “realidad del mundo” a la que el poeta o artista se enfrenta, sino a la “visión del mundo” de la época en la que converge su existencia.

Wilhelm Dilthey ha señalado tres fuentes como orígenes de las formas de concepción del mundo y de la vida: el arte, la religión y la filosofía. A la primera la distinguió de modo especial de las otras dos, al escribir: “El arte es, con respecto a las visiones de la vida y del mundo, la forma más neutral de expresarlas”, ya que desde sus formas más sencillas entre los pueblos primitivos, no se halla separado de la persona, pues el arte “empieza expresando directamente, de un modo poético y musical, en el canto, la vida misma. Intuitivamente, en sencilla ‘objetivación’ de la vida interior o en el lenguaje figurado más simple de nuestra vida, la sucesión de sonidos”.<sup>8</sup>

Estas “visiones del mundo” están presentes en las épocas de toda historiografía de la literatura y el arte. La que corresponde al periodo colonial hispanoamericano fue impuesta por las creencias de los españoles, que correspondían a los europeos en general, mediante invasiones brutales a pueblos y ocupaciones territoriales destinadas a la explotación de sus riquezas naturales. Dichas creencias, por otra parte, tenían sus orígenes en la imaginación fabulosa medieval, plena de prejuicios y dogmas en pleno siglo XVI.

Pascual Buxó ha llamado “sistemas ideológicos” a los que configuran “realidades del mundo”, a los paradigmas doctrinarios. Señaló que en el “mundo hispánico” —durante tres siglos España y sus colonias— “el más eficaz de tales ‘sistemas’ ha sido las creencias religiosas configuradas a partir de un vasto conjunto de doctrinas teológicas —en sí mismo ‘imaginarias’— sobre la vida y la muerte, puestas al alcance de todos los neófitos por medio de un doble código de representaciones simbólicas”, es decir, “fundado, uno, en la reiteración ceremonial de sus ritos litúrgicos, y otro, en la persuasión ilusoria de sus expresiones gestuales e icónicas”.<sup>9</sup>

Por otra parte, la época moderna de la literatura hispanoamericana inició con el proceso de emancipación a finales del siglo XVIII, el cual no sólo fue una independencia política, sino el despliegue de un pensamiento de “liberación”, que a su vez dio lugar a procesos de descolonización mental en franco enfrentamiento con el sistema doctrinario de “dogmas”, impuesto por el colonialismo.

## La obra estética y su época

Antes de continuar con esta exposición, es necesario explicitar la materia de estudio de esta sección. Hasta ahora, el objeto de estudio ha sido la poética y estética del texto semiológico, según la teoría de Pascual Buxó. Esa teoría fue el resultado, obviamente,

<sup>7</sup> *Ibid.*, 25.

<sup>8</sup> Dilthey, *Teoría de la concepción del mundo*, 27.

<sup>9</sup> Pascual Buxó, *Construcción y sentido de la realidad simbólica*, 197.

de su lectura analítica y exegética de obras literarias de las dos etapas fundamentales de la literatura hispanoamericana: colonial y moderna; o en los términos señalados más arriba: de textos que se sometían al sistema dogmático y de los que buscaban la liberación del mismo.

El presente capítulo se centrará en el acto de producción, o de creación artística; es decir, el artista enfrentado a su época o, en otras palabras, enfrentado a la “realidad del sistema semiótico a través del cual el mundo se hace representable”, según los términos de nuestro teórico expuestos más arriba. Al sujeto del acto de producción o de la creación poética lo llamaremos simplemente poeta, y si fuere necesario “enunciador”. Por otra parte, la creación poética no debe ser entendida en su significación de existencia material efectiva en la realidad empírica, pues se trata de la “sustancia” del objeto estético, según ha sido explicado en los capítulos anteriores, o como nos recuerda Hartmann, cuando, “por ejemplo, un escultor cautiva la movilidad de una forma en una estatua inmóvil, no realiza la movilidad. No puede hacer que la estatua viva. El artista crea un reino que no pretende en absoluto ser efectivo para fingírsenos como efectivo. El artista no necesita realizar lo que quiere representar, sino sólo hacerlo aparecer”.<sup>10</sup> Asimismo, señaló que para ver las diferencias de época a las que corresponde el poeta o artista, “una obra de arte tiene que poder reproducir el acto de creación para poder comprenderlo justamente”.<sup>11</sup>

Por su parte, John Dewey, en *Art as experience*, lamentaba que no existiera en la lengua inglesa una palabra que, sin ambigüedad, incluyera lo significado por las dos palabras “artístico” y “estético”. Señalaba que “artístico” se refiere primariamente al acto de producción, y “estético” al de la percepción y goce. Deseaba tener un término que designara ambos procesos conjuntamente: “Algunas veces se separan los dos para considerar al arte como algo superpuesto a la materia estética, o bien, por otro lado, para suponer que, puesto que el arte es un proceso de creación, la percepción y el goce no tienen nada en común con el acto creador”, escribió, y enseguida desarrolló la siguiente explicación:

La palabra “estético” se refiere, como ya lo hemos notado antes, a la experiencia, en cuanto a que es estimativa, percipiente y agradable. Denota más bien el punto de vista del consumidor que del productor. Es el gusto (*taste*), y como el cocinar, la acción hábil está del lado del cocinero que prepara, mientras que el gusto está del lado del consumidor; como en la jardinería, hay una distinción entre el jardinero que planta y cultiva y el amo que goza el producto acabado.<sup>12</sup>

Iniciaremos así el estudio de las dos épocas principales de la historiografía literaria hispanoamericana, las cuales implican “visión del mundo” o, en términos de Pas-

<sup>10</sup> Hartmann, *Introducción a la filosofía*, 143.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 188.

<sup>12</sup> Dewey, *El arte como experiencia*, 44.

cual Buxó, “realidad del sistema semiótico” por el que aparece el mundo y determina las condiciones de vida del autor, las experiencias individuales y sociales, el ambiente cultural de la época, códigos de comunidad, que a su vez orientan o controlan el empleo del lenguaje y sus significaciones.

De ahí que nuestro teórico haga ver en cada obra el efecto de discursos ideológicos (“oficiales y canónicos”) expuestos en “valores políticos, religiosos y sociales sancionados por las instancias de los poderes civil y eclesiástico, y que —en la práctica— se manifiestan por medio de esa inextricable mezcla de creencias colectivas y comportamientos individuales”, núcleo con el que se identifica una comunidad. También reconoce que una obra puede contener “el conjunto de paradigmas *estético-literarios* en que su autor decide inscribirla, sus modalidades temáticas, genéricas y estilísticas, esto es, la dependencia que contraen las nuevas obras respecto de los dechados artísticos constituidos como su modelo o paradigma”.<sup>13</sup> Estas obras, porque en ellas prevalece la función estética por encima de sus referentes ideológicos o prácticas sociales, “constituyen propiamente la materia de los estudios literarios”; en cambio, los textos de carácter pragmático (*político, jurídico o doctrinario*) implican referencias a una comunidad histórica, pero no pueden ocupar el lugar de las anteriores cuya intención es predominantemente estética. Además, Pascual Buxó señala que la naturaleza de los discursos denominados “canónicos” u “oficiales” determina una visión del mundo compartida por los miembros de la comunidad o del grupo, en actos de la vida pública o privada, y que “condiciona los comportamientos individuales (*v. gr.*, los dogmas de la doctrina católica y su cumplimiento ritual generalizado)”.<sup>14</sup> Por otra parte, los discursos artísticos o literarios “modelan semióticamente la experiencia individual”, aceptando o modificando (seria o burlesca, popular o culta) los valores ideológicos canónicos y sus diversas remodelaciones discursivas como “el imaginario social”.<sup>15</sup>

En el ensayo “La obra literaria: concepto y sustancia”, con el que inicia su libro del 2010, Pascual Buxó se refirió a la condición mudable o imprecisa de las premisas por las que se regía la historiografía literaria en lengua castellana. Tomaba el caso de Menéndez Pelayo que incluyó como antecesoras de la literatura española a la visigótica, árabe, romana y judía producidas en la península ibérica; criterio geográfico que sale del marco propiamente histórico. Además, incluía en sus historias literarias obras de diversas prácticas discursivas: historia, filosofía, ciencias, oratoria política, sermones, entre otros, convirtiendo “el espacio reservado a la producción literaria en un revuelto campo de Agramante”; de ahí que nuestro teórico urgía a los estudiosos profesionales de la literatura “fijar criterios de selección más avenidos con las realidades semióticas y culturales de los objetos literarios, cuya ‘historicidad’ no

<sup>13</sup> Pascual Buxó, *La literatura novohispana*, 46 (cursivas propias).

<sup>14</sup> *Ibid.* 47 (cursivas propias).

<sup>15</sup> *Ibid.* 48.

explican las puras magnitudes cronológicas o territoriales, sino la conciencia colectiva de pertenecer a una misma comunidad nacional y de compartir una misma ‘idea del mundo’”.<sup>16</sup>

Esta concepción de “idea del mundo”, fundamental para fijar los criterios o las categorías de época, acorde con su “historicidad”, se alternó en el caso de la época colonial con otra creencia que puede ser definida como la “visión del mundo sobrenatural”, la cual reconoció muy bien Pascual Buxó y refirió como “las ingenuas representaciones de cuño medieval reivindicadas por el Concilio de Trento”, entre las que cabían tanto las “visiones celestiales” como las “visiones del infierno”, entre muchas otras.<sup>17</sup>

Gadamer prefiere llamarla “concepción del mundo”, y al respecto reconoce la importancia de la estética, que “se convierte en una historia de las concepciones del mundo, esto es, en una historia de la verdad tal y como ésta se hace visible en el espejo del arte. Con ello obtiene también un reconocimiento de principio la tarea que hemos formulado antes, la de justificar en la experiencia del arte el conocimiento mismo de la verdad”.<sup>18</sup> Para este pensador, solamente en la estética gana su verdadero sello el concepto de la concepción del mundo y, por supuesto, en la historia del arte se puede valorar la multiplicidad y el cambio de las concepciones del mundo que, a su vez, son importantes para las ciencias del espíritu. De ahí que manifieste su aprecio por la reflexión filosófica sobre el asunto realizada por Dilthey.<sup>19</sup>

## **Producción estética literaria**

Iniciaremos el estudio de ambas épocas a partir de sus respectivos contextos históricos. Éstos no pueden ser considerados únicamente como el conjunto de sucesos políticos, sociales, económicos y culturales ocurridos en cada uno de los periodos, o en la continuidad de ambos, sino que constituyen la intuición y comprensión de esos sucesos por la conciencia de cada ser, en este caso, cada uno de los poetas. Dilthey considera que éstas son “posiciones históricas de conciencia” que, “según épocas y pueblos, se manifiestan en la total complejidad del ánimo” y “esto se expresa en el

---

<sup>16</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: el sentido y la letra*, 22.

<sup>17</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, 112. También refiere el fomento de esas supuestas “visiones sobrenaturales”, de las que han quedado millares de testimonios. Escribió: “Es bien conocido el celo con que el clero novohispano se desvelaba para que sus monjas alcanzaran el estado de beatitud, al extremo de que cada convento o familiar de una monja perfecta encargaba a un sacerdote experto la redacción de una biografía [...] que contuviera el relato de sus dolencias físicas y de las visiones sobrenaturales con que Dios la premiaba en sus raptos extáticos”, *ibid.*, 113.

<sup>18</sup> Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos*, 139-140.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 257. Gadamer escribe más adelante: “En sus últimos trabajos Dilthey esboza una filosofía de la filosofía en este sentido, y reconduce los diversos tipos de concepción del mundo al polifacetismo de la vida que se desarrolla en ellos”, véase *ibid.*, 290.

concepto de la vida, condiciona en el intelecto la concepción del mundo y en la voluntad el ideal de vida”. De esta experiencia no están exentos los artistas, por el contrario, “en el arte se da, dentro de su historicidad, un nexo constante de propiedades. Se halla determinado por la relación de la fantasía con las propiedades objetivas del mundo, que mediante ella son elevadas a conciencia”; y el filósofo agrega con énfasis: “el arte tiene que decir algo que no puede ser expresado en ninguna otra forma de manifestación de la vida humana, a saber, lo que la fantasía ve”.<sup>20</sup>

La teoría de Pascual Buxó implica obviamente esta experiencia del artista, por lo que escribió: “el contexto de un mensaje poético estará constituido tanto por a) la situación comunicativa, como por b) los referentes extralingüísticos, en tanto que éstos formen parte de conjuntos paradigmáticos en virtud de los cuales se configura una determinada ‘idea’ o ‘visión del mundo’”.<sup>21</sup>

El enfoque fundamental de esta exposición sobre el “acto de producción” del texto literario analizará el contexto histórico, social y cultural de cada época, colonial o emancipada; contexto manifestado en su propia “idea” o “visión del mundo”; la cual será analizada a través de cuatro categorías discernibles por nuestro enfoque: a) la percepción, b) la vivencia, c) el gusto y d) el estilo, que incumben al artista puesto que corresponden a la instancia de la producción de la obra. Enfatizar esta perspectiva es imprescindible. En los capítulos anteriores hemos empleado categorías similares (percepción, vivencia, gusto, estilo), pero desde la instancia de la “recepción” de la obra artística.

La “visión del mundo”, en el acto de la producción artística, se manifiesta como una representación (o presentación, o aparecer) del “objeto estético” en la realidad empírica, es decir y de acuerdo con las exposiciones anteriores, la “sustancia” de la obra artística o literaria y, principalmente, su “efecto estético” en el lector. Diferenciamos esos dos niveles, o estratos, de la estructura de los productos artísticos: “forma” y “sustancia”. Revisemos:

a) La “percepción estética”. La visión directa de los objetos y el mundo, que como experiencia será transformada en expresión, implica la percepción estética. De ahí que Pascual Buxó haya escrito: “la percepción de los cuerpos sensibles por medio de los sentidos corporales, no sólo da el conocimiento del mundo material, sino que dicho conocimiento nos permite contar con argumentos y analogías para discernir las realidades interiores o espirituales de las exteriores y sensibles”.<sup>22</sup>

Por su parte, Hartmann escribió, después de Dilthey, con conceptos similares a los de éste: que el mundo de las cosas aparece en la percepción como en inmediata vivencia con tonos sentimentales relacionados con nosotros, los cuales “pueden resonar aún en la percepción y llegar a ser dominantes ocasionalmente hasta en aquellos

<sup>20</sup> Dilthey, *Teoría de la concepción del mundo*, 28.

<sup>21</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: el sentido y la letra*, 35, n. 25.

<sup>22</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 172.



casos en que ha quedado al descubierto su ‘ser para nosotros’ y ya no se atribuyen con seriedad a las cosas”, sino “como momentos contenidos de los objetos”.<sup>23</sup>

Dewey, a sus consideraciones relacionadas con la percepción estética, añade otro elemento: el “medio” (o “medium”), mediador que permite culminar la percepción del objeto estético como tal:

“Medio” en el arte bello denota el hecho de que esta especialización individual de un órgano particular de la experiencia, alcanza el punto en que todas sus posibilidades se explotan. El ojo y el oído que son activos centralmente, no pierden su carácter específico y su especial adecuación como portadores de una experiencia, que son los únicos en hacer posible. En arte, la vista o la audición dispersa y mezclada en las percepciones ordinarias, se concentran hasta que el oficio peculiar del medio especial opera con plena energía, sin distracción.<sup>24</sup>

Como se ve, el filósofo estadounidense destaca dos órganos sensoriales sobre los demás en los procesos de percepción estética: el ojo y el oído. Explica la variedad de medios de acuerdo a la actividad que realice el ser humano y según efectúen operaciones externas e intrínsecas. Con relación a la percepción estética, se puede afirmar que, en unos casos, el medio cesa de actuar cuando el “final” es alcanzado. Ciertamente, después de la percepción ocular de un objeto estético, no será necesario el ojo porque el objeto, como sustancia, permanecerá en la conciencia. En el caso de la música, la percepción no será tan inmediata sino que requerirá una extensión temporal.

También Dewey refiere otro tipo de medios: “en el momento en que decimos ‘medios’ nos referimos a medios incorporados en el resultado”; en el caso de la arquitectura apunta aún “los ladrillos y la mezcla se hacen parte de la casa en que son empleados para construir; no son meros medios para su erección”; de las otras artes agrega: “Los colores son la pintura; los tonos son la música. Un cuadro pintado a la acuarela tiene una cualidad diferente del pintado al óleo. Los efectos estéticos pertenecen intrínsecamente a su medio; cuando se sustituye el medio obtenemos un bosquejo más que un objeto de arte”.<sup>25</sup>

Es importante también señalar la diferencia que el filósofo hace entre una percepción común y ordinaria, y otra artística. En la primera, “dependemos de la contribución de una multitud de fuentes para entender el significado de lo que padecemos”; en la segunda, el “uso artístico de un medio significa que se excluyen ayudas inútiles y que se emplea una cualidad sencilla concentrada e intensamente, para hacer el trabajo realizado flojamente con la ayuda de muchas”.<sup>26</sup> Dewey se detiene específicamente ante la percepción del sujeto productor del objeto estético y escribe que

<sup>23</sup> Hartmann, *Estética*, 61.

<sup>24</sup> Dewey, *El arte como experiencia*, 175.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 176.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 179.

“todo artista cumple la operación a su modo y nunca se repite exactamente en dos de sus obras”, para lo cual “se entrega a todo medio técnico que pueda darle resultado, y si captamos este método característico de trabajo nos iniciaremos en la comprensión estética”.<sup>27</sup> Así, un pintor se ocupará más del detalle con líneas fluidas, esfumadas; otro, del perfil más agudo; un tercero, del claroscuro; un cuarto, acudirá a la luz fuerte. En tanto que es posible ver esos rasgos de forma, ritmo, equilibrio y organización, “las relaciones que el pensamiento capta como ideas están presentes como *cualidades* en la percepción y son inherentes a la sustancia misma del arte”; lo que quiere decir que “la inteligibilidad de una obra de arte depende de un significado que, la individualidad de las partes y sus relaciones con el todo, hacen directamente presente al ojo y al oído ejercitados en la percepción”.<sup>28</sup> Del mismo modo, todas las impresiones que llegan de algún objeto o acontecimiento estético deben integrarse en una percepción.<sup>29</sup> Así la percepción se convierte en vivencia.

b) La “vivencia estética”. Es un concepto que constituye una de las categorías fundamentales en las reflexiones hermenéuticas de Pascual Buxó. En 1970, en su ensayo sobre el poeta peruano César Vallejo (“*Trilce I* y el conflicto de las exégesis”, publicado originalmente en el *Anuario de Filología* de la Universidad de Zulia, Venezuela), señalaba que las “vivencias” bien pueden originar impulsos psicolingüísticos que cristalicen en el poema.<sup>30</sup> Una década después publicó un nuevo ensayo sobre el mismo poeta (“Lengua y realidad en la poesía de César Vallejo”), en el que escribió: “Vallejo, pese a la problemática identificación de su lenguaje con una escritura que le sirva de soporte y demarcación, procura trasladar una vivencia desde el espacio extralingüístico donde tuvo lugar hasta el espacio lingüístico donde esa vivencia pueda ser significada”.<sup>31</sup> Tres años después, en el libro *Las figuraciones del sentido*, ratifica el término vivencia como categoría de su teoría estética y poética semiológica. Esta categoría es expuesta como vivencia ideológica,<sup>32</sup> o vivencia afectiva.<sup>33</sup> Años después, en un ensayo dedicado al escritor mexicano Juan Rulfo (“Los laberintos de la memoria”, 1988), explica que “al hacerse patentes a la memoria, las imágenes formadas en el pasado desbordaran las lindes divisorias de la experiencia anterior y la evocación presente, fundiendo en un sola vivencia nemónica lo pretérito y lo actual”.<sup>34</sup> En su obra *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, desarrolla la siguiente explicación:

<sup>27</sup> *Ibid.*, 182-183.

<sup>28</sup> *Ibid.*, 189 (cursivas propias).

<sup>29</sup> *Ibid.*, 194.

<sup>30</sup> Pascual Buxó, *César Vallejo. Crítica y contracrítica*, 85.

<sup>31</sup> Pascual Buxó, “Lengua y realidad en la poesía de César Vallejo”, 20.

<sup>32</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 56.

<sup>33</sup> *Ibid.*, 83 y 229.

<sup>34</sup> Pascual Buxó, *Construcción y sentido de la realidad simbólica*, 157.

Las obras de arte —al contrario de los demás seres vivos que sólo requieren de la constancia de una ley natural— se generan por la intervención de dos instancias insuprimibles: la experiencia subjetiva, que ata al artista —como a todo individuo humano— a un mundo concreto de vivencias y emociones, y la competencia cultural, que lo liga a una tradición a la vez ideológica y formal, esto es, de conocimientos modelizados del mundo y de expresión igualmente modelizada de tales creencias.<sup>35</sup>

Hemos subrayado la importancia de la “experiencia” subjetiva frente a un conjunto concreto de “vivencias” que ligan a una tradición ideológica que modeliza el mundo; esa experiencia origina la sustancia estética.<sup>36</sup>

Podemos mencionar otra explicación de nuestro teórico acerca de la categoría “vivencia” que nos ocupa, escrita en su ensayo “Escila y Caribdis de la literatura novohispana”, donde sintetiza muy bien el contexto de la expresión artística, sin descuidar el historiográfico: “el concepto de *cultura literaria* se funda en el postulado de la estrecha vinculación de las vivencias sociales y psicológicas con los modelos artísticos prestigiosos, y se extiende hasta los dechados vigentes en los diversos estamentos culturales de que se compone una determinada comunidad histórica”.<sup>37</sup>

Conviene recordar que Husserl introdujo el concepto “vivencia” (*Er-lebnisse*, término alemán) en su filosofía fenomenológica como la intuición o percepción de un contenido, o significación, por quien la ha vivido y de la que puede dar una aseveración. El filósofo germano escribió en *Ideas I*, párrafo 34: “Resultará entonces evidente que toda vivencia de la corriente que logre alcanzar la mirada reflexiva tiene *una esencia propia, intuitivamente aprehensible*, un ‘contenido’ susceptible de que se lo contemple *por sí* en lo que tiene de *peculiar*”.<sup>38</sup> Explicó más adelante, en el párrafo 36: “Por *vivencias en el sentido más amplio* entendemos todo aquello con que nos encontramos en la corriente de las vivencias; así, pues, no sólo las vivencias intencionales, las *cogitaciones* actuales y potenciales, tomadas en su plena concreción, sino cuanto ingrediente encontremos en esta corriente y sus partes concretas”.<sup>39</sup> Así también introdujo, en relación con la “vivencia”, otro término, en el párrafo 84: la “intencionalidad”, como tema fenomenológico capital, la cual definió con los siguientes términos: “La intencionalidad es lo que caracteriza la *conciencia* en su pleno sentido y lo que autoriza para designar a la vez la corriente entera de las vivencias como corriente de conciencia y como unidad de *una conciencia*”.<sup>40</sup>

<sup>35</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, 232.

<sup>36</sup> Nos hemos ocupado de la “experiencia” a partir de los planteamientos de Pascual Buxó y a la luz de varias disciplinas (estética, psicológica, lingüística y sociológica) en el apartado final del capítulo “Sustancia del texto semiológico”.

<sup>37</sup> Citamos por Pascual Buxó, *La literatura novohispana*, 46 (cursivas propias).

<sup>38</sup> Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología*, 78 (cursivas propias).

<sup>39</sup> *Ibid.*, 82 (cursivas propias).

<sup>40</sup> *Ibid.*, 198 (cursivas propias).

Conviene señalar que los sociólogos Berger y Luckmann, en su obra conjunta *La construcción social de la realidad*, manifestaron su desacuerdo con el concepto “intencionalidad” de la fenomenología de Husserl: “La conciencia es siempre intencional, siempre apunta o se dirige a objetos. Nunca podemos aprehender tal o cual substrato supuesto de conciencia en cuanto tal, sino solo la conciencia de esto o aquello”; agregaron: “Esto es lo que ocurre, ya sea que el objeto de la conciencia se experimente como parte de un mundo físico exterior, o se aprehenda como elemento de una realidad subjetiva interior”.<sup>41</sup>

Por su parte, el filósofo húngaro Wilhelm Szilasi (1889-1966), en su *Introducción a la fenomenología de Husserl*, relacionó el término “vivencia” con la “intencionalidad”: “La palabra *intentio* significa ‘dirigirse a’. Toda vivencia, toda actitud anímica, se dirige a algo. La percepción es, en cuanto tal, percepción ‘de algo’, y lo mismo ocurre con la representación, el recuerdo, el juicio, la conjetura, la expectativa, la esperanza, el amor. Siempre se trata de determinadas formas de conducta que se dirigen a algo”.<sup>42</sup> A su vez, el fenomenólogo checo Jan Patočka, en su *Introducción a la fenomenología*, señaló que como seres capaces de representación, disponemos de vivencias continuamente; y que si “tomamos esas vivencias como representaciones, entonces el sentido interno es la que alberga la conciencia en tanto que recepción pasiva de nuestras propias vivencias, de su diversidad y desarrollo. [...] Todas esas vivencias se relacionan unas con otras siempre según un modelo concreto”.<sup>43</sup> También el filósofo hermeneuta Gadamer, en *Verdad y método*, advirtió que lo que vale como vivencia no es lo que fluya y desaparezca en la conciencia, sino lo pensado y que con ello uno gana una nueva manera de ser, afectando su contexto autobiográfico<sup>44</sup> y agregó: “Lo que llamamos vivencia en sentido enfático se refiere pues a algo inolvidable e irremplazable, fundamentalmente inagotable para la determinación comprensiva de su significado [...] algo completamente distinto que pide ser reconocido y que apunta a una problemática no dominada: su referencia interna a la vida”.<sup>45</sup> Más adelante señaló que “la vivencia queda integrada en el todo de la vida, este todo se hace también presente en ella”; y al final de su análisis conceptual de esa noción, Gadamer plantea una conclusión que interesa completamente a nuestro propósito: observa una semejanza entre la estructura de la vivencia y “el modo de ser de lo estético en general”, que explica con los siguientes términos:

La vivencia estética no es sólo una más entre las cosas, sino que representa la forma esencial de la vivencia en general. Del mismo modo que la obra de arte en general es

<sup>41</sup> Berger y Luckmann, *La construcción social de la realidad*, 38.

<sup>42</sup> Wilhelm Szilasi, *Introducción a la fenomenología de Husserl*, trad. de Ricardo Maliandi (Buenos Aires: Amorrortu, 2003), 32.

<sup>43</sup> Patočka, *Introducción a la fenomenología*, 244.

<sup>44</sup> Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos*, 103.

<sup>45</sup> *Ibid.*, 104.

un mundo para sí, también lo vivido estéticamente se separa como vivencia de todos los nexos de la realidad. Parece incluso que la determinación misma de la obra de arte es que se convierta en vivencia estética, esto es, que arranque al que la vive del nexo de su vida por la fuerza de la obra de arte y que sin embargo vuelva a referirlo al todo de su existencia.<sup>46</sup>

Retenemos esta definición según la cual la “vivencia estética” representa la forma esencial de toda “vivencia en general”. Ésta corresponde a toda la variedad de intuiciones experimentadas inolvidables e irremplazables integradas a la vida cotidiana; aquélla corresponde a su “aparición” en la percepción ante una obra de arte como representación simbólica de la vida que se abstrae de la existencia empírica a la que devuelve al cabo. Pero la representación estética no es inferior a la representación empírica de la vida. Es simplemente nueva y distinta porque traspone y profundiza la intuición en la percepción de lo natural y habitual, que se debe a representaciones heredadas y tradicionales. De ahí que agregue el hermeneuta alemán: “La obra de arte se entiende como realización plena de la representación simbólica de la vida, hacia la cual toda vivencia se encuentra siempre en camino. Por eso se caracteriza ella misma como objeto de la vivencia estética”.<sup>47</sup>

Gadamer considera que el ser estético, implícito en la obra artística, ha sido liberado por la crítica fenomenológica opuesta a la psicología y la epistemología del siglo XIX. Reconoce que esa crítica mostró la falsedad de los intentos de la tradición de imponer el ser estético a partir de la realidad descrita empíricamente, aunque aceptando alguna modificación de esa realidad: “La vuelta fenomenológica a la experiencia estética enseña que ésta no piensa en modo alguno desde el marco de esta referencia y que por el contrario ve la auténtica verdad en lo que ella experimenta”.<sup>48</sup>

Por otra parte, conviene señalar una diferencia que apunta el propio Gadamer, a partir de la obra del filósofo italiano Luigi Pareyson (1918-1991), en su *Estética dell'idealismo tedesco* (Torino, 1950), que se refiere al “aparecer” del objeto estético en la misma obra artística, con lo cual está de acuerdo el filósofo alemán, quien dice: “El objeto estético no se constituye en la vivencia de la recepción estética, sino que en virtud de su concretización y constitución es la obra de arte misma la que se experimenta en su cualidad estética. En esto estoy de acuerdo con la estética de la *formativita* de L. Pareyson”.<sup>49</sup> Este aspecto lleva a Gadamer a señalar que la interpretación de un poema, sin embargo, no debe partir de las vivencias, lo que compara con lo que haría un intérprete de arte que “examinase las obras de un pintor por referencia a quienes le sirvieron de modelo”.<sup>50</sup> Las vivencias y modelos del poeta deben desaparecer para la

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, 107.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Ibid.*, 123.

<sup>49</sup> *Ibid.*, 163, n. 28.

<sup>50</sup> *Ibid.*, 195.

interpretación del texto. En su conclusión agrega: “la forma de arte que es la literatura sólo puede concebirse adecuadamente desde la ontología de la obra de arte, no desde las vivencias estéticas que van apareciendo a lo largo de la lectura”.<sup>51</sup>

Aunque John Dewey no incluyó en su vocabulario el término “vivencia”, introdujo el concepto de “experiencia”, ya estudiado en capítulos anteriores. Para este filósofo una “experiencia real” era ciertamente una “vivencia”. El pensador mexicano Samuel Ramos (1897-1959), traductor de la obra de Dewey, en su Prólogo a la misma, escribió que “de vez en cuando nuestra experiencia llega a integrarse constituyendo una unidad singular, que recorre una órbita propia desde su comienzo hasta su conclusión. Cuando ningún obstáculo interrumpe su marcha, es un momento que se vive plenamente, sin que ninguna porción del ser quede al margen de la vivencia”; y a continuación la define: “Puede decirse que en tales ocasiones todo el ser está en actividad y sus diversos elementos convergen en una armoniosa relación. En comparación con el tono habitual de la vida, esos momentos nos dan la impresión de vivir intensamente, nos dejan un recuerdo imborrable y se integran en nuestra historia como episodios importantes de ella”.<sup>52</sup> Anunciaba entonces que Dewey se extendía ampliamente analizando y describiendo las características y modalidades de dicha “experiencia real”.

c) El “gusto estético”. Pascual Buxó, en su ensayo sobre “*Trilce I* y el conflicto de las exégesis” (1970), destacó el empleo de la antítesis por Vallejo, en el que además hacía ver “el gusto barroco de establecer las identidades de contrarios, tan gratas también a Vallejo”.<sup>53</sup> Por otra parte, en su libro *Las figuraciones del sentido*, en el cual dedica un ensayo a “Alfonso Reyes, gongorista”, destacaba el testimonio del ilustre polígrafo mexicano que advertía, al finalizar la segunda década del siglo XX, el renacer del deleite por la lírica barroca española, a través de dos vertientes: una que requería el auxilio de la erudición; otra, para la que eran suficientes la sensibilidad y el gusto del lector.<sup>54</sup> En un libro posterior, dedicado también a la lúcida escritora Juana Inés de Asbaje, Pascual Buxó refería el desplazamiento de unos gustos literarios por otros: “Pronto cambiarían los tiempos y los gustos”, y agregaba: “la poética neoclásica fulminó las sutilezas mentales y formales del culteranismo gongorino”.<sup>55</sup>

El gusto estético y su vinculación a la vivencia impulsaron los cambios en los diversos periodos de la historia del arte. El pensador empirista escocés David Hume,

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, 213.

<sup>52</sup> Samuel Ramos, “Prólogo del traductor”, en John Dewey, *El arte como experiencia* (México: FCE, 1949), xi.

<sup>53</sup> Pascual Buxó, *César Vallejo. Crítica y contracritica*, 69.

<sup>54</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 225. Ciertamente, el grupo de poetas españoles denominado Generación del 27 revaloró el estilo de Luis de Góngora al conmemorar el tercer centenario de su muerte, con una reunión realizada en Sevilla, en 1927. El grupo estaba integrado, entre otros, por Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Miguel Hernández y Luis Cernuda.

<sup>55</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, 152.

en su *Tratado de la naturaleza humana* (1739-1740), escribió que la finalidad de la lógica es explicar los principios y operaciones del razonamiento y de las ideas, mientras la moral y la estética se ocupan de “nuestros gustos y sentimientos”, y la política estudia a los seres humanos en sociedad y dependencia mutua. Agregaba que en “estas cuatro ciencias de la lógica, moral, estética y política se comprende casi todo lo que nos puede importar de algún modo conocer o que puede tender al progreso o adorno del espíritu humano”.<sup>56</sup> Más aún, escribió: “No sólo en poesía y música debemos seguir nuestro gusto y sentimientos, sino también en filosofía”.<sup>57</sup>

Para Gadamer, el buen gusto se caracteriza precisamente porque sabe adaptarse a la línea que representa cada moda o, a la inversa, que sabe adaptar las exigencias de la moda al propio buen gusto. Por eso, los principales componentes del concepto del gusto son “el mantener la medida dentro de la moda, el no seguir a ciegas sus exigencias cambiantes y el mantener siempre en acción el propio juicio. Uno mantiene su ‘estilo’, esto es, refiere las exigencias de la moda a un todo que conserva el punto de vista del propio gusto y sólo adopta lo que cabe en él y tal como quepa en él”.<sup>58</sup>

d) El “estilo de época”. Subrayamos la referencia a la época, pues el concepto de estilo aquí hace referencia a modalidades de lapsos de tiempo. Gadamer ha señalado que este concepto “es uno de los tópicos más indiscutidos con los que opera la conciencia histórica”.<sup>59</sup> En el volumen *Verdad y método II*, Gadamer se refiere al “estilo” mediante una definición que él mismo considera que presenta dificultades para entenderla correctamente, pues el estilo implica la “autopresentación de la palabra”. Ciertamente, las palabras conservan su significación en el texto literario y transmiten el sentido del discurso; pero, un texto literario no sólo debe cumplir su función comunicativa, sino otra exigencia: “que se haga presente en su figura lingüística”, pues sólo así

adquiere la palabra su autopresencia plena en el texto literario. No se limita a hacer presente lo dicho, sino que se presenta a sí misma en su realidad sonora. Así como el estilo es un factor eficaz para constituir el texto de calidad sin imponerse como mero estilismo, así también la realidad sonora de las palabras y del discurso está unida indisolublemente con la comunicación de sentido.<sup>60</sup>

Pascual Buxó propuso a su vez, en 1981, en su referido ensayo sobre la lengua y la realidad en Vallejo, una definición sobre el estilo de la poesía moderna que, asimismo, plantea inicialmente dificultades para su comprensión. Esa definición refiere la capacidad del poeta de “hacerse en su lengua”. De este modo también el estilo

<sup>56</sup> Hume, *Tratado de la naturaleza humana*, 12.

<sup>57</sup> *Ibid.*, 98.

<sup>58</sup> Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos*, 69.

<sup>59</sup> *Ibid.*, 586.

<sup>60</sup> Gadamer, *Verdad y método II*, 339.

conjunta con las otras categorías que nos ocupan: percepción del mundo, vivencia y gusto. Después de considerar que una lengua poética, particularmente en la época moderna, debe afrontar riesgos imprevisibles, como la destrucción de estructuras isomórficas, afectando la comunicación, el poeta, para evitar remedos de elocución, o discursos carentes de sentido, se obligará a transigir con algunas asociaciones evidentes y a avenirse con ciertas relaciones entre símbolos y objetos, pero al mismo tiempo “el poeta verá deshacerse entre palabras aquella enorme carga de intentos y emociones que quiso compendiar. Podrá ceder entonces a la tentación de *hacerse* en su lenguaje, ya que el lenguaje no puede *hacer* su mundo”.<sup>61</sup>

En otro estudio, aunque sin mencionar explícitamente el término “estilo”, nuestro teórico expuso dos circunstancias que determinan la condición de las obras de arte. Por una parte, “la experiencia subjetiva, que ata al artista —como a todo individuo humano— a un mundo concreto de vivencias y emociones”; por otra, “la competencia cultural, que lo liga a una tradición a la vez ideológica y formal, esto es, de conocimientos modelizados del mundo y de expresión igualmente modelizada de tales creencias”; inmediatamente agregó: “Ni la palabra ni el deseo —por más nuestros que nos parezcan— nos pertenecen por entero; son, como los rasgos del carácter, eslabones de una cadena generadora cuyos efectos podemos disimular o enmascarar pero nunca suprimir”.<sup>62</sup>

Sobre la base de las cuatro categorías explicadas (percepción estética, vivencia estética, gusto estético y estilo de época), estudiaremos ahora las características de los periodos principales de la literatura hispanoamericana: colonial y moderno, guiados por las reflexiones y exégesis de Pascual Buxó. Sin embargo, es necesario, primero, reconocer el “modelo de mundo” o cosmovisión de la literatura española en el tiempo en que fue trasplantada en los pueblos americanos a los que invadió. Ese modelo de mundo se originaba en doctrinas escolásticas y dogmáticas.

## Dogma y modelo de mundo

La literatura española del siglo XVI recibió un impulso considerable del movimiento religioso conocido como la Reforma protestante, encabezada por el monje agustino y teólogo alemán Martín Lutero (1483-1546), quien clavó sus 95 tesis en la puerta de la iglesia de Wittenberg, el 31 de octubre de 1517. Tales tesis eran críticas penetrantes de la conducta moral de la Iglesia vaticana, que reaccionó pidiendo a Lutero retractarse públicamente, lo que no ocurrió. Fue entonces que la iglesia vaticana desató un complejo movimiento represor conocido como la Contrarreforma, fortalecido con el Tribunal de la Inquisición, que ordenaba castigos, torturas y ejecuciones por la horca o la hoguera de quienes eran acusados de herejes. Ese movimiento, asimismo, se desarrolló por diversos medios, que incluyeron al arte y a la literatura.

<sup>61</sup> Pascual Buxó, “Lengua y realidad en la poesía de César Vallejo”, 17 (cursivas propias).

<sup>62</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, 232.



Pascual Buxó estudió los tópicos literarios de la tradición clásica y su transformación en la literatura española del siglo XVI a causa del sistema doctrinario dominante. En un ensayo publicado en 1981 se ocupó de la obra de tres poetas españoles, “Los tres sentidos de la poesía. Garcilaso, Góngora, Quevedo”.<sup>63</sup> Iniciaba con la reflexión sobre un pasaje del segundo diálogo de la obra del escritor portugués León Hebreo (Judah León Abravanel, 1460-1520), traducida por el Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616) y publicada en 1590.<sup>64</sup> En ese diálogo, Filón refiere a Sofía que los poetas expresaban en sus textos varios sentidos superpuestos: el sentido literal, exterior; el sentido moral, interior; y otros sentidos científicos, medulares, a los que llamaban alegóricos.<sup>65</sup> Tales sentidos, que corresponden a la teoría de las ficciones poéticas de León Hebreo, para nuestro teórico “contienen un modelo o esquema de representación del mundo que es propio de una sociedad determinada y al que remiten, en última instancia, los diversos sentidos ‘enredados’ en la fábula”.<sup>66</sup> El texto literario era producto de una triple codificación, y sus lectores —según el grado de competencia— podían quedarse con la sola lectura de la fábula o alcanzar su aplicación moral o, más aún, su acceso al conocimiento del mundo, según los modelos analógicos de la comunidad cultural del mismo texto. Pascual Buxó advierte que no “deben sorprendemos ciertas semejanzas de esta teoría secular con algunas de las más recientes concepciones de la obra literaria. En efecto, la ambigüedad o, por mejor decir, la polivalencia semántica de los textos poéticos ha sido reconocida, una y otra vez, como su rasgo más característico”.<sup>67</sup> Agrega que el nivel profundo o “alegórico”, de acuerdo a esta teoría, reproduce un modelo del universo, y que ese modelo es el que permite la integración de los sentidos manifiestos en los diversos niveles de la fábula.

La explicación del modelo del mundo expuesto y comentado en los *Diálogos de amor*, por el personaje Filón, refiere lo siguiente: el ser humano es imagen del universo, que a su vez es concebido como un “animal perfecto”, compuesto de partes equivalentes al cuerpo humano; y que esas partes representan “tres mundos”: el generable, el celeste y el intelectual. Así, el ser humano, siendo un “mundo pequeño” o “microcosmos” tiene tres partes: la inferior (del diafragma hasta lo bajo), la segunda (desde la membrana torácica a la garganta: corazón y los pulmones) y la tercera (la cabeza). En cuanto al universo, el mundo inferior, del engendramiento y la reproducción, corresponde al fuego, aire, agua y tierra, que generan plantas, animales y humanos; la segunda parte, al sol y la luna, que sustentan al mundo interior; el

<sup>63</sup> Este artículo apareció en *Vuelta* 5, núm. 55 (junio de 1981): 27-31, revista dirigida por Octavio Paz.

<sup>64</sup> El título original dice: “*La traduzion del indio de los tres Diálogos de Amor de León Hebreo*; hecha de italiano en español por Garcilasso Inga de la Vega” (Madrid: Casa de Pedro Madrigal, 1590).

<sup>65</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 153.

<sup>66</sup> *Ibid.*, 154.

<sup>67</sup> *Ibid.*, 155.

mundo superior, que corresponde al mundo espiritual y tiene tres grados: ánima, entendimiento y divinidad.<sup>68</sup>

La relación de los tres mundos con la teoría de las ficciones literarias del tratado de amor universal de León Hebreo es expuesta por Pascual Buxó del siguiente modo: “el generativo (al que aludirán las ‘historias memorables’), el celeste (al que correspondería la utilidad moral deducible de la fábula) y el intelectual (al que pertenece la inteligencia verdadera de las cosas del mundo)”.<sup>69</sup> De acuerdo a este modelo de mundo, León Hebreo exponía también su tratado de amor, como apetito sensual, amor honesto y amor racional. Así también ese modelo de mundo, que puede remontarse a la Antigüedad griega,<sup>70</sup> heredaba sus tópicos a la literatura del llamado Siglo de Oro español. Pascual Buxó elige el *carpe diem* para analizarlo en los tres poetas españoles nombrados, tomando en consideración el modelo del mundo expuesto “conforme al cual el hombre —creado a semejanza del universo— alcanza en lo corporal, si bien de manera pasajera, la perfección y la belleza de éste consistente en una ‘armonial unión’ de cosas diversas”.<sup>71</sup> En dos sonetos, uno de Garcilaso (“En tanto que de rosa y azucena / se muestra la color en vuestro gesto...”) y otro de Góngora (“Mientras por competir con tu cabello, / oro bruñido al sol relumbra en vano...”), nuestro exégeta señala que ambos “proporcionan los ejemplos más notorios de lo que suele designarse como ‘la exaltación al goce de la vida’ en tanto que perduren los dones de la juventud”; sin embargo, ambos también representan “dos actitudes extremas en la historia hispánica de dicho tópico”, pues Garcilaso “sólo preanuncia los fatales efectos del tiempo sobre la belleza corporal”, mientras Góngora “enumera tales efectos con implacable y minuciosa crudeza”.<sup>72</sup> Uno y otro soneto reflejan amor honesto, aunque el de Garcilaso no esté exento de deseo y delectación.

Pascual Buxó analiza el desarrollo del tópico del *carpe diem* en tres periodos de la literatura española: renacentista, manierista y barroco. Selecciona otro soneto gongorino: “Mientras por competir con tu cabello”, en donde se expone mediante metáforas la belleza femenina resplandeciente y al mismo tiempo las señales inevitables de su degradación. En esa circunstancia, nuestro teórico manifiesta su concepción historiográfica de la literatura española porque marca los límites de periodización: “Se inicia allí, a nuestro parecer, el proceso de desarticulación del modelo renacentista del

<sup>68</sup> *Ibid.*, 156-157.

<sup>69</sup> *Ibid.*, 157.

<sup>70</sup> Por ejemplo, Aristóteles, de acuerdo con Platón, escribió en el capítulo II de su *Tratado del alma* (traducción de Azcárate) que “el alma es el principio de las facultades siguientes, mediante las que es definida: nutrición, sensibilidad, pensamiento y movimiento”, véase Aristóteles, *Obras. Psicología. Tratado del alma. I*, trad. de Patricio de Azcárate (Madrid: Medina y Navarro, 1873), 155. Según la versión de Calvo Martínez, el alma se define por sus facultades “nutritiva, sensitiva, discursiva y movimiento”, véase Aristóteles, *Acerca del alma*, trad. de Tomás Calvo Martínez (Madrid: Gredos, 1978), 172.

<sup>71</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 160.

<sup>72</sup> *Ibid.*, 158.

mundo, fundado en el equilibrio entre ‘la forma eterna e intelectual’ y ‘la vileza de los cuerpos generables y corruptibles’; y explica:

En efecto, ese soneto de Góngora contrapone brutal e inopinadamente los signos analógicos de la perfección humana a los emblemas de su decaimiento material; y diríase que son precisamente estos últimos los que anuncian la quiebra de la correlación universal entre lo terrestre y lo celeste y los que, en definitiva, liquidarán el sistema metafísico-poético de Hebreo o, por mejor decir, sustituirán el modelo pagano-renacentista del mundo por otro contrarreformista y barroco.<sup>73</sup>

De ese modo marca el paso historiográfico de una visión del mundo renacentista, inspirada en modelos antiguos, a los periodos llamados Manierismo y Barroco, impulsado por el movimiento religioso y político destinado a combatir la conmoción causada entre los doctrinarios católicos por otro movimiento religioso, iniciado en el siglo XVI, con la ruptura y la formación de otras sectas cristiana denominadas protestantes. La literatura española, así como la de otros países europeos que todavía se sometían al pontífice vaticano, introdujeron en sus concepciones creativas sistemas doctrinarios religiosos. El tópico del *carpe diem* será cultivado en una amplia variedad de obras de la literatura europea, en imitación del modelo de los poetas grecolatinos de la Antigüedad. Sin embargo, en los poetas cristianos europeos esa imitación aparente de la vivencia y visión del mundo de los antiguos fue, sobre todo, una parodia denigrativa porque las tachaba de “paganas”. Así, pues, pueden entenderse las diferencias de dos poetas españoles del mismo siglo: el renacentista Garcilaso de la Vega (1501-1536), cuyo ciclo vital sufrió menos las consecuencias doctrinarias contrarreformistas, comparadas con el barroco Luis de Góngora y Argote (1561-1627), o el de Francisco de Quevedo (1580-1645).

El *carpe diem*, popularizado por el poeta latino Horacio (65-8 a. C.), podría traducirse como “coge la flor del día” (para disfrutarla) y hallar el bienestar ante las amenazas de los dioses. El poeta latino seguía las enseñanzas del filósofo griego Epicuro (341-270 a. C.), quien sostenía como principio de la existencia humana el bienestar del cuerpo y de la mente. Para Horacio, la vida es breve y la belleza perecedera, de ahí que se debía aprovechar el instante presente, porque el “momento muere”. Podría decirse que ese tópico era una reflexión sobre el tiempo y la existencia humana. Por esta razón, los cristianos introdujeron la “vida eterna” en un futuro ultramundano.

El hispanista alemán Helmut Hatzfeld (1892-1979) ha advertido que no hay una sola modalidad de Manierismo, sino que se dan muy diferentes “maneras” de alterar el estilo renacentista. Agrega que, por ello, “el Manierismo italiano aparece considerablemente intrincado, tanto en España como en Francia. Pero la complicación se agrava por el hecho de que el Manierismo español, y aún más el francés,

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, 162.

han sufrido ya la influencia del puro Barroco italiano y hasta de su Barroquismo secentista cuando empiezan a florecer”.<sup>74</sup> Por otra parte, en referencia al Barroco, afirma que este término designa excelentemente y “del modo más abreviado posible todo lo que la literatura europea llevaba dentro de sí, en aquellos momentos, de severidad religiosa y orden político. Porque el término expresa perfectamente el intento hecho por la Iglesia de anular por completo la literatura erótica de los humanistas, dando a ésta un giro espiritual”.<sup>75</sup>

De esta manera también, como queda claro, la injerencia de la Iglesia cristiana en la literatura europea introduce una variedad ilimitada de dogmas y fábulas, que bien pueden ser consideradas ficciones propias de su imaginación de un mundo sobrenatural o, en términos de Pascual Buxó: la “realidad del sistema semiótico” fundamentada sobre sus temores y sus esperanzas. La historia del arte y la literatura era impulsada por estas corrientes que imponían una visión del mundo y un estilo, que llevará a “sus últimas consecuencias ideológicas el tópico del *carpe diem*”, como escribe Pascual Buxó; y advierte, además, que quien rastree ese tópico en la poesía de Quevedo “no dejará de sorprenderse al comprobar que un sinnúmero de piezas que parecen contenerlo o, cuando menos, insinuarlo, se resuelven invariablemente en una imitación estilística cuando no francamente paródica del *carpe diem*”; explica que son muchos los pasajes de la poesía de Quevedo, en los que, si bien emplea las fórmulas metafóricas tradicionales que exaltan la belleza femenina, “el uso conspicuo de tales analogías no se corresponde —por más que lo presuponga— con el llamado al disfrute de la vida, en tanto que perduren los dones corporales de la juventud, ni —consecuentemente— con el modelo del mundo del cual el tópico del *carpe diem* constituía una manifestación particular”.<sup>76</sup> La exégesis de este hermeneuta en otros textos muestra el distanciamiento, inversión o parodia de Quevedo respecto al modelo renacentista. Finalmente elige el soneto titulado “Pinta el ‘aquí fue Troya’ de la hermosura”. La destrucción y desdicha que figura en la frase “aquí fue Troya”, que como se sabe procede de Virgilio (*Eneida*), en el poeta español se trueca en burla mordaz y cruel, como bien explica Pascual Buxó, quien prefiere limitar sus comentarios ante esos versos “obscenamente regocijados en la corrupción humana”; aunque también señala: “esa sátira no sólo es una burla soez de ciertos *loci communes* de una tradición venerable, un despiadado rebajamiento de lo espiritual a la materia deleznable, sino la brutal sustitución de un modelo metafísico del mundo por otro modelo no menos metafísico o, diciéndolo sin retruécanos, la contraposición de una concepción angélica del hombre a una concepción demoníaca”.<sup>77</sup>

<sup>74</sup> Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre barroco*, trad. de Ángela Figuera, Carlos Clavería y M. Miniati (Madrid: Gredos, 1966), 464.

<sup>75</sup> *Ibid.*, 428.

<sup>76</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 162.

<sup>77</sup> *Ibid.*, 164.

Desde el punto de vista de la teoría de León Hebreo, como explica nuestro autor, la transformación de los signos de la armonía corporal en iconos referidos a materias innobles ocupa apenas el primer nivel del sentido, cuyos referentes literarios son un conjunto metafórico-axiológico de la belleza femenina. También hace ver que la disgregación y corrupción de lo corpóreo “es aquí un correlato metafórico de la disolución de los vínculos entre el cielo y la tierra, entre el hombre y el universo; es decir, de la caída en el infierno y de la identificación de lo generado con lo corrompido, que hará imposible la salida del cuerpo humano de los límites del mundo inferior”.<sup>78</sup>

La reflexión de Pascual Buxó señala la transfiguración de una visión del mundo fundada en la brevedad de la vida, admiración y respeto de la belleza natural y, con ella, del cuerpo humano, especialmente el femenino, que implica asimismo una conciencia estética cuya vivencia era el deleite y el goce. Esa visión será sustituida por otra: la visión dogmática empeñada en denigrar y ultrajar el cuerpo humano y el mundo en el que mora, tachados de “enemigos del alma” junto a un ser mítico y fabuloso: el “demonio”, que completaba así la trilogía de tales enemigos. Estas concepciones dogmáticas subsisten en pleno siglo XX y hasta nuestros días, como lo afirma la *Teología de la perfección cristiana*, escrita por el fraile Antonio Royo Marín, que dice que los enemigos de “nuestra santificación” son precisamente el “mundo”, el “demonio” y la “carne”. Por eso Royo propone los recursos para enfrentarlos. Respecto al primero indica: “El remedio más eficaz contra el mundo sería huir materialmente de él”.<sup>79</sup> En cuanto al segundo, exhorta a “luchar a brazo partido” y abrevia su saber metafísico: “Damos aquí por sabido todo cuanto enseña la Teología dogmática acerca de la existencia de los demonios, de su naturaleza y de las razones de su enemistad hacia nosotros”.<sup>80</sup> Señala que ambos, mundo y demonio, “son nuestros principales enemigos *externos*” y advierte que el tercero es “un enemigo *interno* mil veces más terrible que los otros dos: nuestra propia carne”, porque al mundo se le puede vencer “despreciando sus pompas y vanidades” y al demonio con “un poco de agua bendita; pero nuestra propia carne nos tiene declarada a todos una guerra sin cuartel, y es difícilísimo ponerse totalmente a cubierto de sus exigencias y terribles acometidas”.<sup>81</sup> Agrega que para combatir al tercero, “es menester tener ideas claras sobre la absoluta necesidad del sufrimiento, tanto para reparar el pecado como, sobre todo, para la santificación del alma” y que todavía “hay algo más perfecto que la simple práctica de mortificaciones voluntarias: es apasionarse tanto por el dolor, que se le desee y ame prefiriéndolo al placer”.<sup>82</sup>

<sup>78</sup> *Ibid.*, 165.

<sup>79</sup> Antonio Royo Marín, *Teología de la perfección cristiana* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1962), 305.

<sup>80</sup> *Ibid.*, 308.

<sup>81</sup> *Ibid.*, 330 (cursivas propias).

<sup>82</sup> *Ibid.*, 338-344.

Como se ve, el paso de la concepción antigua del mundo a la concepción medieval teológico-dogmática es, asimismo, la sustitución del goce y el deleite ante el mundo por procedimientos para infligirse sufrimiento y dolor. Fue así como esas creencias fabulosas de la cosmovisión teológico-dogmática persiguieron al cuerpo humano y sus sentidos, así como sus anhelos de bienestar. También dentro de la literatura española del siglo XVI, Luis de Granada (Luis de Sarria, 1504-1588) fue más preciso al desarrollar esos procedimientos, siguiendo los escritos de su patriarca Agustín de Hipona (Argelia, 354-430), a los que llamaba “medicina de la penitencia”. En su *Memorial de la vida cristiana* (Lisboa, 1565) escribió que lo primero que debe procurar el penitente es el dolor y arrepentimiento de sus pecados, para lo que proponía un plan: “primero comience por el ayuno, el cual (como dijimos) con el dolor de la pena paga por el deleite de la culpa, y castiga la carne, que por la mayor parte fue la causa de todos nuestros pecados”; agregaba: “ármese con un fuerte y santo odio contra sí mismo, esto es, contra su propia carne, haciendo justicia della y castigándola con ayunos, vigiliias, disciplinas, cilicios, vestiduras ásperas y dura cama, y con todas las más asperezas que pudiere”.<sup>83</sup> Además, pedía considerar la condición humana en tres etapas de la vida: “lo que fuiste antes que nacieses, y lo que eres después de nascido, y lo que serás después de muerto”. Acudiendo a su imaginación, el fraile escritor, seguro de la convicción dogmática y sus principios supuestamente innegables, despliega un relato sorprendente, propio de lo que será la literatura gótica, para describir la naturaleza y condición humana de acuerdo al modelo construido por la patrística. Reseña su visión coprolalica del hombre y su historia:

Antes que nacieses fuiste una materia sucia y abominable, y indigna de ser nombrada [...] Después de nascido (si bien te sabes mirar dentro y fuera) hallarás que eres un muladar cubierto de nieve, y una sepultura por defuera blanqueada y dentro llena de corrupción, y un saco de mil miserias y enfermedades; [...] si consideras lo que serás después de muerto, vete a una sepultura, y pon los ojos en un cuerpo de dos o tres días sepultado, y mira el color, el olor, el desamparo, el horror, la fealdad y la figura miserable o abominable que allí tiene, y ahí verás lo que es el cuerpo después de muerto.<sup>84</sup>

El fraile escritor concluye su denigración del ser humano con una nota más: “tendido en un muladar hirviendo de gusanos, con un hedor y figura tan horrible, que el caminante se tapa los ojos y las narices, y se da prisa por huir de cosa tan pestilencial”.<sup>85</sup>

<sup>83</sup> Luis de Granada, *Obras III. Memorial de la vida cristiana*, ed. de Justo Cuervo (Madrid: Impr. Hija de Gómez Fuentenebro, 1907), 115-116.

<sup>84</sup> *Ibid.*, 507-508.

<sup>85</sup> *Ibid.*, 508.

Este relato dogmático no deja de mostrar una imaginación naturalista patológica, propia de finales del siglo XIX, o una sensibilidad propia de la expresión gótica, que podría ser definida en términos de Hauser: “Su sensibilidad es la forma especial en que se compenetran el espiritualismo cristiano y el sensualismo realista de la época gótica”; además, la “intensidad afectiva del gótico no era nueva en sí; la época clásica tardía fue también sentimental e incluso patética, y también el arte helenístico quería conmover y arrebatarse, sorprender y embriagar los sentidos”.<sup>86</sup>

Este modelo ideológico fue heredado por la literatura barroca europea, como bien ha sido señalado por Pascual Buxó en su *Poética semiológica*, específicamente en su ensayo “Los tres sentidos de la poesía”. Ahí señala que ese modelo separa “tajantemente el mundo inferior del superior, lo espiritual de lo mundano, hace del cuerpo y sus afanes el lugar diabólico de una contradicción insuperable”; y remite a la lectura de un texto en el que se halla “expuesto —con toda la inclemencia de un dogma militante— en los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola. La actualidad de ese modelo, por relativa que ella sea, nos permitirá ahorrar detalles”.<sup>87</sup>

El filólogo, crítico literario y lingüista italiano Oreste Macrì (1913-1998) en un importante estudio titulado “La historiografía del barroco literario español”, en el cual analiza el Barroco en América y Europa, especialmente en Italia, España, Estados Unidos, Inglaterra y Francia, escribe: “el barroco español aparece más extremado y radical que cualquier otro, y hasta ‘cruel’, en su íntima voluntad de paradoja, en el apartamiento de la realidad del mundo y en el retiro dentro de los horizontes interiores de conceptos intelectivos y de sentimientos religiosos”.<sup>88</sup>

Tras despreciar al mundo y al ser humano, el místico se interna en sí mismo; esto es, paradójicamente, en su propio cuerpo para imaginar y contemplar lo que supone un mundo sobrenatural, superior, imperceptible para sus sentidos, donde moran sus divinidades. Para su contemplación debe disponer de “sentidos interiores”, un sistema sensorial telescópico, y una “escuela” en su alma, gracias a lo cual alcanzará la sabiduría divina. Luis de Granada refiere esta supuesta experiencia contemplativa y escolar en el capítulo y escalón XXVII de su traducción de *Escala espiritual*, texto escrito originalmente en griego por el monje sirio Juan Clímaco (579-606) en el siglo VII. El capítulo XXVII de la versión de Granada titulado “De la sagrada quietud del cuerpo y del ánima” dice: “La quietud del cuerpo es un conocimiento y moderación de todos los sentidos y de toda la figura y movimientos del hombre exterior: más la quietud del ánima es conocimiento y ciencia de todos los pensamientos y movimientos interiores, y moderación de todos ellos, y una recta atención para con Dios”. Agrega más adelante: “La celda del verdadero solitario es su mismo cuerpo (donde trae el ánima

<sup>86</sup> Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y del arte*, 3 vols., trad. de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes (Madrid: Guadarrama, 1968), 1: 314.

<sup>87</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 166.

<sup>88</sup> Oreste Macrì, “La historiografía del barroco literario español”, *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 15 (1960): 55.

recogida doquiera que esté) y dentro dél está la escuela de la verdadera sabiduría”.<sup>89</sup>

Ahora bien, los místicos, enfrentados a un mundo sobrenatural inasequible por los sentidos del cuerpo, difícilmente podrán emplear el lenguaje cotidiano y natural para referir los objetos o sucesos de ese universo ultrasensible o, mejor dicho, de ese mundo invisible, porque desconocidos los referentes de los objetos invisibles tampoco existe lenguaje alguno. El clérigo jesuita Jerónimo Seisdedos Sanz (1847-1923), en sus *Principios fundamentales de la mística*, afirma que “el sentido estricto de la palabra *Mística*, designa las relaciones sobrenaturales, secretas, habitualmente invisibles a la misma conciencia refleja, [...] a donde es imposible subir por las fuerzas naturales y aun por las ordinarias de la gracia”.<sup>90</sup> Por su parte, Pedro Sainz Rodríguez (1897-1986), autor de una *Introducción a la historia de la literatura mística en España*, que apareció en 1927 y obtuvo el Premio Nacional de Literatura, señaló que el origen de la palabra “mística” no ofrece un concepto claro de lo que debe entenderse. La misma raíz de su etimología griega da lugar a los vocablos “cerrar”, “miopía” y “misterio”. Agregaba: “Por tanto, este vago sentido de *oculto*, *secreto*, nos definiría lo místico como una vida espiritual secreta y *distinta* de la ordinaria de los cristianos”.<sup>91</sup> Tras estas citas, cabe aquí una pregunta inmediata: ¿existen palabras, o lenguaje capaz de hablar del misterio, de lo oculto y lo secreto?

La poética semiológica de Pascual Buxó se enfrentó a ese problema en el ensayo “Los ‘desatinos’ de Santa Teresa” (1983),<sup>92</sup> que analiza la escritura de Teresa de Ávila para comunicar sus experiencias místicas, o misteriosas. La escritora, en sus propios escritos, reconocía desaciertos o errores causados por el empleo de comparaciones del lenguaje ordinario. Nuestro teórico afirma que la autora distinguía dos especies de “desatinos”, a la vez opuestas y compatibles, y las explica con los términos siguientes: la primera procede del empleo de palabras con sentido figurado que “procuran dar razón de las experiencias sobrenaturales del alma, aunque sólo alcancen —por lo general— a bosquejar una imagen como sobrepuesta y confusa del objeto inefable que intentan significar”; es decir, “por medio de la suspensión del sentido recto de las palabras y de la incierta instauración de un segundo sentido cuyo objeto de referencia no es ni propia ni cabalmente reductible a una imagen verbal”.<sup>93</sup>

Con este recurso (la “suspensión del sentido recto de las palabras”), nuestro teórico distingue dos categorías que ya había propuesto en otros estudios. Por una parte,

---

<sup>89</sup> Granada, “Escala espiritual”, en *Obras XII*, ed. de Justo Cuervo (Madrid: Impr. Hija de Gómez Fuentenebro, 1906), 394-396.

<sup>90</sup> Jerónimo Seisdedos Sanz, *Principios fundamentales de la mística*, vol. 1 (Madrid: Librería Católica de Gregorio del Amo, 1913), 63.

<sup>91</sup> Pedro Sainz Rodríguez, *Introducción a la historia de la literatura mística en España* (Madrid: Espasa-Calpe, 1984), 18 (cursivas propias). Esto también lo señaló Seisdedos Sanz en *Principios fundamentales*, 58.

<sup>92</sup> Este ensayo se publicó originalmente en *Vuelta* 7, núm. 80 (julio de 1983): 25-29. Citamos de *Las figuraciones del sentido* (1984).

<sup>93</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, p. 168-169.



el método apriorístico al recuperar el “estatuto prelingüístico” de la palabra y, por otra parte, la reducción o puesta entre paréntesis del sentido recto para instaurar un segundo sentido que no correspondería al referente. De este modo, la “experiencia mística” seguiría el modelo de la “experiencia estética”, para la cual la condición del referente es irreal e irrecuperable.

La segunda especie de “desatino” se orienta a lo que Teresa de Ávila concibe como las “mercedes” que Dios hace al alma, las cuales suponen un largo y penoso proceso de “perfeccionamiento” espiritual, mediante el cual —explica Pascual Buxó— el espíritu se desvincula “tanto de los sentidos corporales como de las potencias intelectuales con el fin de hacerla proclive a una comunicación directa y ‘sencilla’ con la divinidad”; en consecuencia, “al no intervenir el entendimiento en tales experiencias, éstas sólo podrán ser declaradas —como dice Santa Teresa— por medio de comparaciones que el Señor mismo algunas veces enseña a concertar”.<sup>94</sup>

Por otra parte, se debe agregar que la experiencia mística, al excluir de la misma tanto los sentidos como el entendimiento, apelará a la imaginación y fantasía, lo que sin duda puede provocar vivencias sensibles y sensaciones; sin embargo, dichas vivencias y sensaciones serán sensibles ante la ausencia de lo deseado. No en vano, Menéndez Pelayo, en *Historia de las ideas estéticas*, escribió que “la mística, aunque sea ciencia de amor, es *ciencia* al cabo, y por consiguiente ejercicio especulativo de la mente”.<sup>95</sup> En ausencia de lo deseado que provoca lo inefable, esto es, la ausencia de lenguaje, quedará, para la supuesta “ciencia” que refiere Menéndez Pelayo, el dogma de la “Iluminación”, que no deja de ser una metáfora para encubrir la imaginación y su fantasía.

Por su parte, Pascual Buxó, ante las insistentes consideraciones de Teresa sobre las dificultades de significar lingüísticamente el contenido inefable de las comunicaciones místicas, señala que no será un desacierto suponer que esas consideraciones tuvieron “como marco necesario —aunque no necesariamente explícito— una teoría del alma y del lenguaje, tal como se plantea en la antropología dualista del cristianismo”.<sup>96</sup> De este modo nuestro teórico hace una revisión de esas concepciones según los planteamientos de Agustín de Hipona (354-430) en su tratado *De la doctrina cristiana*, que señala normas y preceptos para leer y entender los textos bíblicos y otros que forman parte de las “escrituras sagradas” o “libros divinos” de los cristianos; tratado además que se convirtió en modelo para los místicos españoles. La preocupación de Pascual Buxó por la correcta lectura y entendimiento apropiado de dichos textos se basa en la condición de toda palabra en cualquier lenguaje: que tiene un significado propio y que, a su vez, puede tener otro figurado. Explica los planteamientos de Agustín en el empleo figurado de los signos convencionales: “un mismo nombre puede tener diversas significaciones: por modo *contrario* [...] cuando una misma

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>95</sup> Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, 119 (cursivas propias).

<sup>96</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 169.

palabra puede significar unas veces una cosa y otras veces otra”; agrega, siguiendo al pensador cristiano, que los diversos significados que pueden albergarse debajo de unas mismas palabras se deben a “los cuatro sentidos que concurren en las Escrituras: *histórico*, *alegórico*, *tropológico* y *anagógico*, de los cuales sólo el primero es propio o denotativo, siendo los tres últimos sucesivas aplicaciones del sentido figurado”.<sup>97</sup> A partir de estos planteamientos explica el empleo del lenguaje en Teresa de Ávila. Sin embargo, nuestro autor considera necesario detenerse previamente en la concepción del “alma” según un grupo de místicos, puesto que sus textos refieren lo que ellos consideran “experiencias del alma”. De este modo, retorna a otro tratado de Agustín, *De la Trinidad*, para fundamentar su repaso de las ideas sobre el tema en Luis de León y su libro *Los nombres de Cristo*, Luis de Granada y su *Introducción del símbolo de la fe*, y Juan de la Cruz en *La noche oscura*. Este repaso lo lleva a importantes valoraciones de este lenguaje, cuyo origen se halla en innumerables disociaciones, exclusiones y descomposiciones que implica la concepción cristiana respecto a lo visible y lo invisible, la “carne” y el espíritu, el mundo y el “cielo”. Escribe:

La radical separación de los órdenes natural y sobrenatural —explicada como consecuencia de la caída en el pecado— constituye una ruptura ontológica fundamental, a partir de la que se originan otras disociaciones (afectivas y psicológicas) entre la “cara” del alma que se dice estar vuelta hacia lo sensible y la que mira hacia Dios o, dicho con otros términos, entre las potencias sensitivas y cogitativas del alma y aquella parte suya más alta, el espíritu, que participa de la sustancia divina.<sup>98</sup>

Más adelante, respecto al lenguaje de Teresa de Ávila, señala el teórico que ella “no solo imploró la intervención divina para poder escribir con ‘toda claridad y verdad’ los sucesos de su vida, y suplicó incluso a su Señor que hablase por ella [...] sino que reflexionó constantemente acerca de aquel modo de semejanzas y comparaciones con que suelen expresarse las ‘mercedes’ del Señor” que sobrepasaban su entendimiento.<sup>99</sup> De ese modo, en el lenguaje de la escritora se integran dos niveles simbólicos estrechamente vinculados en el proceso textual. Pascual Buxó advierte que los estudios crítico-literarios deben tener en cuenta “la permanente interacción textual de los niveles que podemos llamar semiótico y semántico (entendiendo por el primero el sistema de lengua que subyace en un proceso determinado, y por el segundo, el conjunto jerarquizado de representaciones ideológicas de las que se hace cargo cada discurso en particular)”; y que ambas, además, “desembocarán irremediablemente en el planteamiento de cuestiones parciales y periféricas, aunque no por ello —como es obvio— carentes de interés disciplinario”.<sup>100</sup>

<sup>97</sup> *Ibid.*, 170-171 (cursivas propias).

<sup>98</sup> *Ibid.*, 173.

<sup>99</sup> *Ibid.*, 174.

<sup>100</sup> *Ibid.*, 175.

Pascual Buxó llega a sus conclusiones. Afirma que la dificultad para establecer posibles relaciones lógicas entre ambos niveles simbólicos se debe —en gran parte— a que Teresa y los místicos en general “hayan considerado como disparates o *desatinos* no solo las expresiones lingüísticas con que declaran sus estados de comunicación hipnoide, sino incluso las experiencias mismas cuando éstas vienen a ser juzgadas desde las perspectivas de la conciencia normal”.<sup>101</sup> Más adelante define lo que la escritora llamaba con frecuencia “lenguaje del espíritu”, es decir, el que alude a las semejanzas de relaciones entre cosas reales y otras relaciones entre cosas figuradas; a esa expresión la denomina “analógica”. Y escribe: “*en el lenguaje analógico, las palabras no remiten ya a las imágenes de las cosas directamente percibidas por los sentidos, sino a la imagen de las relaciones que el entendimiento descubre entre objetos de diferentes especies*”.<sup>102</sup>

Pues bien, nosotros también debemos llegar a la conclusión de esta sección y afirmar que las invasiones españolas trasplantaron en los pueblos de América esta modalidad de literatura, fundamentalmente religiosa. Por supuesto que su lectura no podía ser realizada inmediatamente, sino después de un siglo, cuando los intelectuales americanos aprendieron por voluntad y esfuerzo propio la lengua advenediza, el castellano, en que había sido escrita esa literatura. No se puede hablar de literatura colonial hispanoamericana en un siglo en que no existió, no por falta de capacidad de los americanos sino por la incapacidad de los predicadores que no se dieron cuenta de que realizaban sus tareas a través de monólogos, que en la mayoría de los casos eran peroratas, incomprensibles por ellos mismos que hablaban de “misterios sagrados”, o del mundo sobrenatural “invisible” de fantasía, ante oyentes que desconocían la lengua en que se producían. Debemos detenernos en este hecho.

### **Siglo XVI: ausencia de lengua común**

El “modelo del mundo” del sistema ideológico dogmático no fue transmitido o trasplantado en los pueblos americanos en el siglo XVI, pese a las innumerables predicaciones de los “oradores” cristianos. La causa es simple de ver: la ausencia de una lengua colectiva para la comunicación de los oradores y su público. Veamos el testimonio de un maestro de oratoria que, precisamente, denunció esa realidad. Se trata del caso de uno de los más activos “extirpadores de ideologías”, el clérigo vasco Pablo Joseph de Arriaga (1564-1622), de la secta jesuítica. Había llegado a la región andina (Lima) en junio de 1585 y se dedicó a la enseñanza de la retórica, obviamente a predicadores. Después de tres lustros, Arriaga interrumpió sus enseñanzas y retornó a España en 1601. Dos años después (1603) regresó a Lima, con 24 predicadores. En 1619 publicó en la misma ciudad su libro *Rethoris Christiani*, y dos años después, en 1621, su obra maestra titulada: *Extirpación de la idolatría en el Perú*. Este libro ofrece

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, 176 (cursivas propias).

<sup>102</sup> *Ibid.*, 178 (cursivas propias).

información importante para conocer el estado de la lengua castellana en las colonias, donde se suponía que los predicadores debían cumplir sus tareas de “oradores”. El capítulo VII, titulado “De las raíces y causas de la idolatría, que hoy en día se halla entre los indios”, comienza con el siguiente enunciado: “La principal causa, y raíz de todo este daño tan común en este Arçobispado, y a lo que se puede temer vniversal de todo el reino, y que si sola ella se remediase, las demás causas, y raíces cesarían y se secarían, es falta de enseñanza, y doctrina”; más aún, Arriaga se quejaba de que los clérigos no predicaba la doctrina cristiana sino “el Fiscal, o los muchachos que mejor la saben” aunque sin entenderla, porque “*aun de esta manera, quando bien la dizen, es como Papagallos, sin entender lo que dizen, y si les preguntan, responderán todos juntos, y si preguntan a cada uno de por sí, de veinte no sabe uno la doctrina digo el texto de la cartilla*”.<sup>103</sup> Este testimonio permite entender que los predicadores no estaban cumpliendo sus tareas. La razón principal era la ausencia de una lengua común, porque no se enseñaba la lengua castellana; además, los predicadores tampoco tenían la capacidad de aprender las lenguas nativas. No existía una lengua para la comunicación entre los españoles y los pueblos indígenas.

El “exterminador de ideologías” narra otro hecho más adelante, y con asombro. Supo que en un pueblo suficientemente grande (no lo menciona por su nombre) nunca se había dicho una misa cantada por falta de cantores que supieran leer. Escribió: “Pueblo, y bien grande pudiera nombrar, donde no se dezía jamás missa cantada, sino es la vocación de la Iglesia, y para entonces a mucha costa de los Indios, traían de bien lexos los Cantores para officiar la Misa, porque no avía en todo el pueblo quien supiese leer, ni ayudar a Misa sino sólo vn Indio, y éste muy mal”.<sup>104</sup> En esas circunstancias, relata haber preguntado al cura las razones por las que no había una escuela, donde los indígenas aprendiesen a leer y cantar. La respuesta fue que enseñar a leer y escribir a los indios era correr un riesgo, ya que era alentarlos a discutir y tratar asuntos de la comunidad, pedir juntas con los clérigos, proponer reuniones para discutir. Arriaga continúa: “y diziéndole yo al Cura, porque no ponía una escuela, pues avía tanta comodidad para ella, para que aprendiesen a leer, y cantar, pues también resultaría en provecho suyo el dezir missas cantadas, me respondió que no convenía que los Indios supiesen leer, ni escribir, porque el savello no servía, sino de poner Capítulos a sus Curas”,<sup>105</sup> es decir, poner cargos o faltas sobre éstos, no estar de acuerdo con ellos y desaprobarlos.

De este modo, Arriaga confirma la información que había sido dada en 1589, más de 30 años antes, por otro clérigo jesuita, Josep de Acosta (1540-1600), en su

<sup>103</sup> Pablo Joseph de Arriaga, *La extirpación de la idolatría en el Perú* (Lima: Imprenta y Librería San Martí y Ca., 1920), 66 (cursivas propias).

<sup>104</sup> *Ibid.*, 72.

<sup>105</sup> *Ibid.* El *Diccionario de la Lengua Española* define “capítulo” con los términos siguientes: “Repreñión grave que se da a un religioso en presencia de su comunidad”, aunque lo considera “desusado”.

opúsculo titulado *De Procuranda Indorum Salute*. Acosta vivió en América, conoció pueblos de la región y llegó también a Lima en abril de 1572, junto con otros clérigos. De regreso a España publicó el mencionado opúsculo que propone renovar la predicación para procurar “la salud de los indios”. Se originó como un informe al superior de la secta jesuítica en Lima, Everardo Mercuriano, sobre el estado de las predicaciones y la catequización en las poblaciones que el autor visitó durante cuatro años. El libro fue redactado en los Andes y publicado en Salamanca en 1589. Fue precedido por otro opúsculo *De natura novi orbis*, que después fue completado y se convirtió en su *Historia natural y moral de las Indias*.<sup>106</sup>

La conclusión es clara: la cristianización había fracasado, tanto como las predicaciones, a causa de la falta de un lenguaje. Otro objetivo buscaba ese opúsculo: servir a los futuros predicadores, con la esperanza de que fueran menos ineptos para aprender las “lenguas generales” de los pueblos americanos. Afirmaba que “la dificultad está en gran parte aligerada en todo este espacioso reino del Perú, por ser la lengua general del Inga, que llaman quichua, de uso universal en todas partes, y no ser ella tan difícil de aprender”; y aunque en las provincias altas “está en uso otra lengua llamada aymará, tampoco es muy difícil ni difiere mucho de la general del Inga. En Méjico dicen que existe también una lengua general con que es más fácil la comunicación entre sí de tantos pueblos y naciones”.<sup>107</sup> También exhortaba a fundar escuelas “de rudimentos de la fe, con sus edificios propios”, sobre todo para que los “indios nobles, puestos en manos de españoles de vida íntegra y aprobada [...] aprendan nuestras costumbres y nuestra lengua”.<sup>108</sup>

A finales del siglo xx (1984-1987), el libro fue publicado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España. En la Presentación del segundo volumen, el editor principal Luciano Pereña señala varias causas del “fracaso del cristianismo en América”, en primer lugar el “mal ejemplo y escándalo de los españoles. Sus causas eran la incoherencia de ciertos clérigos, escasos en letras y formación, dominados con excesiva frecuencia por la avaricia del oro y la ambición del dinero”; otra importante, la lengua: “Se les predicaba en una lengua que no entendían; por medio de doctores o de intérpretes se desarrollaba una pedagogía ficticia y de puro compromiso político”.<sup>109</sup>

Los pocos intelectuales andinos que se instruyeron por voluntad y esfuerzo propio, durante la segunda mitad del siglo xvi, habían denunciado la falta de enseñanza del castellano. El Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616), en sus *Comentarios reales* (Por-

<sup>106</sup> El título de la publicación salamantina decía: *De natura novi orbis, libri duo: et Depromulgatione Evangelii apud barbaros, sive de procuranda indorum salute, libri sex*. Este segundo es conocido como *De procuranda indorum salute*.

<sup>107</sup> José de Acosta, “Historia natural y moral de las Indias” y “De Procuranda Indorum Salute”, en *Obras*, est. prel. y ed. de Francisco Mateos (Madrid: Ediciones Atlas, 1954), 415.

<sup>108</sup> *Ibid.*, 492.

<sup>109</sup> Luciano Pereña, Presentación a José de Acosta, *De procuranda Indorum salute* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984), viii-ix.

tugal, 1609), recuerda haber conocido hacia 1560 sólo a dos aborígenes que hablaban la lengua castellana. Escribió:

no conocí indio que hablase español, sino dos muchachos, que fueron condiscípulos míos, que desde niños anduvieron al escuela, y aprendieron a leer y escribir. El uno de ellos se llamaba don Carlos, hijo de Paullu Inca. Fuera destes dos, en todos los demás indios había tan poca curiosidad en aprender la lengua española, y en los españoles tanto descuido en enseñarla, que nunca jamás se pensó enseñarla ni aprenderla, sino que cada uno de ellos, por la comunicación y el uso, aprendiese del otro lo que le conviniese saber.<sup>110</sup>

Reconoce que esta deficiencia fue un “descuido de ambas partes” y que “aún los muchachos indios, que conmigo se criaron, aunque me entendían las cosas manuales que en castellano les decía en los recaudos de alguna importancia, me obligaban a que se los dijese en indio, porque por no entenderlos en el lenguaje español no sabían decirlos en el suyo”.<sup>111</sup> No es difícil suponer que la resistencia al invasor, en muchos sectores de la población aborigen, era también resistencia a aprender el lenguaje. El mismo Garcilaso trató de evitar disentimientos frontales, aunque no pudo eludir su conciencia crítica. Su testimonio procede de una experiencia vivida ante la ausencia de escuelas y la actitud de los invasores que se negaban a enseñar la lengua que usaban, y en sustitución de ella acudían a gestos amenazantes y castigos públicos, orientados por el tribunal de la Inquisición, para dar a entender penas y condenas, horca u hoguera, con signos que en nuestro tiempo racional fueron identificadas como expresiones semióticas. El Inca agrega: “entonces que no había otra conversación ni otro cuidado sino de armas y guerra”.<sup>112</sup>

La conciencia crítica de Garcilaso objetó los propios procedimientos de evangelización de los predicadores respecto a los intérpretes que supuestamente instruían. Se refiere de modo particular al que emplearon los invasores para rendir al inca soberano Atahualpa. Informa que dicho intérprete, “aunque era bautizado, había sido sin ninguna enseñanza de la religión cristiana, ni noticia de Cristo nuestro Señor con tal ignorancia del credo apostólico”.<sup>113</sup> Su objeción crítica y de reprobación de la tarea encomendada refería la causa de ese hecho: carecía del conocimiento tanto de la lengua castellana como de la doctrina que supuestamente le habían transmitido los “oradores” cristianos. Menciona específicamente la “traducción” que el intérprete hizo de la amenaza del fraile dominico Vicente Valverde al inca Atahualpa. El fraile se presentó como el representante del vicediós del Vaticano y del rey de España, y

<sup>110</sup> Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales*, 4 t. (Madrid: Hijos de Doña Catalina Piñuela, 1829), 3: 412.

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> *Ibid.*, 3: 413.

<sup>113</sup> *Ibid.*, 3: 411.

refirió la autoridad divina del mundo sobrenatural que reverenciaban españoles y europeos, autoridad a la que identificaban como la “santísima trinidad”. Garcilaso cita la “traducción” del pupilo de la doctrina cristiana, sin esconder su ironía:

Tal y tan aventajado fue el primer intérprete que tuvo el Perú; y llegando a su interpretación es de saber que la hizo mala y de contrario sentido, no porque lo quisiese hacer maliciosamente, sino porque no comprendía lo que interpretaba, y que lo decía como un papagayo [...] por decir Dios Trino y Uno, dijo: Dios tres y uno son cuatro, sumando los números por darse a entender [...]. Consta esto por la tradición de los quipus, que son los ñudos anuales de Casamarca, donde pasó el hecho.<sup>114</sup>

Garcilaso agrega algo más a la crónica de este hecho: que pasaron más de 80 años, es decir, casi un siglo, sin que se resolviera el problema del lenguaje. Sobre el intérprete señala que “no fue por culpa suya ni del buen fray Vicente de Valverde, ni de los españoles, sino por falta de aquel lenguaje indiano, es de saber que aún hoy, con haber más de ochenta años que se ganó aquel imperio (cuánto más entonces), no tiene el indio las palabras que ha de menester para hablar en las cosas de nuestra santa religión”.<sup>115</sup>

Por las observaciones críticas de Garcilaso, se entiende que casi un siglo después de la invasión, la retórica de la predicación de los cristianos todavía carecía del lenguaje apropiado para la tarea que decían ser la más importante de sus operaciones militares en América: divulgar sus evangelios. Los frailes no estaban preparados, evidentemente, para explicar, ni en lengua castellana ni en lenguas aborígenes, sus ideas religiosas, especialmente aquellos objetos imaginarios de sus creencias y ritos (Trinidad, Trino y Uno, Persona, Espíritu Santo, Fe, Gracia, Sacramento, entre muchos otros, a los que llamaron “misterios”). El Inca continúa su reflexión referida al lenguaje y adoctrinamiento:

los intérpretes españoles de estos tiempos, para interpretar bien las semejantes cosas, tienen necesidad de buscar nuevas palabras y nuevas razones, o usar sabia y discretamente de las elegancias y maneras de hablar antiguas que los indios tenían, o acomodarse con las muchas palabras que los mismos indios discretos y curiosos han usurpado de la lengua española, e introduciéndolas en su lenguaje, mudándolas a la manera de su hablar, que hacen esto los indios el día de hoy elegantísimamente, por ayudar a los españoles con los vocablos que les faltan para que puedan decir lo que quisieren, y ellos entender mejor lo que les predicaren.<sup>116</sup>

---

<sup>114</sup> *Ibid.*

<sup>115</sup> *Ibid.*, 3: 413.

<sup>116</sup> *Ibid.*, 3: 411-412.

La información y los comentarios de Garcilaso revelan el ínfimo nivel de la enseñanza de la lengua impuesta por los españoles. En las primeras décadas del siglo XVII, para los propósitos de las prédicas de los invasores, el castellano peninsular era una lengua deficiente, si no inútil. En cambio, para las comunidades aborígenes en las que surgían los dirigentes e intelectuales indígenas, el castellano americanizado se convertía en un arma de lucha: para disentir, disidir o desistir.

Otro de los escritores indígenas fue Guamán Poma de Ayala (1535-1615?), quien a principios del mismo siglo denunció en su obra, considerada por él mismo “una carta al rey”, que los “indios ladinos”, llamados así porque habían aprendido el castellano por voluntad propia, no eran apreciados por las autoridades civiles y religiosas (corregidores, encomenderos y curas), porque aquéllos empezaron a quejarse de los agravios y males sufridos. La lengua impuesta por los ofensores se convertía en un arma contra ellos mismos y su autoridad. Los “indios ladinos”, por sus quejas expresadas, ya no en lenguas aborígenes sino en castellano, sufrían persecuciones e, inclusive, destierros. Guamán Poma escribió su protesta y desacuerdo revelando una evidente conciencia crítica: “Que los dichos corregidores y padres y comenderos quieren muy mal a los yndios ladinos que sauen leer y escriuir, y más ci sauen hazer peticiones, porque no le pida en la rrecidencia de todo los agraviuos y males y daños. Y ci puede, le destierra del dicho pueblo en este rreyno”.<sup>117</sup> Esta protesta coincide con la información que Arriaga recibió de un clérigo: que no convenía que los indios supiesen leer, ni escribir, porque el saberlo no servía, sino de para poner “capítulos a los curas”, como fue expuesto en párrafos anteriores.

Ciertamente, aunque las mismas autoridades abrieron diligentemente centros doctrinarios para difundir sus creencias político-religiosas, poco fue su interés por crear escuelas para la alfabetización de los indígenas. La castellanización implicaba para ellos formar “indios ladinos”, que después se prestarían a escribir protestas y peticiones en la lengua aprendida; es decir, a disentir y asumir la disidencia, lo cual era contrario, obviamente, a los intereses oficiales. Guamán Poma lo denunciaba críticamente: “Y ancí los dichos padres deste rreyno no concientan que ayga escuela en este rreyno”.<sup>118</sup> Lamentaba que los curas rehusaran la enseñanza de la lengua que habían traído, manteniéndola advenediza. A un tiempo de censurar el comportamiento moral de las autoridades españolas, Guamán Poma escribía que el sacerdote “no gusta que ayga escuela ni que sepa ler y escriuir”.<sup>119</sup>

La justificación de la actitud negativa de los religiosos era otra, como bien anotó el lingüista mexicano José G. Moreno de Alba (1940-2013): esos mismos “frailes defendían la idea de que a los indios les era imposible adquirir la lengua castellana”.<sup>120</sup> La

<sup>117</sup> Felipe Guamán Poma de Ayala, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, ed. de John Murra y Rolena Adorno, trad. y análisis textual del quechua de Jorge L. Urioste (México: Siglo XXI, 1980), 458.

<sup>118</sup> *Ibid.*, 590.

<sup>119</sup> *Ibid.*, 672.

<sup>120</sup> José G. Moreno de Alba, *El español en América*, 2a. ed. (México: FCE, 1995), 53.



existencia de los “indios ladinos”, sin embargo, demostraba lo contrario. No es difícil, pues, entender que en esta primera fase de transculturización, la lengua, durante un siglo, no sólo fue el recurso de los invasores para lograr sus operaciones de adoctrinamiento; para los pueblos aborígenes en cambio fue arma y recurso de defensa. La escasa enseñanza del idioma por parte de los españoles manifestaba efectos contrarios a la sumisión que esperaban. Los deseos de subordinación devenían insubordinación. Mientras los invasores creían que la enseñanza de su propia lengua era la instauración de un medio seguro para la expresión de desacuerdos y disidencias de los americanos, éstos tenían la certidumbre que de que esa lengua advenediza podía ser aprendida, y pusieron su voluntad e inteligencia para asumirla y usarla.

Conviene recordar que Felipe II había ordenado, por Real Cédula del 3 de julio de 1596, que se pusieran “maestros para los que voluntariamente quisieren aprender la lengua castellana”, ordenanza bastante tardía. No hubo interés en sus representantes en América por cumplir ese mandato. La razón radicaría en lo que Guamán Poma denunció: evitar la proliferación de “indios ladinos”. Y precisamente ocurrió esto. Los primeros escritos americanos en castellano de finales del siglo XVI no fueron ni poemas ni relatos, ni dramas o comedias, fue una prosa de pensamiento crítico, que muy bien compendió y expuso el humanista suizo Martin Lienhard, en su libro simplemente titulado: *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas*.<sup>121</sup>

Por su parte, Moreno de Alba, al investigar esta realidad de la enseñanza del castellano en nuestra región, escribió: “Las escuelas donde se enseñaba, hay que reconocerlo, eran escasas. Además, los niños y jóvenes que eran enseñados por los curas, cuando volvían a casa olvidaban lo poco que habían aprendido al tener que volver a usar su propia lengua con sus familiares”.<sup>122</sup> De ahí que reconozca el “rotundo fracaso” de la castellanización de España en América. Hasta entonces, esto es hasta principios del siglo XVII, se aceptaba que la lengua castellana era, antes que medio de comunicación, un instrumento que preservaba la jerarquía social del hablante cristiano español, seguro y dueño de su propia lengua.

Como acertadamente señaló la escritora y pensadora mexicana Rosario Castellanos (1925-1974), la lengua en el coloniaje era un signo de poder, una categoría social, junto con el color de la piel y los dogmas cristianos: el invasor —dijo ella— con sólo hablar ostentaba “el rango que ocupaba en la sociedad. El color de la piel decía mucho pero no todo; había que añadir la pureza y la antigüedad de la fe y algo más: la propiedad de los medios orales de expresión”. También señalaba que los “esfuerzos de los frailes misioneros para incorporar a las grandes masas de la población autóctona a la cultura europea son memorables, entre otras cosas, por su ineficacia”.<sup>123</sup>

<sup>121</sup> Véase Martin Lienhard, *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas* (Caracas: Ayacucho, 1992).

<sup>122</sup> Moreno de Alba, *El español en América*, 54.

<sup>123</sup> Rosario Castellanos, *Mujer que sabe latín...* (México: FCE, 2007), 137.

Ciertamente, durante la invasión castellana y a lo largo del siglo XVI, la comunicación no podía ser inmediata entre invasores e invadidos. Desde la propia retórica europea se podría intentar definir el primer género literario que los españoles trasplantaron en América, que no era ni lírico ni épico, sino dramático, concretamente, el monólogo: el colonizador hablaba y el colonizado callaba. Era un largo monólogo del invasor que difundía predicaciones, mensajes de sus reyes y sus papas, exposiciones de su manera de ver el mundo físico e imaginar su mundo cristiano fabuloso y teológico. Los aborígenes constituían la audiencia silenciosa que oía peroratas ininteligibles, ante las cuales no hubiera podido ni aplaudir ni reírse. Las circunstancias los obligaban a esa condición: ser espectadores silenciosos de los monólogos del invasor.

En el siglo XVI, el americano nativo, desde Mesoamérica hasta el hemisferio sur, debió obligarse, con voluntad férrea, a aprender la lengua advenediza imperante. Por su parte, los invasores no pensaron que era necesario enseñar su propia lengua para el complejo proceso que deseaban: obligar a los pueblos americanos a repetir su experiencia en el mundo, su “visión del mundo”, a través de una lengua ajena. Lo que implicaba re-conocer el mundo y re-conocerse a sí mismo por su relación con ese mundo, percibido diferente y ajeno, eurocéntrico, fabuloso, cristiano, con poco aprecio de la calidad humana de otros continentes.

Muchos de los significados y referentes de la lengua invasora, así como representaciones simbólicas de la imaginación española-europea, carecían de sentido en la concepción americana. El pensamiento cristiano llegaba armado de metáforas amenazantes: “condenación”, “salvación”, “infierno”, “cielo”; sin embargo, esos signos lingüísticos se imponían, como palabras sin referente local para los americanos, palabras extrañas sin sentido en la cultura nativa, significantes vacíos de significados, signos huecos. Las culturas prehispánicas tenían sus propias categorías de pensamiento y lenguaje. Hoy lo explican mejor los entendidos: el lingüista boliviano aymara Félix Layme Pairumani escribe que la mayoría de las culturas americanas tenían “como norte al sur; ello se debe a su otra forma de concebir las cosas; es la geocultura americana la que formó un nuevo modo de ser y actuar; la lengua no puede desligarse de esta concepción”.<sup>124</sup> O, como bien afirma la aymaróloga estadounidense Martha James Hardman: en idioma aymara “el pasado está delante, bien visible, mientras que el futuro está detrás de uno, todavía no visible (fuera de lo que se pueda ver mirando por encima del hombro). Así que la distinción principal en los tiempos de los verbos es futuro y no-futuro (que contrasta con la europea que es pasado y no-pasado)”.<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> Félix Layme Pairumani, “El idioma aymara”, en Hans van den Berg y Norbert Schifffers (coord.), *La cosmovisión aymara* (La Paz: Universidad Católica Boliviana / Hisbol, 1992), 116-117.

<sup>125</sup> Martha James Hardman, “Jaqi Aru: la lengua humana”, en Xavier Albó (ed.), *Raíces de América: el mundo aymara* (Madrid: Unesco / Quinto Centenario / Alianza, 1988), 175-176.

## **Ideología del coloniaje: cristianismo y esclavitud**

La discusión sobre el pensamiento de Juana Inés nos obliga a una precisión de carácter historiográfico respecto a las letras hispanoamericanas. El pensamiento de la escritora llevó a cabo la liberación del dogma no sólo a través de su poesía sino a través de una variedad de escritos de diversos géneros. Su obra poética comenzó a ser publicada en 1689, en el volumen cuyo título abreviamos como *Inundación castálida*. Años después aparecieron otros volúmenes también en España, especialmente en los años 1692 y 1700. Considerando que la existencia de la escritora transcurrió en la segunda mitad de su siglo (1651-1695) y la difusión inicial de su obra se realizó en las dos décadas finales del mismo, podemos concluir, en pocas palabras, que la escritura de Juana Inés cierra el siglo XVII hispanoamericano.

Ahora bien, si volvemos la mirada a los inicios de ese siglo, veremos que fue otra escritura la que abrió esa centuria, la que se conoce, a falta de otro nombre, como literatura colonial. Se trata de relatos, obviamente ni simbólicos ni artísticos; todo lo contrario. La escritura no podía ignorar la realidad, así se inicia el único género que podía realizarse en esas circunstancias: el testimonio. Sus autores fueron intelectuales nacidos en el siglo XVI, pero cuya obra aparece en las primeras décadas del XVII. Citamos a los representantes más conocidos del área de México: Hernando de Alvarado Tezozómoc (1525-1610) y Fernando de Alva Ixtlilxóchitl (1578-1650); y en los Andes: el Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616) y Felipe Guamán Poma de Ayala (1535-1615). Es la primera generación de escritores que presenciaron pasajes crueles en sus pueblos, cuyos relatos se guardaron en la memoria de la tradición oral y pictográfica. Esos hechos se recuerdan todavía hoy como la matanza de Cholula, cuyo testimonio es el *Lienzo de Tlaxcala*, o la matanza del Templo Mayor, perpetrada por Pedro de Alvarado, y muchos otros genocidios. El historiador y antropólogo mexicano Miguel León-Portilla, en su *Visión de los vencidos*, ha transcrito de diversos códices el testimonio de esos crímenes, como el ocurrido el 20 de mayo de 1520 en el Templo Mayor de Tenochtitlán:

La sangre de los guerreros cual si fuera agua corría: como agua que se ha encharcado y el hedor de la sangre se alzaba al aire, y de las entrañas que parecían arrastrarse. Y los españoles andaban por doquiera en busca de las casas de la comunidad: por doquiera lanzaban estocadas, buscaban cosas: por si alguno estaba oculto allí; por doquiera anduvieron, todo lo escudriñaron. En las casas comunales por todas partes rebuscaron.<sup>126</sup>

La realidad presentada en estos testimonios fue originada por dos sistemas ideológicos: el cristianismo y la esclavitud. Las invasiones vaticano-europeas establecieron una “teocracia” en territorios americanos, y ésta a su vez impuso un sistema

---

<sup>126</sup> Miguel León-Portilla, ed., *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista* (México: UNAM, 1989), 83.

de esclavitud en estos pueblos con dos fines claros: la explotación de las riquezas naturales y la expoliación humana. Otro historiador mexicano, Silvio Zavala (1909-2014), fue quien mostró los sistemas ideológicos del coloniaje. Como se sabe, estudió como pocos historiadores la depredación e injusticias del régimen colonialista cristiano, análisis historiográficos y reflexiones que quedaron en sus libros *La encomienda indiana* y *Las instituciones jurídicas en la conquista de América* (1935), además de *Los esclavos indios en Nueva España* (1967); a los que hay que sumar otro libro clave para esta materia: *La filosofía política en la Conquista de América* (1947). En este último Zavala analiza las ideas del coloniaje español y señala que procedían de “un planteamiento de raigambre medieval que conserva su vigencia al ocurrir el descubrimiento de América”. Agrega que fue: “la única corriente ideológica que dejó huella perceptible en la meditación de la conquista. Algunos pensadores escolásticos y otros de formación renacentista acogieron la teoría clásica acerca de la relación de los hombres prudentes con los bárbaros, llegando a predicar la servidumbre natural de los indios y el derecho de los españoles a sujetarlos por medio de la fuerza”.<sup>127</sup> Más adelante señala claramente la identidad de los dos sistemas ideológicos principales del coloniaje español en América: “cristianismo / esclavitud”. Zavala escribió: “Así se inicia la extraña convivencia del Cristianismo con la Esclavitud. La doctrina de Cristo no es de este mundo, por eso no exige la abolición de la servidumbre”.<sup>128</sup>

Así también, en el siglo XVI que llevaba la etiqueta florida de “renacimiento”, los países europeos diseminaron abundantemente por el mundo ideas y conductas medievales, escolásticas, dogmáticas y, más aún, a través de ellas, destrucción y muerte. Europa retrocedió a los tiempos griegos (que también tienen la etiqueta de “clásicos”) al nutrirse de ideas de discriminación, desigualdad, prejuicios y esclavitud entre los pueblos. Este retroceso, para el pensador mexicano Leopoldo Zea (1912-2004), según escribió en *El pensamiento latinoamericano*, fue otra barbarie: “En cuanto a la América española, la América absorbida por la civilización medieval española, no sólo es un retroceso, sino la expresión de una nueva barbarie”.<sup>129</sup>

En ese ambiente de barbarie cristiano-europea crecieron los primeros intelectuales americanos de principios del siglo XVI, escritores que presenciaron no sólo el asolamiento de sus pueblos por las huestes invasoras que saqueaban las riquezas naturales, sino que también sufrieron la destrucción del pensamiento simbólico y la cosmovisión precolombina. Esa fue la “experiencia vivida” de esos escritores; esas “vivencias”, aprehendidas en percepciones empíricas, alimentaron sus escritos convirtiéndose en la sustancia de los mismos. Difícilmente podían acepar los dogmas o “verdades sagradas” en las que se fundamentaban y justificaban los atropellos y la esclavitud.

<sup>127</sup> Silvio Zavala, *La filosofía política en la Conquista de América* [1947], 2a. ed. corregida (México: FCE, 1972), 21.

<sup>128</sup> *Ibid.*, 42.

<sup>129</sup> Leopoldo Zea, *El pensamiento latinoamericano* [1965], 3a. ed. (México: Ariel Seix Barral, 1976), 104.

Además, como ya vimos anteriormente, los retóricos y predicadores no fueron capaces de transmitir su doctrina ni de enseñar su propia lengua, que para los americanos era una lengua advenediza. Los sermones presentados ante audiencias que desconocían esa lengua extranjera, carecían de sentido. Los discursos de la evangelización no eran más que peroratas vacías de contenido. Y, muy ciertamente, los mismos predicadores, aprendices de teólogos, y algunos otros prelados, divulgaban una “doctrina” plagada de “misterios” con los que querían amedrentar inútilmente a los pueblos americanos: “creación”, “primer día”, “caída”, “pecado original”, “pecado mortal”, “salvación”, “condena”, “el último día”, “el juicio final”... eran palabras, palabras, palabras sin referentes reales. Términos confinados en las dimensiones mitológicas, teológicas y escatológicas. Esas proposiciones, en su condición de enunciados sin referentes, e ininteligibles, se incorporaban por igual a la Historia. Aún los defensores modernos de los enunciados teológicos dirán que los referentes de estos son “misterios sagrados”.

No se trata aquí de invalidar el enunciado teológico, que en sí es inverificable, sino su empleo en las crónicas españolas de la época sobre América, que referían la inhabilidad de los pueblos para comprenderlo, por lo cual la “visión del mundo” no podía ser comprendida y, menos aún, aceptada. Ciertamente, los enunciados de las predicaciones correspondían a una “oratoria” de fabulas, que carecían de sentido y valor para los receptores sin familiaridad ni conocimiento de las construcciones simbólicas y míticas de la imaginación cristiana. Esos referentes elusivos no tenían cabida en la experiencia humana, incluyendo la europea, como tampoco en la de los mismos teólogos y predicadores.

En consecuencia, la escolástica dogmática, como sistema ideológico, careció absolutamente de sentido en el coloniaje de los pueblos americanos, de modo muy especial durante el siglo XVI; no pudo transmitir la “visión del mundo” sobre la que se había desarrollado su literatura. En la segunda mitad de ese siglo los colonizadores asumieron una actitud coercitiva, para forzar la voluntad y la conducta humana, represivamente, para que fuese aceptada esa visión juntamente con las creencias escolásticas, como se verá, en la siguiente sección, en el caso excepcional de Juana Inés de Asbaje y Ramírez.

Esa “visión del mundo”, propia de la literatura española, sólo se vio aparecer en el siglo XVII hispanoamericano en dos tipos de escritores: pocos hispanoamericanos que imitaron ese modelo y españoles que llegaron a América.

Pascual Buxó, en su ensayo “Unidad y sentido de la literatura novohispana”, publicado originalmente en 2009, se refirió a la recepción de esos escritos. Dijo que con excepción de notorios casos de escritores reconocidos, la crítica romántica y positivista desplegó una visión negativa sobre la cultura criolla y mestiza de los siglos XVI, XVII y XVIII. Si bien, “los impresos o manuscritos conservados de aquellos siglos representan una mínima parte de la producción literaria de entonces. El *corpus* sobre el cual pueda ejercerse la indagación histórica y la exégesis crítica queda reducido a un

grupo limitado de obras de verdadero mérito artístico”; son, sin embargo, testimonios historiográficos o científicos que “ayudan, por tal razón, a comprender y explicar numerosos aspectos políticos, religiosos y sociales representados o aludidos por aquella otra clase de escritos en los que prevalece su carácter simbólico o ficcional, esto es, en los textos que llamamos propiamente artístico-literarios”.<sup>130</sup>

Frente a la corriente disidente de escritores, hubo también otra de los militantes de dogmas, seguidores o imitadores de la imaginación cultivada por la literatura española. En 1975, Pascual Buxó publicó un importante ensayo para comprender los temas favoritos de la poesía dogmática escrita bajo el coloniaje —*Muerte y desengaño en la poesía novohispana (siglos XVI y XVII)*— que no representaban los sentimientos de sus poetas sino los tópicos impuestos por la doctrina. Escribió: “las ‘voces del desengaño’ y los ‘acentos morales’ atienden más a servir de apoyo a la práctica religiosa —fijación de los dogmas católicos, repetición hipnótica de las operaciones espirituales que los cristianos han de efectuar para mantener la ‘salud del ánima’—, que expresar aflicciones más hondas y personales”.<sup>131</sup>

Diez años después confirma sus investigaciones con otro ensayo: “Luis de Sandoval Zapata: la poética del fuego y las cenizas” (1986), en el cual demuestra que este poeta mexicano (1620-1671), muy de acuerdo con la doctrina de su tiempo, retomó “uno de los más obsesivos tópicos de la poesía renacentista y barroca: la fugacidad de la vida expresada en el fatal desenlace de la juventud y la belleza física; éstas tienen como paradigma literario el fugaz esplendor de las flores y como consecuente lección moral el desengaño con que nos ilustra su desastroso fin”.<sup>132</sup> Todo esto demuestra que el arte barroco, impuesto por el colonialismo vaticano-español en América, se convirtió en un instrumento de la Contrarreforma. Nuestro teórico e historiador es mucho más claro aún respecto a la obra del poeta cuando dice: “los sonetos de Luis de Sandoval Zapata son la expresión de una conciencia torturada por el quevediano ‘recuerdo de la muerte’, una poesía centrada en la tenaz comprobación de la sola ‘permanencia’ de lo fugitivo”.<sup>133</sup> Agrega que la escritura poética de este novohispano halla sustento y coherencia en el marco de un *corpus* vasto e ilustre que ha de ser, al mismo tiempo, acatado y transgredido; y que pone a prueba la validez de un sistema simbólico preestablecido, y puede ser considerado metapoético.

Otro caso similar es el del clérigo y político español Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659), quien a sus 40 años llegó a México, fue obispo de Puebla y, por poco tiempo, virrey de Nueva España. Su incursión en la literatura era sostenida por su condición de español y de clérigo. En el 2002, Pascual Buxó publicó un ensayo titulado “Juan de Palafox y la poética cristológica”, cuyo propósito fue demostrar que “la poética cristológica de Palafox se basó tanto en la práctica de la predicación pastoral

<sup>130</sup> Pascual Buxó, *La literatura novohispana*, 56.

<sup>131</sup> Pascual Buxó, *Muerte y desengaño en la poesía novohispana (siglos XVI y XVII)* (México: UNAM, 1975), 40.

<sup>132</sup> Pascual Buxó, *La literatura novohispana*, 251-252.

<sup>133</sup> *Ibid.*, 261.

y la exégesis bíblica, como en una ejercitación ascético-mística en la que quiso hacer compatibles —no sin vacilaciones o dificultades— el método sensualista de los *Ejercicios espirituales* con la extrema abstracción de la doctrina de san Juan”.<sup>134</sup>

A los poetas estudiados por Pascual Buxó se podrían sumar otros nombres de escritores clérigos, como el de Juan Espinosa y Medrano (1629-1688), nacido en el Cuzco, Bajo Perú, que tuvo fama por sus sermones y por su *Apologético en favor de don Luis de Góngora* (1662); o el de Juan del Valle y Caviedes (1645-1698), nacido en España y que llegó niño a los Andes, poeta barroco y cultor de la sátira.

### **Siglo xvii: entendimiento y liberación del dogma**

En el siglo xvii hispanoamericano, a diferencia del anterior, se exhibe un dominio del lenguaje, pero sobre todo un desarrollo sobresaliente del pensamiento crítico iniciado en el xvi por los cronistas del testimonio. Pascual Buxó publicó en agosto de 1981 una exégesis profunda de uno de los textos más complejos de la brillante e ilustrada mexicana Juana Inés de Asbaje y Ramírez (1651-1695), con el título “*El Sueño* de Sor Juana: alegoría y modelo del mundo”. El poema, en su compleja y hermética significación, no deja de ser el intento de una mente inteligente por alcanzar el conocimiento, tan prohibido por el dogma cristiano. Para discutir este tema, nuestro teórico vuelve a la concepción alegórica expuesta en los *Diálogos de amor* (1541) de León Hebreo, como lo hizo en su estudio “Los tres sentidos de la poesía. Garcilaso, Góngora, Quevedo”, del que ya nos ocupamos. En su exégesis de *El Sueño*, muestra tres niveles: el sentido literal, el sentido moral y el de los sentidos científicos. Además, de ese modelo de mundo, considera los enfoques y opiniones de críticos que se ocuparon del poema de Juana Inés. Tras un estudio detallado de los diversos puntos de vista críticos, Pascual Buxó analiza la estructura del poema, en la que señala tres partes. Afirma que es posible admitir que “las tres partes de *El sueño* responden a un modelo tripartito del hombre y del mundo, en cuanto que éste se concibe dividido en tres orbes o esferas (la de la tierra, la del sol y los planetas, la del Empíreo) de las que resultan ser homologas las partes del cuerpo humano”; así también, “en el discurso de cada una de esas partes se ‘enredan’ tres ‘intenciones’ o sentidos diferentes pero compatibles, es decir, se articulan tres niveles de significación que —siguiendo a León Hebreo— podemos llamar ‘literal’ (o ‘natural’), ‘moral’ y ‘teologal’”.<sup>135</sup>

Destacamos su explicación de la parte central del poema, la cual define como “El sueño del conocimiento”, en la que se desarrollan tópicos referentes al entendimiento humano “posible” que procede, primero, por la vía de la intuición y —al fracasar ésta— por la del método discursivo. En tales tópicos se asienta el sentido “literal” de

<sup>134</sup> *Ibid.*, 214.

<sup>135</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 249. La publicación original de este ensayo fue en el periódico *Sábado: Suplemento de Unomásuno* 197 (15 de agosto de 1981): 2-5.

esta parte del poema de Juana Inés, mientras que el sentido “moral” lo sustentan las propias reflexiones en torno a los míticos Ícaro y Faetonte, uno y otro emblemas del castigo a que se hace acreedor el “ánimo arrogante”, es decir, la mente humana en cuanto pretende conocer —no importa la vía intelectual que escoja— la “inmensa muchedumbre” de todo lo creado.<sup>136</sup>

La tercera parte, “El despertar”, continúa Pascual Buxó, torna a los tópicos de la actividad “fisiológica y de los fenómenos astrales”, pero ahora para referirse a las operaciones contrarias a las que antes indujeron al sueño y provocaron la invasión de las sombras nocturnas. “Al recobrar su actividad los órganos corporales, el ‘vuelo intelectual’ del alma parecerá ya una mera fantasía, algo semejante a las sombras que proyecta la ‘linterna mágica’, de la que Sor Juana se vale para sustentar el sentido ‘moral’ de esta última parte del poema”; y agrega:

Con todo, *El sueño* no termina propiamente en este despertar al desengaño del conocimiento humano, porque la autora añadió —en simétrica contrapartida con los tópicos desarrollados al inicio del poema— no sólo el regreso del sol y la derrota del “ejército de sombras”, sino el reordenamiento del mundo por obra de la “luz judiciosa” que, siendo ejemplo del divino “orden distributivo”, sitúa también al hombre en el lugar que *verdadamente* le corresponde dentro del universo.<sup>137</sup>

Tras esta exégesis, se puede observar que el poema de Juana Inés refiere una experiencia no lograda del todo por la intelección, pues se trata, como Pascual Buxó denomina apropiadamente, de “El sueño del conocimiento”, que se realiza sin desconocer la interacción imprescindible e innegable, en concurrencia absoluta de valores similares, del cuerpo y el alma. Asimismo, esa experiencia de la intelección se realiza en el mundo natural, inmensamente desconocido en su complejidad, razón por lo cual excede sin límites la capacidad humana. Al cabo de su poema, Asbaje y Ramírez recupera la luz de ese mundo debida a otro cuerpo real, el Sol, “que con luz judiciosa” (v. 969) y distributiva asigna lo que a cada cosa corresponde: sus colores y sus formas. Tras esa experiencia intelectual por la oscuridad del inmenso espacio real reaparece la única certidumbre posible: “luz más cierta / el Mundo iluminado, y yo despierta” (vv. 974-975). Esta es la certeza de “ser y estar” en este mundo, en una condición nueva, despojada y purificada de la condición a la que fue sometido por el dogma escolástico. Ese otro modo de “ser y estar” es distinto al desprecio y denigración, cuando fue considerado sólo “carne y mundo”. El orbe iluminado no puede ser enemigo del alma. Más aún, el alma disfrutó el espectáculo del mundo: “convertida / a su inmaterial ser y esencia bella” (vv. 292-93), contemplaba y gozaba, aunque “de aquella que impedida / siempre la tiene, corporal cadena [...] el vuelo intelectual con

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, 249.

<sup>137</sup> *Ibid.*, 250 (cursivas propias).



que ya mide / la cantidad inmensa de la Esfera” (vv. 298-302). Hablamos aquí de un goce intelectual del alma unida a su “corporal cadena”; es decir, del goce del entendimiento de que el alma es corporeizada, o simplemente “incorporada” en su propio ser, que quiere decir: cuerpo espiritualizado. Juana Inés así también salva al cuerpo humano de la denigración y del desprecio fabulado por la escolástica dogmática: cuerpo dignificado ahora por la gracia de su “cadena” al espíritu, que es asimismo la corporalidad del alma.

No se puede desconocer, dentro del contexto que implica esta exposición, que el discernimiento de Asbaje y Ramírez liberó del dogma al mundo y cuerpo humano para el pensamiento crítico hispanoamericano. Cabe también enfatizar que esta liberación se realizó desde el interior de la institución dogmática —desde el dogma— que sometió por siglos a pupilaje al pensamiento europeo, cultor de múltiples filosofías sumisas y metafísicas teocráticas, que perduraron hasta el siglo XVIII sin haber sido superadas del todo. Antes de aproximarse a lo que podría ser una teología cierta, Juana Inés prefirió cultivar una propia teleología del entendimiento, inmersa en el devenir espiritual de su cultura americana, sometida en ese tiempo a fabulosos dogmas cuyos referentes sólo pueden ser el misterio o la ignorancia. Frente a la *docta ignorantia* cultivada desde la mística medieval, Juana Inés se atrevió a buscar el entendimiento y el saber. No en vano el poema *El sueño* simboliza el permanente desvelo del entendimiento que demostró a lo largo de su vida; una reflexión constante por hallar un procedimiento para la comprensión y el hallazgo de la verdad. El fin de la experiencia referida por el poema no es otro que la experiencia del entendimiento, como potencia del alma: “De esta serie seguir mi entendimiento / el método quería” (vv. 617-618).

Pascual Buxó resume su exégesis del poema postulando que en cada una de las tres partes de *El sueño* la escritora “presenta y desarrolla diversos símbolos de esta triple división del hombre y del mundo y que es dentro de esa vasta correspondencia entre el cosmos y el microcosmos humano donde cobran pleno sentido las numerosas figuras emblemáticas, tanto de carácter mitológico, como histórico y científico”; esa profunda y compleja estructura del poema revela asimismo la representación del mundo en la conciencia analítica de Juana de Asbaje. De ahí que nuestro teórico rechaza las visiones superficiales de muchos críticos y comentaristas del poema, cuyos sentidos múltiples no pueden ser imputados “a los imperativos de una moda literaria tenida por aberrante (el gongorismo), sino a su condición de símbolos cuidadosamente codificados y, por ende, portadores de una información científico-ideológica precisa”.<sup>138</sup>

Al liberar el pensamiento y la escritura del dogma, Asbaje y Ramírez inauguraba un nuevo humanismo guiado por su lúcida inteligencia y fina sensibilidad femenina, nunca entendida por la torpeza de los guardianes de la escolástica dogmática:<sup>139</sup> un

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, 250.

<sup>139</sup> La lectura de las cartas escritas por Juana Inés a clérigos autoritarios hace ver el asedio que sufría de éstos, especialmente de tres: el confesor Antonio Núñez de Miranda (1618-1695), de la secta jesuita;

humanismo para estar y ser del mundo. El pensamiento moderno descubre su morada en el mundo. Agustín, en *De Trinitate*, había escrito: “pensemos al menos en la patria celestial de allá arriba, meta de nuestro peregrinar”.<sup>140</sup> Y como bien explica Luca Vanzago en su *Breve historia del alma*, según el teólogo Agustín, “el alma es *imago Dei* en tanto sus facultades y estructura”; y conforme a esa afirmación, “fundamentalmente, se saca al alma del reino de la naturaleza ‘terrestre’ y se la ubica, aunque de una manera distinta de la gnosis, en un destino ultraterreno”.<sup>141</sup>

Por el contrario, Juana Inés al cabo de *El Sueño* reconoce su existencia en el mundo terreno, incogitado e incognoscible, de magnitud incalculable: “inmenso agregado, / cúmulo incomprehensible” (vv. 446-447). Ese reconocimiento de estar y ser en este “cúmulo incomprehensible” que es el mundo terreno compromete su inteligencia y voluntad para entenderlo. Voluntad y conocimiento son dos elementos fundamentales del espíritu renacentista. Cassirer señala que tal voluntad y conocimiento del ser humano exigen “por un lado el volverse totalmente al mundo y por el otro el total diferenciarse de él. Voluntad y conocimiento pueden, o, mejor dicho, deben entregarse y consagrarse a cada una de las partes del universo, pues el hombre sólo puede medir la órbita de su propia determinación cuando recorre por completo la órbita del todo”.<sup>142</sup> Para la reflexión de Asbaje y Ramírez, el universo es una suma o junta de porciones: un “cúmulo” no comprendido todavía. Ante esa certidumbre, la capacidad del pensar puede debilitarse, pero no la voluntad de saber. Si un solo objeto, es decir, una sola parte de ese cúmulo puede descomponer el entendimiento, más todavía un conjunto independiente, que será cantidad segregada de otra mayor. De ahí que el entendimiento perciba su capacidad del pensar desordenado, agotando el raciocinio y el lenguaje: “Pues si a un objeto solo —repetía / tímido el pensamiento— / huye el conocimiento / y cobarde el discurso se desvía” (vv. 757-760), del mismo modo, “si a especie segregada / —como de las demás independiente, / como sin relación considerada— / da las espaldas el entendimiento, / y asombrado el discurso se espeluzna / del difícil certamen que rehúsa / acometer valiente, / porque teme —cobarde— / comprenderlo o mal, o nunca, o tarde” (vv. 761-769). Y si bien el entendimiento queda perplejo e irresoluto ante el “cúmulo incomprehensible” del mundo, su voluntad de conocer queda reforzada por su condición de ser y estar inmersa en la realidad mundana, en la que permaneció la ilustre pensadora con los sentidos

---

el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz (1637-1699), travestido como sor Filotea de la Cruz; y el arzobispo de México Francisco de Aguiar y Seijas (1632-1698) que ordenó el saqueo del aposento de Juana Inés, tras la muerte de la escritora.

<sup>140</sup> Agustín, *Obras V. Tratado sobre la Santísima Trinidad*, ed. de Luis Arias (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1956), 279. Más adelante el escolástico agrega: “*El cuerpo corruptible agrava el alma, y la morada terrena oprime la mente derramada en muchos pensamientos. Y si con dificultad adivinamos lo que pasa en el mundo y con trabajo hallamos lo que está en nuestra presencia, ¿cómo rastrear las cosas del cielo?*”, véase *ibid.*, 303 (cursivas propias).

<sup>141</sup> Luca Vanzago, *Breve historia del alma*, trad. de María Julia de Ruschi (Buenos Aires: FCE, 2011), 68.

<sup>142</sup> Cassirer, *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*, trad. de Alberto Bixio (Buenos Aires: Emecé Editores, 1951), 116.

y el entendimiento alertas. Cabe aquí otra diferencia fundamental entre el ser y estar en el mundo, según los dos modelos explícitos en esta exposición: el *dogmático* y el *liberado*; es decir, *recogimiento* y *conocimiento*. Acudiremos a Cassirer para ver estas diferencias expuestas desde su propia exposición: el “estar plenamente abierto al mundo, empero, no significa de ningún modo un anegarse, un perderse en él de sentido místico y panteísta”. Destacó el valor de la facultad volitiva, razón por la cual “la voluntad sólo se posee al adquirir conciencia de que ninguna meta puede bastarle y porque el saber humano cobra posesión de sí mismo sólo cuando sabe que ningún contenido particular puede satisfacerle”.<sup>143</sup> Este fue el caso de Juana Inés; su liberación del dogma escolástico quedó testimoniada en el texto inicial de sus romances, “Prólogo al lector”, en cuyos versos 17 al 20 afirmó: “No hay cosa más libre que / el entendimiento humano; / ¿pues lo que Dios no violenta, / por qué yo he de violentarlo?”.<sup>144</sup> Asimismo, en su comentario al sermón de Antonio de Vieira, que Juana Inés escribió a pedido, y publicado después sin su consentimiento con el nombre de “Carta Atenagórica”, manifestó también su defensa del entendimiento humano: “no bastarán a que el entendimiento humano, potencia libre y que asiente o disiente necesario a lo que juzga ser o no ser verdad, se rinda por lisonjear el comedimiento de la voluntad”.<sup>145</sup>

Ahora bien, cabe destacar otro aspecto digno de la escritura de Juana Inés que se halla en los últimos versos aquí citados de *El Sueño*. Estos implican una gran aporía propia de la poesía moderna del siglo xx. Asbaje y Ramírez escribió un texto tan denso como extenso (integrado por 975 versos), sin embargo, confiesa que en su “discurso” se rehusó, por temor a “comprenderlo o mal, o nunca, o tarde”, a escribir lo que realmente percibió, pues debía, o deseaba, haber reflexionado antes de escribir. La expresión “discurso” enfrenta esa dualidad que los griegos ya manifestaron con el término *logos*, que refería al pensamiento y, a la vez, a la palabra. Juana redactó el complejo texto que, sin embargo, concluyó siendo otro respecto al que debió escribir. Esta concepción, de lo escrito que realmente no es lo deseado, es propia de la modernidad hispanoamericana, la corriente más avanzada de la escritura que se liberó de su pasado histórico colonial. Esta concepción moderna, iniciada con el Modernismo, cuya identidad es el escepticismo respecto a su propia escritura, alcanzó una manifestación máxima en el siglo xx con el poeta mexicano José Gorostiza (1901-1973), de modo particular en el texto sencillamente denominado “Poema”, en el que habla de “Esa palabra que jamás asoma / a tu idioma cantado de preguntas, / esa desfalleciente, / que se hiela en el aire de tu voz”. Al cabo de una larga reflexión, el autor advierte la imposibilidad de escribir debido a la “palabra desfalleciente”. En pleno siglo xx, como Juana Inés que refirió su experiencia intelectual 200 años antes,

---

<sup>143</sup> *Ibid.*

<sup>144</sup> Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas*, ed. de Francisco Monterde (México: Editorial Porrúa, 1996), 3.

<sup>145</sup> *Ibid.*, 812.

Gorostiza concluye su extenso texto reconociendo el fracaso del entendimiento y del lenguaje en su empeño de escribir su percepción estética. Se desconoce la fecha de la experiencia de la ilustre escritora, aunque se sabe que ese texto apareció por primera vez en el segundo volumen de sus *Obras* (1692). Octavio Paz afirma: “Debe de haber sido escrito alrededor de 1685, cuando se acercaba a la cuarentena: es un poema de madurez, una verdadera confesión, en la que relata su aventura intelectual y la examina”.<sup>146</sup> Lo cierto es que la autora recordó en 1691 ese poema en su carta de respuesta al obispo de Puebla, embozado de sor Filotea de la Cruz: “no me acuerdo haber escrito por mi gusto sino es un papelillo que llaman *El Sueño*”.

La aporía del escribir/lo no escrito, así como la dualidad del discurso raciocinio/enunciado (pensamiento/palabra), está presente en los textos de la escritora a través de otras expresiones, tal es el caso de la ambigüedad, que bien hace ver Pascual Buxó en sus estudios de la obra de Asbaje y Ramírez. Volvamos a su ensayo “Sor Juana en una nuez” (1993) en el que este exégeta escribió que el “verdadero saber” para la ilustre poeta “no consiste en aquellos ‘discursos sutiles’ y ‘vanos’, sino en el ‘sano’ empleo que haga el hombre de su facultad intelectual”.<sup>147</sup> Nuestro teórico señala el discernimiento lúcido de la escritora entre dos tipos de saberes: uno, sutil y vano; otro, sano empleo de la facultad intelectual humana. Este segundo saber está expuesto clara y explícitamente: se trata del sano empleo de la inteligencia humana, que además constituye el “verdadero saber”; es decir, empeñado en el entendimiento y conocimiento de su *pagus* (aldea), saber mundano, que la escolástica medieval denigró como “pagano”. El primero, en cambio, sólo está expuesto implícitamente mediante dos adjetivos: sutil y vano. ¿Qué tipo de saber es éste? Es, obviamente, uno que no puede depender de la inteligencia humana, es decir, al que también la dogmática medieval privilegió con el nombre de “conocimiento sagrado”. En consecuencia, Juana Inés postulaba el “verdadero saber” sin desconocer al otro; esto es, como bien señaló Pascual Buxó: “para algunos quizá fuera preferible refugiarse en ‘el sagrado’ o seguridad de la ‘docta ignorancia’, decía aludiendo, con sutil ambigüedad, tanto a la epistemología pesimista de Nicolás Cusano como a la filosofía ascética de Kempis”.<sup>148</sup>

Este discernimiento de Asbaje y Ramírez, entre el conocimiento humano y el otro, nos lleva a buscar una de las autoridades escolástico-dogmáticas, en este caso al fraile y teólogo italiano Tomás de Aquino (1225-1274), quien en el tomo tercero de su obra *Suma Teológica* trata el tema en la cuestión 8, titulada “Del don del entendimiento” (según la primera versión castellana de 1880-83). Ahí dice que el entendimiento humano está limitado a “la luz natural”, lo que quiere decir que sólo puede llegar hasta cierto término; en consecuencia, agrega, “el hombre necesita de una luz sobrenatural,

<sup>146</sup> Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (México: FCE, 1982), 469.

<sup>147</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, 58-59.

<sup>148</sup> *Ibid.*, 59.

para penetrar más allá en el conocimiento de ciertas cosas que no puede penetrar por la luz natural”. Por otra parte, supone que hay dos tipos de entendimiento: el “entendimiento don” que “tiene por objeto solamente las cosas necesarias”, y el “entendimiento práctico” que “no tiene por objeto las cosas necesarias, sino las contingentes, que el hombre puede hacer”.<sup>149</sup> Obviamente, esa variedad de entendimientos está en relación con la variedad de “luces” referidas antes. Más aún, Tomás, tomando de su antecesor Agustín el concepto “limpios de corazón”, agrega un nivel más a sus especulaciones y dice: “Corresponde al don de entendimiento la bienaventuranza por la que se llaman bienaventurados en el Evangelio los limpios de corazón”.<sup>150</sup>

Muy concedora de semejantes especulaciones dogmáticas, Asbaje y Ramírez ancla su voluntad en el entendimiento iluminado por la luz natural, para luchar contra la oscuridad del no saber y desconocer la propia realidad mundana. Sobre el misticismo, ella eligió la lógica. Como bien señala Bertrand Russell (1872-1970) en su libro *Misticismo y lógica*: “De este terrible encuentro del alma con el mundo exterior nacen el verbo, la sabiduría y la caridad; y con su nacimiento empieza una vida nueva”.<sup>151</sup> Esa actitud ya la reconoció y señaló Pascual Buxó cuando escribió que “Sor Juana no puede menos que reconocer la debilidad intrínseca de unos conocimientos adquiridos por medio de tan limitado instrumento como es el entendimiento humano, cuya propia debilidad condena irremisiblemente sus obras al fracaso”; más aún, agrega: “A lo largo de toda su vida, Sor Juana no tuvo otro proyecto que la conquista del saber: sacrificó su juventud y hasta su libertad por alcanzar esa imposible meta”.<sup>152</sup> Ciertamente, esa dedicación de su vida al estudio y al saber le ocasionó censuras y persecuciones por parte de confesores y obispos que buscaban someterla a la mortificación y ejercicios penosos, como penitencia y para humillar su noble inteligencia al pupilaje de los dogmas. Pascual Buxó ha señalado que desde 1692, año de la publicación del segundo volumen de sus obras en España (que incluye el *Primero sueño*) “principia en la vida de Sor Juana una etapa de crecientes conflictos”, porque si bien llegan de España y América “aclamaciones de su saber escolástico y de sus dones poéticos; en la Nueva España, sin embargo, se la hace objeto de severas censuras por causa de su afición a las ciencias mundanas y de su excesiva dedicación a la poesía”.<sup>153</sup> Explica acertadamente que la Iglesia no esperaba que las monjas, “en tanto que esposas de Cristo, [...] enriquecieran su entendimiento tanto como que perfeccionaran las virtudes de su alma” y se entregaran a una pasión de amor gestado sobrenaturalmente “que exige no sólo el sacrificio y anulación de todos los apetitos humanos —de la voluntad y de los sentidos—, sino la construcción de una realidad imaginaria en

<sup>149</sup> Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, vol. 3 (Madrid: Moya y Plaza, 1882), 51-52.

<sup>150</sup> *Ibid.*, 56.

<sup>151</sup> Bertrand Russell, *Misticismo y lógica, y otros ensayos*, trad. de Santiago Jordan (Barcelona: Edhasa, 2010), 24.

<sup>152</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, 59-60.

<sup>153</sup> *Ibid.*, 77-78.

la que los símbolos y figuras de la ideología cristiana acaban por desplazar o anular la experiencia de los sentidos materiales y aun de las potencias intelectuales”.<sup>154</sup>

En 1986, en su ensayo “Luis de Sandoval Zapata: la poética del fuego y las cenizas”, Pascual Buxó señaló la aproximación de la obra de Juana Inés al racionalismo: “ya vecina del racionalismo, Sor Juana entiende el lenguaje, no como clave omnímoda, sino como un instrumento tan falaz como nuestros sentidos y, al igual que ellos, impreciso y contradictorio”; asimismo, la palabra, “plena de significados diversos y divergentes [...] para Sor Juana, no puede ser abandonada a su inagotable capacidad asociadora y, a la vez, disgregadora, a la soberbia de la intuición totalitaria, sino sometida a las laboriosas leyes del discurso y la razón”.<sup>155</sup>

La voluntad de saber sufría la persecución y el castigo. En su carta a la supuesta sor Filotea de la Cruz, quien no era otro que el enmascarado obispo de Puebla, Juana Inés escribió: “no quiero (ni tal desatino cupiera en mí) decir, que me han perseguido por saber, sino sólo porque he tenido amor a la sabiduría y a las letras, no porque haya conseguido, ni uno ni otro”. Esa aflicción reaparece en otros textos como el Soneto 146, cuyas dos primeras estrofas dicen: “En perseguirme, Mundo ¿qué interesas? / ¿En qué te ofendo, cuando sólo intento / poner bellezas en mi entendimiento / y no mi entendimiento en las bellezas? / Yo no estimo tesoros ni riquezas; / y así, siempre me causa más contento / poner riquezas en mi pensamiento / que no mi pensamiento en las riquezas”.<sup>156</sup>

El empeño y la voluntad de saber de Juana Inés no dejaban de estar atravesados por una duda constante, consecuencia lógica de esos mismos empeño y voluntad. No en vano Octavio Paz definió al *Primero sueño* con los términos siguientes: “Épica del acto de conocer, el poema es también la confesión de las dudas y las luchas del Entendimiento. Es una confesión que termina en un acto de fe: no en el saber sino en el afán de saber”.<sup>157</sup> Precisamente ese “afán de saber” estaba impulsado por la duda constante, como ella misma lo expresó en los versos 13 al 20 del Romance 2: “Todo el mundo es opiniones / de pareceres tan varios, / que lo que el uno que es negro, / el otro prueba que es blanco. / A unos sirve de atractivo / lo que otro concibe enfado; / y lo que éste por alivio, / aquél tiene por trabajo”.<sup>158</sup> O más claramente en los versos iniciales del Romance 4: “Supuesto, discurso mío, / que gozáis en todo el orbe, / entre aplausos de entendido, / de agudo veneraciones, / mostradlo, en el duro empeño / en que mis ansias os ponen, / dando salida a mis dudas, / dando aliento a mis temores”.<sup>159</sup> Más aún, la duda es una condición del saber, de ahí que haya escrito en el Villancico VI (vv. 29-32): “No se avergüenzan los Sabios / de mirarse convenci-

<sup>154</sup> *Ibid.*, 110.

<sup>155</sup> Pascual Buxó, *Literatura novohispana*, 263.

<sup>156</sup> Cruz, *Obras Completas*, 134.

<sup>157</sup> Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, 499.

<sup>158</sup> Cruz, *Obras Completas*, 4.

<sup>159</sup> *Ibid.*, 9.

dos; / porque saben, como Sabios, / que su saber es finito”.<sup>160</sup> Sin duda éste es un rasgo del pensamiento moderno, como bien lo define Cassirer en el primer volumen de su amplio enfoque sobre *El problema del conocimiento*: “El principio de la *duda* se mantiene en pie, en todos sus resultados y realizaciones positivos”; y que el escepticismo no es un aditamento externo ni resultado accesorio y fortuito “de la trayectoria total del pensamiento, sino que, por el contrario, actúa en su misma entraña, como el resorte interior de su desarrollo”.<sup>161</sup> Agrega ahí mismo que el escepticismo, fiel a su concepto, es el reflejo cambiante del progreso vivo y universal del pensamiento moderno.

El empeño y voluntad por el entendimiento del mundo de Juana Inés implicaba otro carácter fundamental que después definirá al pensamiento moderno, que se despreocupará de la metafísica y sus hipotéticas verdades eternas. La filosofía inglesa tuvo un particular interés por el entendimiento humano. John Locke publicó su conocido *Ensayo sobre el entendimiento humano* (*Essay Concerning Human Understanding*, 1690), teoría del conocimiento en el que se advierten todavía restos de la escolástica dogmática, como cuando acepta la “revelación divina” y afirma que la mente puede ser “iluminada” por una “luz sobrenatural”.<sup>162</sup> En el siglo XVIII, David Hume dio a la imprenta su *Tratado de la naturaleza humana*, originalmente en tres libros (*A Treatise of Human Nature*, 1739-1740), y a diferencia de Locke manifiesta su duda respecto a la metafísica. Estos, y otros filósofos europeos en general, prepararon el camino al alemán Immanuel Kant (1724-1804), quien en 1784, a sus 60 años (cuando ya habían pasado 89 años de la muerte de Juana Inés, acaecida en 1695), publica un artículo en que responde a la pregunta que él mismo hace: *Was ist Aufklärung?* (¿Qué es la Ilustración?). El primer párrafo de este manifiesto dice:

*La ilustración es la liberación del hombre de su culpable incapacidad. La incapacidad significa la imposibilidad de servirse de su inteligencia sin la guía de otro. Esta incapacidad es culpable porque su causa no reside en la falta de inteligencia sino de decisión y valor para servirse por sí mismo de ella sin la tutela de otro. ¡Sapere aude! ¡Ten el valor de servirte de tu propia razón!: he aquí el lema de la ilustración.*<sup>163</sup>

El caso referido por este manifiesto kantiano no corresponde, ciertamente, al pensamiento de Juana Inés de Asbaje y Ramírez, que nunca dejó de servirse de su inteligencia, lo cual quiere decir que jamás acudió a la guía de otro. Esa “guía de otro” sólo podía ser no de uno solo sino de una pluralidad de confesores, obispos y

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, 291.

<sup>161</sup> Cassirer, *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*, 195 (cursivas propias).

<sup>162</sup> Véase Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Agrega: “Y si la razón descubre que efectivamente se trata de una revelación, entonces la razón se declara en su favor, de la misma manera que en favor de cualquier verdad, y la convierte en uno de sus dogmas”, *ibid.*, 711.

<sup>163</sup> Kant, “¿Qué es la ilustración?”, en *Filosofía de la historia*, versión de Eugenio Ímaz (México: FCE, 1979), 25 (cursivas propias).

arzobispos atrapados en la servidumbre a la escolástica dogmática, de la que nunca pudieron liberarse, sometidos al pupilaje de su minoría de edad. La incapacidad de estos que pretendían funcionar de “guías”, es decir, imponer su tutelaje sobre otros seres humanos, se debía a su “falta de inteligencia” que advirtió seguramente muy joven Juana Inés, por lo que decidió servirse de su propia inteligencia. Sólo así asumió su empeño y voluntad por saber, es decir, su propio “¡Atrévete a saber!” (el *¡Sapere aude!* kantiano, un siglo antes de Kant). De este modo Asbaje y Ramírez enarboló y selló la emancipación de la cultura, el pensamiento y la escritura para los hispanoamericanos que en el siglo XVIII se liberaron de la alienación y el dogmatismo político y eclesiástico.

Conviene agregar un enunciado más del manifiesto de Kant, que dice: “La pereza y la cobardía son causa de que una tan gran parte de los hombres continúe a gusto en su estado de pupilo, a pesar de que hace tiempo la Naturaleza los liberó de ajena tutela (*naturaliter majorenes*); también lo son de que se haga tan fácil para otros erigirse en tutores. ¡Es tan cómodo no estar emancipado!”.<sup>164</sup> Obviamente, otra vez, este no fue el caso de Juana Inés, quien por el contrario fue sometida al hostigamiento que la llevó a la muerte cuando había alcanzado sus 44 años, que pudo haber logrado un humanismo distinto al deshumanizado europeo que se conoce hasta hoy: otro humanismo debido a la luz de un pensamiento y sensibilidad delicada; inteligencia y sensibilidad “incorporadas” en el ser de una mujer excepcional.

### Época moderna: escritura emancipada

Ahora bien, para la teoría historiográfica literaria hispanoamericana surgida a principios del siglo XX, en la que destaca el pensador y escritor peruano José Carlos Mariátegui (1894-1930), la escritura artística colonial, por ser en general una literatura de imitación y copia, no representa la identidad hispanoamericana. En sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (Lima, 1928), Mariátegui escribió: “Nuestra literatura no cesa de ser española en la fecha de la fundación de la república. Sigue siéndolo por muchos años, ya en uno, ya en otro trasnochado eco del clasicismo o del romanticismo de la metrópoli. En todo caso, si no española, hay que llamarla por luengos años literatura colonial”.<sup>165</sup>

Por su parte, el escritor venezolano Mariano Picón-Salas (1901-1965), en su libro *De la Conquista a la Independencia. Tres Siglos de Historia Cultural Hispanoamericana* (1944), describió la segunda mitad del siglo XVIII con signos y símbolos muy distintos que revelaban el comienzo de una “época más humana que religiosa” en las capitales de los virreinos y aun en las olvidadas capitanías generales; es decir, grandes construcciones civiles (paseos, edificios públicos, fuentes y estatuas) que “aprovechan ahora, en México y en Lima, algo del abundante dinero que antes se invirtió en iglesias y

<sup>164</sup> *Ibid.*, 25.

<sup>165</sup> José Carlos Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (Barcelona: Grijalbo, 1976), 195.



monasterios. Se hace más palpable —de acuerdo con la filosofía de la ‘Ilustración’— el ideal de una cultura humana que ya no se escapa en las nubes de lo teológico porque quiere asirse en lo concreto (sociedad, economía, gobierno); definitivamente se imponía “el espíritu de una edad ya profana. [...] Más allá del cerrado mundo cultural de España se miran los alucinantes caminos de una cultura cosmopolita, que está más a tono con la época que ya aprecia el dinero y las realidades de la economía y del trabajo, y se afana en nueva insurgencia de libertad política”.<sup>166</sup> Cabe destacar esta afirmación del pensador venezolano: después de tres siglos de una “edad de dogma religioso” los pueblos americanos deseaban una “edad profana”, que cabe aquí también decir un estado de mayoría de edad, emancipada de la “minoría de edad” expuesta en el manifiesto de Kant sobre la “Ilustración” (o como él llamó *Aufklärung*), que para los hispanoamericanos es simplemente: emancipación.

Roberto Fernández Retamar (Cuba, 1930), por otro lado, en su ensayo *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones* (1975), escribió que la existencia de una literatura depende de la existencia de una realidad histórica, planteamiento que ejemplificó con el caso de Hispanoamérica y dijo: “Mientras ella no es sino colonia española, es obvio que no hay literatura hispanoamericana, sino literatura de españoles en América, literatura provincial: en el mejor de los casos, con los naturales rasgos locales que ello supone, algunos de los cuales encontrarían desarrollo posterior”.<sup>167</sup> En consecuencia, la literatura hispanoamericana comenzaría sólo después de la Emancipación política, lo cual es relativo porque no se podría desconocer la obra de los escritores que manifestaron su disenso del sistema dogmático, como el caso ejemplar de Juana Inés que se adelantó en su liberación mental.

Por otra parte, la literatura de la Emancipación, como señaló Picón-Salas, se definió por su carácter profano y cosmopolita al alejarse de la tradición española y asumir una expresión moderna a fines del siglo XIX. El pensamiento crítico hispanoamericano no sólo rechazó la escolástica dogmática, sino que tuvo una actitud muy pragmática en su crítica a las costumbres de la vida política y social de los virreinos. La literatura se orientó hacia la re-educación moral de las sociedades, tal es el caso de la obra de Simón Rodríguez (Venezuela, 1769-1854), José Joaquín Fernández de Lizardi (México, 1776-1827) y Andrés Bello (Venezuela, 1781-1865), entre otros. El autor de *El Periquillo Sarmiento*, en sus “Advertencias generales a los lectores”, escribió con satisfacción: “Periquillo, sin embargo de la economía que ofrece, no deja de corroborar sus opiniones con la doctrina de los poetas y filósofos paganos”;<sup>168</sup> con estos términos se refería a los escritores latinos. Bello, a su vez, en su *Filosofía del enten-*

<sup>166</sup> Mariano Picón-Salas, *De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana* (México: FCE, 1944), 180-181.

<sup>167</sup> Roberto Fernández Retamar, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones* (La Habana: Casa de las Américas, 1975), 49.

<sup>168</sup> José Joaquín Fernández de Lizardi, “Advertencias generales a los lectores”, en *El Periquillo Sarmiento*, 4a. ed. (México: Librería de Galván, 1842), xix.

*dimiento* descartó la metafísica de sus discusiones; y respecto a la literatura española, específicamente al Barroco, escribió mientras residía en Londres en 1823: “Nosotros estamos muy lejos de mirar como modelos de perfección la mayor parte de las obras de los Quevedos, Lópes, Calderones, Góngoras, y aun de los Garcilasos, Rijas y Herreras”.<sup>169</sup>

En el siglo xx, Octavio Paz (México, 1914-1998) reconoció los cambios importantes de finales del siglo xviii. En *Los hijos del limo* afirmó explícitamente: “Ni Góngora ni Gracián fueron revolucionarios, en el sentido que ahora damos a esta palabra; no se propusieron cambiar los ideales de belleza de su época, aunque Góngora los haya efectivamente cambiado: novedad para ellos no era sinónimo de cambio, sino de asombro”; y más adelante agregó: “Para encontrar esta extraña alianza entre la estética de la sorpresa y la de la negación, hay que llegar al final del siglo xviii, es decir, al principio de la edad moderna. Desde su nacimiento, la modernidad es una pasión crítica y así es una doble negación, como crítica y como pasión, tanto de las geometrías clásicas como de los laberintos barrocos”.<sup>170</sup>

La poética semiológica de Pascual Buxó está inmersa dentro de este contexto y las preocupaciones propias de la literatura hispanoamericana. Las reflexiones y análisis de textos literarios artísticos de nuestro teórico definen claramente una estética tradicional y una estética moderna, a la cual debemos volver para ocuparnos de sus planteamientos propuestos. A fin de completar el contexto de la modernidad hispanoamericana será necesario repasar brevemente el curso del pensamiento procedente del siglo xviii que logró renovar el entendimiento del mundo en el siglo xix en esta región.

La poesía hispanoamericana moderna renuncia a las representaciones tradicionales del mundo, sin eliminarlas de su propia memoria, obviamente, por haberlas experimentado durante tres siglos. Tiene presente en la conciencia esas representaciones, pero las abstrae, las separa por medio de una operación intelectual para analizarlas aisladamente o considerarlas sólo como referentes de la tradición, las pone entre paréntesis y propone su propia representación. Los “estatutos prelingüísticos”, en términos de Pascual Buxó, proceden de una conciencia que debe lograr primero la “condición previa”, anterior a las descripciones tradicionales. Sólo así el pensamiento moderno recupera su vitalidad mundana para comprender su realidad

---

<sup>169</sup> Andrés Bello, “Juicio sobre las obras poéticas de don Nicasio Álvarez de Cienfuegos”, *La Biblioteca Americana* 1 (1823): 35. Es preciso recordar que Bello fue un eminente erudito cuyo pensamiento abarcó tanto la literatura clásica latina como la moderna, la filosofía antigua como la de la Ilustración. El citado artículo empieza con las siguientes palabras: “Los antiguos poetas castellanos (si así podemos llamar a los que florecieron en los siglos xvi y xvii) son en el día poco leídos, y mucho menos admirados; quizá porque sus defectos son de una especie que debe repugnar particularmente al espíritu de filosofía y de regularidad que hoy reina, y porque el estudio de la literatura de otras naciones, y particularmente de la francesa, hace a nuestros contemporáneos menos sensibles a bellezas de otro orden”, *ibid.*, 35.

<sup>170</sup> Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* (Barcelona: Seix Barral, 1987), 19-20.

temporal y finita, y vivirla de acuerdo a esa comprensión. Supera así también la caída estrepitosa de la metafísica teológica fabulada por el pensamiento escolástico y dogmático medieval, que logró imponerse a la razón humana hasta el siglo XVIII.

De acuerdo a la estética de Pascual Buxó, la reducción de las significaciones del lenguaje, recurso propio de la poesía moderna, facilita la recuperación del estatus prelingüístico de la realidad, lo que permite a la poesía, por otra parte, crear su propio lenguaje. Ciertamente, en lo que se refiere a la poesía hispanoamericana, este proceso de reducir las significaciones del lenguaje fue una de las consecuencias derivadas del rechazo de las concepciones tradicionales, logrado por los escritores de la región en el siglo XIX, después de haberlas padecido a lo largo de tres siglos.

No se puede desconocer que en 1882 José Martí (Cuba, 1853-1895) publicó en Nueva York su prólogo “El Poema del Niágara” para el libro del mismo título del poeta venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde (1846-1892), que en esos años también vivía en esa ciudad norteamericana. En ese prólogo Martí caracterizó con precisión los rasgos del pensamiento de su tiempo; más aún, veía ese tiempo como una “época de tumulto y de dolores”, a cuyo pensamiento se enfrentaba el raciocinio humano con dificultades porque dicho pensamiento carecía de sentido y se hallaba fuera de toda disposición natural para discurrir con acierto. Escribió: “Como para mayor ejercicio de la razón, aparece en la naturaleza contradictorio todo lo que es lógico; por lo que viene a suceder que esta época de elaboración y transformación espléndidas, [...] es para los poetas, —hombres magnos—, por la confusión que el cambio de estados, fe y gobiernos acarrea, época de tumulto y de dolores”; agregaba con énfasis: “Nadie tiene hoy su fe segura. Los mismos que lo creen, se engañan. Los mismos que escriben fe se muerden, acosados de hermosas fieras interiores, los puños con que escriben”.<sup>171</sup> Así también, el espíritu de esa época se hallaba dividido, “partido”, en “amores contradictorios e intranquilos; alarmado a cada instante el concepto literario por un evangelio nuevo; desprestigiadas y desnudas todas las imágenes que antes se reverenciaban; desconocidas aun las imágenes futuras, no parece posible, en este desconcierto de la mente, en esta revuelta vida sin vía fija, carácter definido, ni término seguro”.<sup>172</sup>

En 1896, Rubén Darío (Nicaragua, 1867-1916) publicó sus *Prosas profanas*, libro en el que incluye “Coloquio de los Centauros”, texto fundamental de esta época, en el cual, con fina ironía que no esconde su escepticismo, el poeta convoca por voz de Quirón a ese coloquio ante “el triunfo del terrible misterio de las cosas”. ¿Qué podría afirmarse ante ese misterio que triunfa sobre la realidad, cuando el conocimiento y el saber se mantenían en suspenso, en un estado previo a cualquier mención o afirmación? Ninguna palabra, ningún canto o himno podría ser manifestado. De ahí que el mismo centauro, prudente y sabio, Quirón, advierta:

<sup>171</sup> José Martí, “El Poema del Niágara”, en *Cuba*, vol. 9 (La Habana: Gonzalo de Quesada Editor, 1901), 101-102.

<sup>172</sup> *Ibid.*, 103.

¡Himnos! Las cosas tienen un ser vital; las cosas / tienen raros aspectos, miradas misteriosas; / toda forma es un gesto, una cifra, un enigma; / en cada átomo existe un incognito estigma; / cada hoja de cada árbol canta un propio cantar / y hay un alma en cada una de las gotas del mar; / el vate, el sacerdote, suele oír el acento / desconocido; a veces enuncia el vago viento / un misterio; y revela una inicial la espuma / o la flor; y se escuchan palabras de la bruma; / y el hombre favorito del Numen, en la linfa / o la ráfaga encuentra mentor —demonio o ninfa.<sup>173</sup>

Todavía en la segunda década del siglo xx, Enrique González Martínez (México, 1871-1952) publicó *Los senderos ocultos* (1911) en donde incluye el poema “Busca en todas las cosas”, que inicia con la siguiente cuarteta: “Busca en todas las cosas un alma y un sentido / oculto; no te ciñas a la apariencia vana; / husmea, sigue el rastro de la verdad arcana / escudriñante el ojo y aguzado el oído”.

El escepticismo de estos modernistas se aproximaba a los antiguos pirrónicos por su carácter fundamentalmente antidogmático. El filósofo griego Pirrón de Elis (360-270 a. C.) fue el fundador de una escuela que divulgó el escepticismo, ante el cual sólo quedaba el cultivo de la ataraxia, es decir, la impassibilidad, indiferencia o abstención, como ideal ético, lo cual se lograba con la suspensión del juicio (*epojé*) y el lenguaje (*aphasia*). Otro filósofo y médico griego, Sexto Empírico (150-249 d. C.), dejó testimonios de la escuela pirrónica, especialmente en su obra *Esbozos pirrónicos*. Con un pensamiento sorprendentemente moderno, este filósofo escéptico dijo lo que afirmarían siglos después los modernistas hispanoamericanos, tras ver el derrumbe de las descripciones del mundo fabricadas por la escolástica dogmática que pretendió enseñar a ver un mundo invisible e incognoscible. Esas descripciones del mundo no eran verdaderas debido a las interferencias que sufrían los sentidos. Sexto Empírico escribió: “los sentidos no perciben los objetos exteriores exactamente tal como son. Pero tampoco la inteligencia. Ante todo, porque sus guías —los sentidos— se engañan. Pero también ella añade probablemente alguna interferencia específica a lo que se le transmite por los sentidos”; asimismo, interrogaba sobre el lugar de la inteligencia en el cuerpo humano: “en torno a cada uno de los sitios en los que los dogmáticos opinan que está la mente —en el cerebro, en el corazón o en cualquiera que sea la parte del animal en el que se desee situar— observamos que se dan ciertos humores”. Su conclusión no se dejaba esperar: “Así pues, también según este tropo vemos que, al no poder decir nada sobre la naturaleza de los objetos exteriores, estamos obligados a mantener en suspenso el juicio”.<sup>174</sup>

Como se ve por el testimonio de Sexto Empírico, los antiguos escépticos introdujeron la *epojé* como la “suspensión del juicio”, esto es, detenerlo ante la dificultad

<sup>173</sup> Rubén Darío, *Prosas Profanas y otros poemas* (Buenos Aires: Impr. Pablo E. Coni e Hijos, 1896), 80.

<sup>174</sup> Sexto Empírico, *Esbozos pirrónicos*, ed. de Antonio Gallego Cao y Teresa Muñoz Diego (Madrid: Gredos, 1993), 92.

de saber o la incertidumbre, ponerlo entre paréntesis, diferirlo. Esta suspensión del juicio era definida también por Sexto como “ese equilibrio de la mente por el que ni rechazamos ni ponemos nada. Y la ataraxia es bienestar y serenidad de espíritu”; ese equilibrio, o ataraxia, era también el fundamento del escepticismo, cuya esperanza consistía en “conservar la serenidad de espíritu”, porque “los hombres mejor nacidos, angustiados por la confusión existente en las cosas y dudando de con cuál hay que estar más de acuerdo”, investigaban la verdad y la falsedad, sin lograr solución a esas cuestiones. Finalmente, advertía Sexto: “el fundamento de la construcción escéptica es ante todo que a cada proposición se le opone otra proposición de igual validez. A partir de eso, en efecto, esperamos llegar a no dogmatizar”.<sup>175</sup>

El Modernismo hispanoamericano fue heredero del pensamiento racional del siglo XVIII, con el que se oponía a los tres siglos del pensamiento escolástico-dogmático de la tradición colonialista vaticano-española. A su vez, dejó su herencia al pensamiento y la literatura regionales de las primeras décadas del siglo XX. La suspensión del juicio de este pensamiento hispanoamericano —su propia *epojé*— está ligado a su historia; aunque, ciertamente, comparte con la *epojé* de la modernidad, como bien señaló Husserl: “En una y en otra dirección de los movimientos históricos, el sensualismo y el escepticismo empiristas nuevamente reforzados, el racionalismo de la vieja científicidad nuevamente reforzado, el idealismo alemán y la reacción en su contra — todo eso conjuntamente caracteriza la primera *epojé*, la de toda la ‘Modernidad’”.<sup>176</sup>

Dejaremos esta discusión para volver y completar la revisión de la teoría de Pascual Buxó, el cual nos trajo a este punto en el que la poesía moderna, acudiendo a las infinitas posibilidades de expresión latentes en la lengua, devuelve a la realidad sus posibles estatutos prelingüísticos.

### **Estética crítica moderna**

Como ya fue señalado, la estética de Pascual Buxó comenzó a ser desarrollada hacia finales de la década de 1960, con varios estudios sobre la poesía del poeta peruano César Vallejo. El conjunto de esos estudios constituye un primer fundamento para su teoría referente al periodo moderno de la literatura hispanoamericana. El primer ensayo, publicado en 1968 bajo el título “Uso y sentido de las locuciones en la poesía de César Vallejo” analiza los elementos del habla coloquial en *Los heraldos negros* (1918). Pascual Buxó afirma que “las locuciones descubren la verdadera función creadora y crítica del lenguaje, su capacidad de ordenar el mundo de acuerdo con nuestras perspectivas emocionales y proporcionan al hablante menos imaginativo la ocasión de responder a la realidad del mundo, no con el desconcierto o la afasia, sino con la actitud de quien es capaz de comprenderla y ordenarla”.<sup>177</sup> Esta elección del

<sup>175</sup> *Ibid.*, 55.

<sup>176</sup> Husserl, *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, 307.

<sup>177</sup> Pascual Buxó, “Uso y sentido de las locuciones en la poesía de César Vallejo”, 5-6.

habla coloquial implicaba un “conflicto entre la lengua que sustenta la poesía y la realidad que no cede a las manipulaciones del lenguaje”, enfrentamiento que no sólo puede manifestarse como desavenencia entre el lenguaje y la realidad, sino como motivo o causa para la renovación o modificación de la representación de los objetos del mundo; de este modo, Vallejo superó ese conflicto, viéndose en “la necesidad de fundar la poesía en un habla común (metafórica, técnica o anacrónica) y el impulso de crear nuevos modelos lingüísticos capaces de captar la angustiada visión que el poeta tiene de su vida y su destino”.<sup>178</sup> La experiencia vivida frente a la percepción de la realidad le permite a este poeta construir una expresión que revele una nueva concepción de la realidad, o visión del mundo, de acuerdo a su tiempo moderno. En el mismo ensayo, y respecto a *Trilce*, Pascual Buxó escribió:

[la] gran mayoría de los poemas de este libro se debate en el dilema de construir una peculiar visión de la realidad por medio de una lengua que se quiere capaz de abstraerla y ordenarla por encima de la confusión y la incoherencia, y que la hace esencialmente autárquica, o buscar un mínimo de comunicación a fuerza de incorporar giros y locuciones que, aun cuando entrañen una visión automatizada de la realidad, permitan establecer un punto de encuentro y un instrumento común.<sup>179</sup>

En el enfrentamiento con el mundo, tanto en el poeta como en el artista moderno, la asimilación sensorial de los objetos del orbe provocan las potencias del sentir y del pensar, y sellan lo que constituye una “experiencia sensible e inteligible”, que no es más que la suma de la “percepción sensible” y la “percepción inteligible”. En el caso de Vallejo, la percepción sensible refleja la visión angustiada que el poeta tiene de su vida y su destino; la percepción inteligible, la confusión y la incoherencia. Ambas son asimismo sustancia de esa experiencia o “visión de la realidad”. La percepción empírica de la realidad que aparece ante el poeta se manifiesta confusa e incoherente. En esta obvia ausencia de lógica y certeza, ante el predominio de la incertidumbre, la razón se debilita porque el mundo se despoja de caracteres y propiedades inteligibles, mientras el poeta sólo dispone de intuiciones sensibles para tratar de comprender la materia de su percepción. En consecuencia, no se puede esperar en su escritura una representación clara del mundo, en la que se distingan nítidamente las ideas de los objetos de la realidad; menos aún esperar un enunciado racional y lógico, porque el poeta construye su manifestación artística ante una confusa y dolorosa percepción.

De este modo, Pascual Buxó va obteniendo una teoría de su estética moderna, que permite comprender que el poeta y el artista no imitan o copian el mundo; dejan de hablar de éste para referir sus impresiones, es decir, la experiencia sensible de su

---

<sup>178</sup> *Ibid.*, 10.

<sup>179</sup> *Ibid.*

profunda subjetividad. Además, una realidad confusa e incoherente, e inaprehensible, deja de ser “modelo” digno de ser imitado o copiado. Frente a semejante experiencia, Vallejo se veía “obligado a lucubrar arduamente sobre la disolución de su ser en un mundo caótico e inaprehensible”.<sup>180</sup> Así también, la ausencia de lógica y certeza en la percepción, que da lugar a una *visión de la realidad*, determina la dificultad de articular un lenguaje coherente y claro, y sólo dispone, como muy bien señala el exégeta, de “una lengua muy teñida de afectividad”, cuyo recurso es “una actitud experimentadora”, “una lengua convulsionada en la que la vida y el destino del hombre son considerados como entidades abstractas”; tal es el caso, especialmente, en *Trilce*, cuyos textos sólo disponen —agrega el crítico y teórico— de “una lengua predominantemente emotiva”.<sup>181</sup>

Cabe destacar que el análisis de la “percepción” en los términos expuestos en estos estudios sobre Vallejo, así como de otros autores de textos artísticos o poéticos, permite reconocer el fundamento sobre el cual Pascual Buxó construye su teoría estética moderna. No se trata sólo de la percepción empírica sino de una percepción doble: la primera, referida a los objetos del mundo; la segunda e inmediata, sobre el lenguaje; es decir, del “objeto” y de su “signo”, que no deja de ser una percepción semiótica.

La desavenencia respecto a la realidad como consecuencia de la percepción de la misma no es una condición exclusiva de la poesía moderna, pues también se presenta en la poesía de tradición retórica, como el mismo teórico lo demuestra en su estudio “La lengua y la realidad en la poesía de César Vallejo”, publicado en 1981. Como fase previa de su análisis de dicha desavenencia respecto a la realidad en el poeta hispanoamericano, se ocupó de una situación similar en la poesía de Luis de Góngora. Pascual Buxó elige la estrofa 24 de la *Fábula de Polifemo y Galatea* en la que la percepción empírica (el mirar del amante a su amada dormida), como “experiencia sensible e inteligible”, no es descrita en su realidad objetiva. Su descripción es oscurecida por una serie de transformaciones semánticas. La desavenencia del poeta no es con la realidad que percibe, y que le conmueve, sino con el lenguaje, el cual deviene en ese instante accidente imprevisto, peripecia, que le obliga a discurrir libremente por el lenguaje, “asociando por instantes los objetos más disímbolos, iluminando con roces rapidísimos zonas insospechadas [...] evitando los nombres normales con que asumimos lo real”, y agrega que en el caso de Góngora y “los mejores poetas aúlicos” se trata

no tanto de un preconcebido rechazo de la realidad, de una intolerable desazón provocada por la mudez de la materia y la vacuidad de lo cotidiano, sino de un desacuerdo con la normalidad del lenguaje que, situando a los objetos en una insularidad estática,

---

<sup>180</sup> *Ibid.*, 13.

<sup>181</sup> *Ibid.*, 10.

mantiene ocultas sus funciones más reales; es decir, sus relaciones —posibles o imaginables— con otros objetos y acontecimientos, en virtud de las cuales pueda ser construida la continuidad de lo real.<sup>182</sup>

Así, la teoría moderna que desarrolla desde su etapa inicial se distancia de la estética tradicional, que prescribía normas convencionales para la tarea del poeta y artista en un esfuerzo de orientar la representación de la naturaleza por imitación: la mimesis. Para la concepción nueva, el lenguaje podía trascender su simple función representativa y desarrollar su capacidad creadora al margen de las prescripciones.

En el mismo ensayo, “Lengua y realidad en la poesía de César Vallejo”, nuestro autor muestra y explica la diferencia entre la “poesía de tradición clásica” y la “nueva poesía” que emerge posterior a las experiencias del Modernismo hispanoamericano. En la poesía de tradición clásica hace ver una correspondencia inequívoca entre los elementos del lenguaje con los elementos de la realidad; es decir, un “isomorfismo” que permite asegurar “la comprensión y traductibilidad de los mensajes y tolera las alteraciones de los signos sólo hasta los límites previstos por un código de representaciones analógicas o metamórficas de lo real”; ese isomorfismo preservaba precisamente las prescripciones de la estética clásica; de ahí que lo defina y fije como “la base de la poesía de tradición clásica”, a la cual, “pese a ciertas espectaculares concesiones, no le es permitido transformar las representaciones de lo real más allá de las convenciones instituidas”.<sup>183</sup>

Pascual Buxó introduce en su terminología la noción estilística de “desviación”<sup>184</sup> que, obviamente, entra en relación con la norma. Así explica que, en el modelo tradicional, el habla poética se desvía de modo pasajero de los códigos normativos del sistema de la lengua ordinaria. Esta desviación no afecta al mensaje pues se produce en el nivel retórico, lo que no quiere decir que sea “necesariamente superfluo, aunque siempre removible”, reversibilidad que orienta y permite la recuperación del mensaje “y la reposición diferida del isomorfismo entre el universo de las palabras y el de las cosas”.<sup>185</sup> En la desviación provisional y reversible que hace posible recuperar la identidad del mensaje por la homologación de la expresión y el contenido, esta

---

<sup>182</sup> Pascual Buxó, *César Vallejo. Crítica y contracrítica*, 13. Como aclaramos en otro capítulo, este estudio, “Lengua y realidad en la poesía de César Vallejo”, fue publicado originalmente en la revista *Thesis*, en 1981.

<sup>183</sup> *Ibid.*, 11.

<sup>184</sup> Jean Cohen, en sus estudios sobre la estructura del lenguaje poético, explica la “desviación” del modo siguiente: “El fenómeno del estilo puede ser representado por medio de una línea recta cuyos extremos equivalen a los dos polos, polo prosaico, de desviación nula, y polo poético, de desviación máxima, entre los cuales se distribuyen los distintos tipos de lenguaje que se practican efectivamente. En la cercanía más próxima al polo máximo se halla el poema; en la cercanía más próxima al otro polo, indudablemente, se sitúa el lenguaje de los sabios. En este caso, la desviación no es nula, pero tiende a cero”, Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, trad. de Martín Blanco Álvarez (Madrid: Gredos, 1970), 24.

<sup>185</sup> Pascual Buxó, *César Vallejo. Crítica y contracrítica*, 14.



teoría define otro aspecto importante que diferencia a la poesía de las dos épocas: “la poesía retórica sustenta una ilusión y se sustenta de ella: presenta la imagen de un mundo aparentemente autónomo que, en el fondo, nunca se resuelve a aceptar”. A diferencia de esta “poesía retórica”, en cuya estructura la lengua “mantiene inalterables los estatutos que ha impuesto a la realidad”, el teórico muestra “otra especie de poesía que, lejos de conformarse con alterar provisionalmente los códigos de la lengua de comunicación práctica, intenta dar noticia de una realidad anterior —o posterior— a su cristalización lingüística”.<sup>186</sup>

Cabe aquí volver a destacar otra categoría de suma importancia que propone esta estética crítica moderna: la nueva poesía procura y se esfuerza por transmitir datos o noticias que no tienen todavía formas expresivas en el lenguaje, por lo que su estado no alcanza cristalización lingüística. Consciente de esta situación, el teórico reitera su explicación y propone, de ese modo, que la poesía no retórica, “aprovechando las infinitas posibilidades de expresión latentes en la lengua”, devuelve a la realidad “sus posibles estatutos prelingüísticos y conforme con ellos el lenguaje que los ha de expresar”.<sup>187</sup>

En consecuencia, el estado “prelingüístico”, del que nos hemos ocupado anteriormente, aquí implica el silencio de la conciencia o el encierro en el interior de ésta, inhábil para alcanzar el exterior donde se halla el lenguaje ordinario; un permanecer en la carencia de las palabras que nombran las cosas del mundo. Sin embargo, la permanencia fuera del lenguaje permite a la conciencia “volver” a las cosas a través de la percepción pura, y desde una nueva y propia “experiencia vivida”, no contaminada por las significaciones de la palabra, y reconocer esa experiencia en su relación con las cosas en el mundo; es decir, religarse a ellas en una epifanía nueva en la que son percibidas distintas por el sujeto. Se trata, pues, de experimentar el aparecer de los objetos sin palabras ni nombres ante la percepción del poeta o artista, abriendo para éste una experiencia fenoménica. Este “volver” a las cosas, re-conocer su aparecer, es el génesis —el origen— de la expresión artística debida a su “contemplación estética”. El estatuto prelingüístico está en relación con un estado inmediatamente previo a la comprensión del sentido, su simbolización y nueva expresión estética. Ésta, del mismo modo, desarrolla su antagonismo respecto a las convenciones culturales de la tradición y sus libros y escrituras canónicas. Pascual Buxó continúa su explicación en este estudio de 1981 sobre Vallejo:

Se tratará de crear una nueva lengua sobre los escombros de la primera, de inventar no sólo nuevos signos y establecer insólitos campos léxicos, sino nuevas relaciones sintácticas en las que se transgreden o se inviertan las que privan en la gramática normal: lo que

---

<sup>186</sup> *Ibid.*

<sup>187</sup> *Ibid.*

en ésta actúa como matriz de nuestra visión del mundo, en aquélla será determinado por lo inédito de nuestra visión.<sup>188</sup>

El estatuto prelingüístico es pues condición necesaria para obtener una visión inédita del mundo, previa a la nueva lengua, y equivale a lo que se llamó en la antigüedad *epojé* griega, y en los tiempos modernos reducción fenomenológica. Así, este método introduce una operación propia del pensamiento, previa a la palabra en su concepción estética moderna, mediante la cual implica un aporte nuevo a esta última. La poesía moderna, dice nuestro teórico, “intenta dar noticia de una realidad anterior —o posterior— a su cristalización lingüística”,<sup>189</sup> lo que puede ser entendido como someter el lenguaje ordinario a una reducción, ponerlo entre paréntesis. Este estatuto prelingüístico elimina o reduce de la percepción del objeto todos los datos previos que se le dieron arbitrariamente. El lenguaje incluye significaciones y sentidos anticipados, simples u organizados en creencias, inferencias, etc., sobre los objetos del mundo y la realidad; así como conductas, hábitos o procesos. Esta operación no es otra que “colocar entre paréntesis” o “desconectar” por medio de la reducción fenomenológica, en términos del filósofo checo Edmund Husserl: “la ‘colocación entre paréntesis’ que ha experimentado la percepción impide todo juicio sobre la realidad percibida (esto es, todo el que se funde en la percepción no modificada o que acoja en sí la tesis de ésta)”.<sup>190</sup> Este método no puede ser entendido según los criterios de la duda (*epojé*) ya practicada por los escépticos antiguos pues, según agrega Husserl, “la psicología y las ciencias del espíritu se producen por obra de esta inclusión de lo colocado entre paréntesis situaciones totalmente peculiares y por lo pronto enmarañadas”.<sup>191</sup> En otra obra, *Lógica formal y lógica trascendental* señaló que “toda crítica que conduzca a la verdad racional, en cuanto crítica intersubjetiva, se sirve del lenguaje y siempre tiene por resultado expresiones; por consiguiente, no tratamos ante todo con meros actos de pensar y con meros pensamientos, sino con expresiones, con pensamientos expresados”.<sup>192</sup> Estas citas de Husserl sobre el procedimiento fenomenológico no deben causar equívoco entre lo que a este filósofo le interesa, la verdad racional, y la estética moderna de Pascual Buxó, que muestra que las manifestaciones artísticas y literarias no están interesadas en la verdad como en la experiencia sensible que busca la visión primigenia o inédita, que no puede reconocerse a sí misma en ninguna otra establecida por la cultura literaria. O,

<sup>188</sup> *Ibid.*, 14-15.

<sup>189</sup> *Ibid.*, 14.

<sup>190</sup> Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología*, 220.

<sup>191</sup> *Ibid.*, 170.

<sup>192</sup> Husserl, *Lógica formal y lógica trascendental*, 22. Este autor propuso también respecto a la “experiencia del sujeto” en la percepción fenomenológica un “pensar precientífico”, sostenido en las “cualidades sensibles” de la misma experiencia; cualidades sensibles que son excluidas por el científico de la naturaleza; véase *ibid.*, 39.

como lo escribió en otro estudio: la obra literaria debe “producir una convincente representación *figurativizada y ficticia* de las experiencias vividas”.<sup>193</sup> Sólo así “el poeta intenta hacer añicos los moldes del lenguaje heredado con el deseo de comunicar plenamente aquellas experiencias que, por ser tan propias e irrepetibles, tampoco tienen parangón en la lengua”.<sup>194</sup>

El estatuto prelingüístico, que permite obtener una visión inédita, es el estado previo que la conciencia alcanza despojada de la lengua ordinaria para realizar su visión primigenia ante el objeto del mundo. O con palabras de Merleau-Ponty referidas a la reducción fenomenológica: “En el silencio de la conciencia originaria, vemos aparecer no sólo lo que quieren decir las palabras, sino más aún, lo que quieren decir las cosas, el núcleo de significación primaria en torno del cual se organizan los actos de denominación y de expresión”.<sup>195</sup> El pensador francés escribió páginas delante: “El mundo fenomenológico no es la explicitación de un ser previo, sino la fundación del ser, la filosofía no es el reflejo de una verdad previa, sino, como el arte, la realización de una verdad”.<sup>196</sup>

La teoría de Pascual Buxó explica dentro de este contexto una característica importante de la mejor literatura vanguardista hispanoamericana, ya no sólo de la poesía, sino de todos los géneros. Su enfrentamiento “destructor y exasperado” respecto al lenguaje tuvo un precio: “el absurdo; la inevitable caída en contradicciones evitables; el sucumbimiento ante peligros de la razón y de la expresión que —por si fuera poco— ya habían sido notados y clasificados por los antiguos retóricos”.<sup>197</sup> Como explica nuestro teórico, el absurdo les permitió continuar hablando de una realidad caótica y escurridiza para la cual la lengua de la comunidad ya no tenía palabras. La prosa y el teatro de la vanguardia hispanoamericana tienen como tema principal el enfrentamiento con el absurdo.

## Poética semiológica y lectura del fenómeno estético

La poética semiológica de Pascual Buxó surgió de la necesidad de un entendimiento estético del texto artístico derivado de la teoría del conocimiento. Pero esta comprensión no se refiere a la que se origina en la percepción del poeta ante la realidad empírica, sino en la del lector exégeta y hermeneuta en su reconocimiento de la representación de la realidad en el texto estético, que no es más que un fenómeno en la conciencia receptora. Esto nos obliga a un cambio final de perspectiva en este estudio y exposición. Si bien el primer asunto discutido al inicio de este capítulo fue el

<sup>193</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: el sentido y la letra*, 41 (cursivas propias).

<sup>194</sup> Pascual Buxó, *César Vallejo. Crítica y contracrítica*, 19.

<sup>195</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, trad. de Emilio Uranga (México: FCE, 1957), xiv.

<sup>196</sup> *Ibid.*, xviii-xix.

<sup>197</sup> Pascual Buxó, *César Vallejo. Crítica y contracrítica*, 19.

“acto de la producción” artística, ahora nos ocuparemos del “acto de recepción” por la lectura crítica, del mismo objeto artístico.

Los ensayos de *Las figuraciones del sentido* son reflexiones analíticas de lecturas enfocadas en las estructuras de los textos semiológicos, integradas por la “forma” que configura representaciones de la realidad empírica, y la “sustancia” que las transfigura en fenómenos estéticos para la conciencia lectora. Afirma el teórico que la sustancia de las representaciones artísticas del objeto, “no pudiendo ser descrita en sí misma, sino a través de las formas convencionales que la representan y definen, suscita tanto en el lector inocente cuanto en el crítico avezado la ilusoria posibilidad de un conocimiento directo, sin mediaciones, de las realidades del mundo”. La lectura engañosa, en la que cae el lector ingenuo como el crítico que se considera experimentado, se debe a la “naturaleza ambigua” de la palabra; tal es el origen que ocasiona “igualmente las vastas confusiones exegéticas y las vanas simplificaciones analíticas”.<sup>198</sup> De la comprobación de estas lecturas engañosas, confusiones exegéticas y simplificaciones analíticas surgió la necesidad en Pascual Buxó de proponer una teoría inducida, a su vez, por múltiples análisis de estructuras literarias que realizó en diversos géneros y épocas. El resultado de esa experiencia es claro: “no parece haber otra vía que la de atender —en primerísima instancia— la peculiar naturaleza de los signos, sus modos de operación, sus condiciones de productividad: esto es, no podrá prescindirse de la semiótica”; dentro de este contexto, la palabra es sobre todo símbolo que posee “un contenido semántico configurado de manera cambiante, no sólo en el tiempo, sino en la diversidad de usos que de ese signo se hacen en un mismo tiempo o en un mismo entorno social”. El contenido de la palabra en el texto artístico posee significaciones cambiantes que revelan la “inagotable capacidad transformadora del lenguaje” y que deben ser sometidas “a un sentido común que las haga equivalentes y compatibles para todos los usuarios insertos en un señalado ámbito o propósito de comunicación”.<sup>199</sup>

Por otra parte, las significaciones cambiantes de la palabra del texto semiológico, o símbolo, si bien se originan en la percepción de los objetos empíricos, no dependen inmediatamente de esos objetos reales y exteriores a la lengua, “sino de una nueva ‘significancia’ construida gracias al poder inagotable de la palabra para instaurar sus propios contextos imaginarios o ficticios”, porque ficción “no es sinónimo de falsedad o mentira, sino de verdad esencial, forma de conocimiento a un tiempo sensible e inteligible, semióticamente ‘encarnada’ o figurativizada en objetos, personas, acciones y pasiones, que se constituyen como una nueva y más reveladora ‘imitación’ del mundo y de la vida”.<sup>200</sup> En consecuencia, los textos o discursos literarios “se destacan, primero, por el uso competente de un lenguaje artístico y, segundo, por la creación de

<sup>198</sup> Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, 11.

<sup>199</sup> *Ibid.*, 11-12.

<sup>200</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: el sentido y la letra*, 42.

un universo figurativo y autónomo, cuya entidad depende más de la transformación ficticia de los sucesos reales que de la realidad fáctica de los mismos”.<sup>201</sup>

Ahora bien, este universo figurativo y autónomo de los textos semiológicos contemporáneos tiene lugar de origen en la categoría del estatuto prelingüístico de Pascual Buxó, como manifestación de la percepción fenoménica. La contemplación de la realidad, en el caso de la tradición, está inmersa en la temporalidad de lo permanente; en cambio, en la percepción moderna, en una pasajera localización variable presente (“aquí” y “ahora”) de la experiencia inmediata y puntual del poeta. Es un acontecimiento vivido en el presente, al margen de toda norma o regla, de todo canon o modelo. Esta vivencia del instante propio de la subjetividad individual moderna frente al mundo sustituye las concepciones que la tradición imponía, desde su pasado en el lenguaje, para guiar y prescribir una comprensión inalterable y permanente de las cosas. Estas concepciones de la tradición son sometidas a una reducción fenomenológica por el sujeto moderno, como ya fue explicado, para lograr una vivencia libre y propia en el instante de su percepción del objeto.

Francis Bacon ya había advertido en su *Novum Organum Scientiarum* (1620) de los peligrosos “ídolos del foro”, que llegaban aliados con el lenguaje. Explicaba que esos ídolos,

impuestos a la inteligencia por el lenguaje, son de dos especies: o son nombres de cosas que no existen (pues lo mismo que hay cosas que carecen de nombre porque no se las ha observado, hay nombres que carecen de cosa y no designan más que sueños de nuestra imaginación), o son nombres de cosas que existen, pero confusas y mal definidas, que reposan en una apreciación de la naturaleza demasiado ligera e incompleta.<sup>202</sup>

Con esos dos nombres, unos que carecen de objetos, otros de cosas confusas y mal definidas, o imperceptibles, Bacon rechazaba las concepciones de la escolástica dogmática y sus especulaciones sobre cosas sobrenaturales invisibles, improbables e inexplicables por constituir “misterios”.

El poeta moderno, en términos de Pascual Buxó, se enfrenta al mundo al margen del lenguaje, en un estatuto previo a éste, desde el que “intenta dar noticia de una realidad anterior —o posterior— a su cristalización lingüística”, por lo cual no tiene otra opción que quebrantar las concepciones implícitas en el lenguaje tradicional, para poder “crear una nueva lengua sobre los escombros de la primera”; esto es, inventar nuevos signos y campos léxicos, al margen de la gramática normal:

---

<sup>201</sup> *Ibid.*, 16.

<sup>202</sup> Bacon, *Novum Organum Scientiarum*, Lib. 1, afor. LX.

se intentará anular en el inmenso corpus de cultura literaria que pesa sobre nosotros todas aquellas tendencias cristalizadoras y sumarias para dar paso a las innumerables posibilidades expresivas que la tradición retórica ha ido bloqueando; conceder a los signos nuevos valores o, cuando esto no sea posible, establecer nuevas combinaciones que ayuden a ampliar su horizonte semántico.<sup>203</sup>

Este proceso de destrucción y recomposiciones busca dar una imagen a la percepción inteligible y sensible de la realidad desde la concepción del poeta, que corresponde a las experiencias vividas, no manifiestas ni reveladas previamente por la tradición, pues además son particulares e irrepetibles que la lengua debería saber expresar. Esas experiencias particulares e irrepetibles no reveladas antes se sujetan al instante presente de la percepción y de la experiencia propia respecto al mundo. En su estudio de 1968 sobre el uso y sentido de las locuciones de Vallejo, Pascual Buxó había señalado que la expresión de este poeta se apoyaba en neologismos y arcaísmos para articular “la trágica tensión entre los abolidos orígenes del poeta y un presente que sólo puede expresarse con tortura”. Se trata asimismo de la percepción sensible ligada al instante de un presente de dolor; cita al hispanista, crítico y traductor italiano Roberto Paoli (1930-2000), quien también vio y señaló en el mundo de *Trilce* un “presente de la reclusión y la orfandad [...] inapresable e inexpresable”, por lo cual su lenguaje también es “incapaz de identificarse con un presente laberíntico e inaprehensible”.<sup>204</sup> La interpretación de Paoli, transcrita por Pascual Buxó, reconoce enajenadas en el poeta tanto su percepción sensible como la inteligible por la aflicción y la incertidumbre presentes. En fin, una de las conclusiones de ese estudio afirma: “Ante esta crisis, literaria y vital, Vallejo se propuso erigir un nuevo lenguaje que fuese capaz no sólo de rehacer el pasado protegido de la infancia, sino de asimilar ese pasado mítico con el angustioso presente de encarcelamiento y abandono”.<sup>205</sup>

La expresión literaria moderna está ligada, pues, al presente o instante histórico de su experiencia con el mundo, en la que examina y comprueba su relación viva con la realidad empírica. Ese instante presente es la condición precaria de la modernidad. De ahí la necesidad del sujeto de cerciorarse de la índole de su época (como tiempo) y su mundo (como habitación). Estas coordenadas ya habían sido definidas por la poesía de Pascual Buxó, en 1954, como un “tiempo de soledad” y una “destrozada habitación”, y son el sello del presente de la modernidad.

Jürgen Habermas (Alemania, 1929), en la primera de sus lecciones filosóficas publicadas en 1985, titulada “La modernidad: su conciencia del tiempo y su necesidad de autocercioramiento”, señaló precisamente la necesidad del poeta y artista de cerciorarse, por cuenta propia, de la verdad de las cosas a través su experiencia personal. Afirmó que “la obra auténtica de arte permanece radicalmente ligada al instante

<sup>203</sup> Pascual Buxó, *César Vallejo. Crítica y contracrítica*, 14-15.

<sup>204</sup> Pascual Buxó, “Uso y sentido de las locuciones en la poesía de César Vallejo”, 11.

<sup>205</sup> *Ibid.*, 13.

de su aparición; al consumirse en actualidad, puede detener el flujo regular de las trivialidades, romper la normalidad y colmar el imperecedero deseo de belleza durante el instante en que se establece esa fugaz conexión entre lo eterno y lo actual”.<sup>206</sup> Esta detención de la información trivial y común de la realidad es un modo de romper la norma o ponerla entre paréntesis para reconocer su representación estética ante el aparecer de la misma realidad, en su momento actual y preciso. Como se ve, la afirmación de Habermas tampoco deja de implicar una experiencia fenoménica en la expresión estética de su propia época.

Sabedora de que las representaciones del mundo construidas por la tradición se derrumbaron, la modernidad supo también percibir sobre esos escombros el esplendor de una nueva certeza, como principio o estatuto previo: la incertidumbre.<sup>207</sup> Esa certeza de no saber le impulsó a indagaciones propias. Tras la caída de la metafísica escolástica y dogmática, se desplomaron los supuestos juicios religiosos, aunque sobrevivieron sus fábulas y mitos. De ahí que Habermas afirme explícitamente que aquel recurso “viejo-conservador” de acudir “a verdades religiosas o metafísicas ya no cuenta en el discurso filosófico de la modernidad —o viejo-europeo está devaluado—”.<sup>208</sup> También escribió que la modernidad, además de observar la caída de la metafísica escolástica, atestiguó el colapso de la filosofía:

Cualesquiera sean los nombres bajo los que se presenta: como ontología fundamental, como crítica, como dialéctica negativa, como deconstrucción, o como genealogía, estos pseudónimos no son en modo alguno disfraces bajo los que quepa reconocer a la forma que la filosofía tuvo en la tradición; el ropaje de conceptos filosóficos no hace más que tapar un final de la filosofía apenas disimulado.<sup>209</sup>

Sin embargo, para Habermas queda aún el arte o la intuición estética en que se encuentra “la solución del enigma de cómo podría traerse a la conciencia del yo la identidad de libertad y necesidad, de espíritu y naturaleza, de actividad consciente e inconsciente” —afirma en referencia a Schelling— y agrega que bajo “las condiciones modernas de una reflexión llevada al extremo, es el arte y no la filosofía la que

---

<sup>206</sup> Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad (Doce lecciones)*, trad. de Manuel Jiménez Redondo (Buenos Aires: Taurus, 1989), 21.

<sup>207</sup> Para Octavio Paz, esta condición de la modernidad es una especie de ataraxia por su imperturbabilidad: “Ni la angustia, ni la exaltación amorosa, ni la alegría o el entusiasmo son estados poéticos en sí, porque lo poético en sí no existe. Son situaciones que, por su mismo carácter extremo, hacen que el mundo y todo lo que nos rodea, incluyendo el muerto lenguaje cotidiano, se derrumben. No nos queda entonces sino el silencio o la imagen. Y esa imagen es una creación, algo que no estaba en el sentimiento original, algo que nosotros hemos creado para nombrar lo innombrable y decir lo indecible”, Paz, *El arco y la lira* (México: FCE, 1967), 167-168.

<sup>208</sup> Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, 78.

<sup>209</sup> *Ibid.*, 71.

guarda la llama de aquella identidad absoluta que antaño se encendía en los cultos festivos de las comunidades de fe religiosa”.<sup>210</sup>

En Hispanoamérica, Octavio Paz conservó la esperanza en la modernidad, como un principio, o un estatuto, previo para alcanzar un conocimiento primero: “No hay más remedio que aceptar, por más sorprendente que parezca esta proposición, que sólo la modernidad puede realizar la operación de vuelta al principio original”. Continúa su reflexión: “La poesía moderna afirma que es la voz de un principio anterior a la historia, la revelación de una palabra original de fundación”.<sup>211</sup> En *El arco y la lira* escribió: “La imaginación libre de toda imagen del mundo —no es otra cosa una mitología— se vuelve sobre sí misma y funda su morada a la intemperie; un ahora y un aquí sin nadie”.<sup>212</sup> Habermas, haciéndose eco de Paz, comentó: “Sólo cuando el sujeto se *pierde*, cuando se mueve a la deriva de las experiencias pragmáticas que hace en los esquemas habituales de espacio y tiempo, se ve afectado por el choque de lo súbito”; más aún:

perdido de sí, se sume en el instante; sólo cuando se vienen abajo las categorías del hacer y del pensar tejidos por el intelecto, cuando caen las normas de la vida cotidiana, cuando se desmoronan las ilusiones de la normalidad en que uno ha crecido; sólo entonces se abre el mundo de lo imprevisible, de lo absolutamente sorprendente, el ámbito de la apariencia estética que ni oculta ni manifiesta, que no es fenómeno ni esencia, sino que no es más que superficie.<sup>213</sup>

El estatuto prelingüístico, propuesto por Pascual Buxó en sus lúcidas reflexiones sobre la poesía moderna, permite reconocer que el fenomenalismo que implica ese estado previo al lenguaje hace posible que los objetos empíricos se manifiesten por las primeras sensaciones, o impresiones sensibles, de la percepción y experiencia. Esto quiere decir que el universo figurativo y autónomo de los textos literarios contemporáneos se origina en las impresiones antes que en las ideas.<sup>214</sup> De ahí que nuestro teórico afirme en sus reflexiones sobre la obra de Vallejo: “Entre el instrumento creador y el objeto creado —entre la lengua y el poema— se instala permanentemente el empuje irracional de la vida”; se sabe que la modernidad es heredera de la irracionalidad que dejaron los escombros de la razón y la fe, de los mitos y las utopías; la conciencia moderna sólo percibe la incertidumbre y la irracionalidad. Pascual Buxó agrega: “La voz singular de la conciencia que razonó estérilmente

<sup>210</sup> *Ibid.*, 116.

<sup>211</sup> Paz, *Los hijos del limo*, 62.

<sup>212</sup> Paz, *El arco y la lira*, 275.

<sup>213</sup> Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, 121.

<sup>214</sup> Como ya vimos, para los teóricos del conocimiento empírico, especialmente Locke y Hume, lo que proporciona la percepción de los objetos al sujeto de esta experiencia son impresiones e ideas, las primeras relacionadas con la sensibilidad y las segundas con la intelección; es decir, con el sentir y el pensar.



[...] le hace suspender el inútil esfuerzo de encontrar soluciones racionales para un mundo contradictorio hasta el absurdo”.<sup>215</sup>

El poeta y el artista de la modernidad son muy conscientes de la incertidumbre que prima en el legítimo pensamiento de su tiempo. Obviamente sobreviven aún las fábulas y los mitos de la escolástica dogmática, pero como dijo Habermas, su relevancia corresponde a un recurso “viejo-conservador” cada vez más debilitado. Para Pascual Buxó, el poeta y el artista modernos asumieron esa realidad del pensamiento de su tiempo; “otros poetas cedieron a la tentación de enmascararla o simplificarla, proponiendo en su lugar una imagen luminosa, aunque no siempre verdadera; al contrario de éstos Vallejo acogió la realidad en toda su espesa confusión y la hizo entrar en el poema acentuando, incluso, sus aparatosas contradicciones”.<sup>216</sup> Asimismo reconoce que Vallejo, “mejor que nadie”, continúa ejemplificando “la insólita o problemática coherencia del pensamiento, el flagrante desacuerdo con los modelos que condicionan y limitan la transcripción de la realidad, determina la más radical anomalía lingüística y, consecuentemente, la producción de una clase de textos que, a primera lectura, parecen irreductibles a toda interpretación racional”.<sup>217</sup>

¿Qué le quedó a Vallejo?, se podría preguntar. A Vallejo sólo le quedó la opción de arraigar su lenguaje en el sentir, frente al pensar inmerso en la incertidumbre. Pero la respuesta a esa interrogante está en el conjunto de ensayos de Pascual Buxó sobre este poeta, de enunciados rotundos, como cuando dice: “Vallejo sufrió en *Trilce* la angustia de tener que elegir entre expresarse y comunicarse; en muchos poemas triunfa el impulso de sus afectos familiares que generan una lengua predominantemente emotiva”.<sup>218</sup> En ese estado previo al lenguaje, y en el vacío de toda certidumbre en el que las ideas de la tradición carecen de sentido, los mecanismos de significación de esta poesía, como afirma nuestro teórico, “no precisan de ningún referente concreto para continuar manteniendo su significado. Vallejo, al menos, no parece haber buscado en la palabra aquel carácter absoluto y autónomo, fantasmal o metafísico, a que otros aspiraron”.<sup>219</sup> Sin embargo, este lenguaje enraizado en el sentir antes que en el pensar no implica que esta poesía carezca de entendimiento o su mensaje esté desprovisto de conceptualización. Nada más falso para el vigor convincente de esta poesía. Pascual Buxó ve en la lengua una capacidad ilimitada de generar universos de sentido, es decir *figuraciones* (como dice el título de su poética), para “ordenar el mundo de acuerdo con nuestras perspectivas emocionales”,<sup>220</sup> capacidad a la que también nombró “milagro de la poesía”:

<sup>215</sup> Pascual Buxó, *César Vallejo. Crítica y contracrítica*, 100-101.

<sup>216</sup> *Ibid.*, 99.

<sup>217</sup> *Ibid.*, 18.

<sup>218</sup> *Ibid.*, 37.

<sup>219</sup> *Ibid.*, 49.

<sup>220</sup> Pascual Buxó, “Uso y sentido de las locuciones en la poesía de César Vallejo”, 6.

—hay que repetirlo llanamente— no es más que el milagro del lenguaje, de su capacidad de concederle forma y sentido a lo que está naturalmente condenado al silencio; sólo que el lenguaje de la poesía añade —o, mejor magnífica— una virtud que nuestra lengua ordinaria utiliza en muy esporádica medida: la de crear símbolos instantáneos de realidades que, si bien puedan reducirse a lo arquetípico, son esencialmente únicas e irrepetibles.<sup>221</sup>

La poesía moderna, en los términos que Pascual Buxó estudia en Vallejo, como expresión sobre todo sensible, en un periodo en el que domina la incertidumbre, había sido señalada también por Benedetto Croce en su *Estética como ciencia dell'espressione e linguistica generale* (1902), aunque a partir de la teoría empírica del conocimiento. Dos son las formas de que dispone: conocimiento intuitivo o conocimiento lógico, conocimiento por la fantasía o conocimiento por la inteligencia.<sup>222</sup> Esa distinción le permite el discernimiento siguiente: una obra de arte puede estar plena de conceptos filosóficos, pero, “a pesar de todos aquellos conceptos, el resultado de la obra de arte es una intuición”; así como una disertación filosófica puede ser rica en descripciones e intuiciones, sin embargo, “a pesar de todas aquellas intuiciones, el resultado de la disertación filosófica es un concepto”.<sup>223</sup> Por otra parte, Croce define que la representación como “elaboración de la sensación, es intuición”, lo cual le permite plantear una conclusión inmediata: “Toda verdadera intuición o representación es, al propio tiempo, expresión. Lo que no se objetiva en una expresión no es intuición o representación, sino sensación y naturalidad. El espíritu intuye haciendo, formando, expresando”.<sup>224</sup> Para el teórico italiano la expresión del artista en general, incluyendo al poeta, se produciría simultáneamente con la percepción: “La intuición, expresión al mismo tiempo, de un pintor, es pictórica, la de un poeta verbal. Pero pictórica, verbal, musical o como se llame, no puede faltar expresión a ninguna intuición como parte integrante de su naturaleza”; y contundentemente agrega: “Es imposible distinguir la intuición de la expresión, en este proceso cognoscitivo. La una surge con la otra en el mismo instante, porque no son dos, sino la misma cosa”.<sup>225</sup>

La teoría de Croce sobre la intuición-representación permite volver a la categoría del estatuto prelingüístico de Pascual Buxó y ratificarla como el lugar de origen de la expresión o el universo del discurso, sometido a riguroso análisis en su poética semiológica y al cual llamó más adelante universo figurativo y autónomo, “cuya entidad depende más de la transformación ficticia de los sucesos reales que de la realidad fáctica de los mismos”.<sup>226</sup>

<sup>221</sup> Pascual Buxó, *César Vallejo. Crítica y contracrítica*, 49-50.

<sup>222</sup> Croce, *Estética como ciencia de la expresión y linguística general*, 47.

<sup>223</sup> *Ibid.*, 49.

<sup>224</sup> *Ibid.*, 54.

<sup>225</sup> *Ibid.*, 54-55.

<sup>226</sup> Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: el sentido y la letra*, 16.

Vallejo produjo su obra en un periodo en el que la mayor parte de los escritores y poetas hispanoamericanos se dieron a la tarea de experimentar nuevos modos de comprensión del mundo, así como de representarlo: modernistas y vanguardistas. No se puede olvidar que el derrumbe ocasionado por el desarrollo del pensamiento racionalista, que culminó en el siglo XVIII, tuvo como principio la indagación de sendas propias para entender el mundo, que permitiera a su vez representaciones estéticas genuinas. La caída de las explicaciones fabulosas y míticas de un “mundo sobrenatural” dejó como consecuencia para el pensamiento racional una búsqueda empírico-positivista extrema en unos casos, o escéptica en otros. En las décadas finales del siglo XIX hispanoamericano, los modernistas, como ya vimos antes, asumieron precisamente esta segunda opción y la dejaron como herencia para los vanguardistas. Ante la incertidumbre de no saber lo que realmente es el mundo, los primeros se enfrentaron a esa realidad con gravedad, mientras los segundos se dieron al juego libre y en casos extremos a la diversión. Esa experiencia desconcertante para unos que prevaleció durante las primeras décadas del siglo XX ha sido el lugar preciso para las reflexiones de Pascual Buxó que culminaron con su estética moderna. Las experiencias modernista y vanguardista, conocida también como experiencia cosmopolita, fueron el resultado de verificar y aceptar la superación definitiva de la escolástica dogmática, e indagar un “tiempo de soledad” donde sólo queda una “destrozada habitación”, en un estado de vigilia para la conciencia, estado previo, o estatuto prelingüístico, para emplear las categorías que expuso Pascual Buxó. Códigos, reglas, normas, que la tradición había impuesto caprichosamente al lenguaje, dejaron de tener sentido. Sus poetas y escritores debían enfrentarse en soledad a la realidad empírica del mundo para reconocerlo y reconocerse, a la vez, en una experiencia vivida, y que con el paso del tiempo será también luminosa: el esplendor de la incertidumbre.

## Bibliografía

- Acosta, José de. “Historia natural y moral de las Indias” y “De Procuranda Indorum Salute”. En *Obras*. Estudio preliminar y edición de Francisco Mateos. Madrid: Ediciones Atlas, 1954.
- Agustín. *Obras V. Tratado sobre la Santísima Trinidad*. Edición de Luis Arias. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1956.
- Aquino, Tomás de. *Suma Teológica*, vol. 3. Madrid: Moya y Plaza, 1882.
- Aristóteles. *Acerca del alma*. Traducción de Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 1978.
- \_\_\_\_\_. *El arte poética*. Traducción del griego, prólogo y notas de Joseph Goya y Muniain. Madrid: Imprenta de don Benito Cano, 1798.
- \_\_\_\_\_. *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*. Traducción de Julio Pallí Bonet. Madrid: Gredos, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Obras. Metafísica*. Versión castellana de Patricio de Azcárate. Madrid: Medina y Navarro, 1875.
- \_\_\_\_\_. *Obras. Psicología. Tratado del alma. I*. Traducción de Patricio de Azcárate. Madrid: Medina y Navarro, 1873.
- \_\_\_\_\_. *Obras. Psicología. II. Opúsculos*. Traducción de Patricio de Azcárate. Madrid: Medina y Navarro, 1873.
- \_\_\_\_\_. *Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Retórica*. Introducción, traducción y notas de Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Tratados de lógica (Órganon). II. Sobre la interpretación. Analíticos primeros, Analíticos segundos*. Edición de Miguel Candel Sanmartín. Madrid: Gredos, 1988.
- Arriaga, Pablo Joseph de. *La extirpación de la idolatría en el Perú*. Lima: Imprenta y Librería San Martí y Ca. 1920.
- Bacon, Francis. *Novum Organum Scientiarum. Aforismos sobre la interpretación de la naturaleza y el reino del hombre*. Traducción de Cristóbal Litran y Francisco Larroyo. México: Porrúa, 1975.
- Bajtín, Mijaíl M. “El discurso de Dostoievski”. En Volek, editor. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín*, vol. 2. Madrid: Editorial Fundamentos, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova, México: Siglo XXI, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción de Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.

- Bajtín, Mijaíl M. *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*. Selección, traducción y comentarios de Tatiana Bubnova. México: Taurus / La Huella del Otro, 2000.
- Bayer, Raymond. *Historia de la estética*. Traducción de Jasmin Reuter. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Bello, Andrés. “Juicio sobre las obras poéticas de don Nicasio Álvarez de Cienfuegos”. *La Biblioteca Americana* 1 (1823): 35-50.
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general*. 2 vols. Traducción de Juan Almela. México: Siglo XXI, 1983.
- Berger, Peter L. y Thomas Luckmann. *La construcción social de la realidad*. Traducción de Silvia Zuleta. Buenos Aires: Amorrortu, 1995.
- Bergson, Henri. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Traducción de Juan Miguel Palacios. Salamanca: Sígueme, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Materia y memoria*. Traducción de Martín Navarro. Madrid: Victoriano Suárez, 1900.
- Blair, Hugh. *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras*. 4 vols. Traducción de José Luis Munarriz. 2a. ed. Madrid: Imprenta Real, 1804.
- Brik, Ósip. “El llamado ‘método formal’”. En Volek, editor. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín*, vol. 1. Madrid: Fundamentos, 1992.
- Cassirer, Ernst. *Antropología Filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. Traducción de Eugenio Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- \_\_\_\_\_. *El problema del conocimiento en la filosofía y en ciencias modernas. I*. Traducción de Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.
- \_\_\_\_\_. *Filosofía de la Ilustración*. Traducción de Eugenio Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*. Traducción de Alberto Bixio. Buenos Aires: Emecé Editores, 1951.
- Castañeda Delgado, Paulino. *La teocracia pontifical en la Conquista de América*. Vitoria: Seminario Diocesano, 1968.
- Castellanos, Rosario. *Mujer que sabe latín...* México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Círculo Lingüístico de Praga. Tesis de 1929*. Traducción de María Inés Chamorro. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1970.
- Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Traducción de Martín Blanco Álvarez. Madrid: Gredos, 1970.
- Croce, Benedetto. *Breviario de estética. Cuatro lecciones seguidas de dos ensayos y un apéndice*. Traducción de José Sánchez Rojas. Madrid: Espasa-Calpe, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general. Teoría e historia de la estética*. Traducción de José Sánchez Rojas, corregida por el autor. Prólogo de Miguel de Unamuno. Madrid: Librería de Francisco Beltrán, 1912.
- Cruz, Juana Inés de la. *Obras Completas*. Edición de Francisco Monterde. México: Editorial Porrúa, 1996.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. Traducción de Margit Frenk y Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Darío, Rubén. *Prosas Profanas y otros poemas*. Buenos Aires: Imprenta de Pablo E. Coni e Hijos, 1896.

- Descartes, René. *Obras completas*. Traducción de Manuel Machado. París: Garnier Hermanos, 1915.
- Dewey, John. *Art as Experience*. New York: Putnam, 1934.
- \_\_\_\_\_. *El arte como experiencia*. Traducción de Samuel Ramos. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.
- \_\_\_\_\_. *Psicología del pensamiento*. Traducción de Alejandro A. Jasclevich. Boston: D. C. Heath Co., 1917.
- Dilthey, Wilhelm. *Dos escritos sobre hermenéutica: el surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*. Traducción de Antonio Gómez Ramos. Madrid: Ediciones Istmo, 2000.
- \_\_\_\_\_. *El mundo histórico*. Versión de Eugenio Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1944.
- \_\_\_\_\_. *Introducción a las ciencias del espíritu*. Versión de Eugenio Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.
- \_\_\_\_\_. *La esencia de la filosofía*. Traducción de Elsa Tabernig. Buenos Aires: Losada, 1944.
- \_\_\_\_\_. *Literatura y fantasía*. Traducción de Emilio Uranga y Carlos Gerhard. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Poética. La imaginación del poeta. Las tres épocas de la estética moderna y su problema actual*. 2a. ed. Traducción de Elsa Tabernig. Buenos Aires: Losada, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Teoría de la concepción del mundo*. Versión de Eugenio Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1945.
- Eichenbaum, Boris. “En torno a la cuestión de los ‘formalistas’”. En Volek, editor. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín*, vol. 1. Madrid: Fundamentos, 1992.
- \_\_\_\_\_. “La teoría del ‘método formal’”. En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Edición de Tzvetan Todorov. México: Siglo XXI, 1970.
- \_\_\_\_\_. “La teoría del ‘método formal’”. En Volek, editor. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín*, vol. 1. Madrid: Fundamentos, 1992.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín, “Advertencias generales a los lectores”. En *El Periquillo Sarmiento*. 4a. ed. México: Librería de Galván, 1842.
- Fernández Retamar, Roberto. “Antipoesía y poesía conversacional en América Latina”. En *Panorama de la actual literatura latinoamericana*. Edición y Prólogo de Mario Benedetti. La Habana: Casa de las Américas, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*. La Habana: Casa de las Américas, 1975.
- Frías Infante, Mario. *Quinto Horacio Flaco. Arte Poética. Epístola a los Pisones*. Edición bilingüe. La Paz, Bolivia, 2010.
- Gadamer, Hans-Georg. *Antología*. Traducción de Constantino Ruiz-Garrido y Manuel Olasagasti. Salamanca, España: Sígueme, 2001.
- \_\_\_\_\_. *El giro hermenéutico*. Traducción de Arturo Parada. Madrid: Cátedra, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Estética y hermenéutica*. Traducción de Antonio Gómez Ramos. Madrid: Tecnos, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca, España: Sígueme, 1991.

- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método II*. Traducción de Manuel Olasagasti. Salamanca, España: Sígueme, 1992.
- Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios reales*. 4 t. Madrid: Hijos de doña Catalina Piñuela, 1829.
- Geiger, Moritz, *Introducción a la estética. Estética. Los problemas de la estética. La estética fenomenológica*. Traducción de Raimundo Lida y D. V. Vogelmann. Buenos Aires: Argos, 1946.
- \_\_\_\_\_. Traducción de Raimundo Lida. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1933.
- Granada, Luis de. “Escala espiritual”. En *Obras XII*. Edición de Justo Cuervo. Madrid: Imprenta de la viuda e hija de Gómez Fuentenebro, 1906.
- \_\_\_\_\_. *Obras III. Memorial de la vida cristiana*. Edición de Justo Cuervo. Madrid: Imprenta de la viuda e hija de Gómez Fuentenebro, 1907.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Edición de John V. Murra y Rolena Adorno. Traducción del quechua de Jorge L. Urioste. México: Siglo XXI, 1980.
- Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad (Doce lecciones)*. Traducción de Manuel Jiménez Redondo. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Hardman, Martha James. “Jaqi Aru: la lengua humana”. En Xavier Albó, editor. *Raíces de América: el mundo aymara*. Madrid: UNESCO / Quinto Centenario / Alianza, 1988.
- Hartmann, Nicolai. *Estética*. Traducción de Elsa Cecilia Frost. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Introducción a la filosofía*. Traducción de José Gaos. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Ontología I. Fundamentos*. Traducción de José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Hatzfeld, Helmut, *Estudios sobre barroco*. 2a. ed. Traducción de Ángela Figuera, Carlos Clavería y M. Miniati. Madrid: Gredos, 1966.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*. 3 vols. Traducción de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes. Madrid: Guadarrama, 1968.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. Traducción de Wenceslao Roces y Ricardo Guerra. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Hjelmslev, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Versión española de José Luis Díaz de Liaño. Traducciones Diorki. Madrid: Gredos, 1971.
- Hobbes, Thomas. *Leviatán, o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. Traducción de Manuel Sánchez Sarto. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Horacio Flaco, Quinto. *El arte poética de Horacio o Epístola a los Pisones*. Traducción de Tomás de Iriarte. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1777.
- Hume, David. *Tratado de la naturaleza humana*. Traducción de Xoán Vicente Viqueira y edición de Francisco Arroyo. México: Porrúa, 1977.
- Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Traducción de José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Investigaciones lógicas*. 2 vols. Versión de Manuel García Morente y José Gaos. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

- Husserl, Edmund. *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Traducción y estudio de Julia V. Iribarne. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.
- \_\_\_\_\_. *La idea de la fenomenología. Cinco lecciones*. Traducción de Miguel García-Baró. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Traducción, introducción y notas de Agustín Serrano de Haro. Madrid: Trotta, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Lógica formal y lógica trascendental. Ensayo de una crítica de la razón lógica*. Traducción de Luis Villoro. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1962.
- Ingarden Roman. *La obra de arte literaria*. Traducción de Gerald Nyenhuis. México: Taurus / Universidad Iberoamericana, 1998.
- Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Traducción de Joseph M. Pujol y Jem Cabanes. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- James, William. *Pragmatismo. Un nuevo nombre para viejas formas de pensar*. Traducción de Ramón del Castillo. Madrid: Alianza, 2000.
- Jandová, Jarmila y Emil Volek. *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukarovský*. Bogotá: Plaza & Janes Editores Colombia S. A., 2000.
- Kant, Manuel. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*. 2 vols. Traducción de Alejo García Moreno y Juan Ruvira. Madrid: Librerías de Francisco Iravedra y Antonio Novo, 1876.
- \_\_\_\_\_. “¿Qué es la ilustración?”. En *Filosofía de la historia*. Versión de Eugenio Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Layne Pairumani, Félix. “El idioma aymara”. En Berg, Hans van den y Norbert Schiffrers, coordinadores. *La cosmovisión aymara*. La Paz: Universidad Católica Boliviana / Hisbol, 1992.
- Lienhard, Martin. *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas*. Caracas: Ayacucho, 1992.
- León-Portilla, Miguel, editor. *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- Locke, John. *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Traducción de Edmundo O’Gorman. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Luis de Granada. *Obras III. Memorial de la vida cristiana*. Edición de Justo Cuervo. Madrid: Imprenta de la viuda e hija de Gómez Fuentenebro, 1907.
- \_\_\_\_\_. *Obras XII*. Edición de Justo Cuervo. Madrid: Imprenta de la viuda e hija de Gómez Fuentenebro, 1906.
- Macri, Oreste. “La historiografía del barroco literario español”. *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 15 (1960): 1-70.
- Mariátegui, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Barcelona: Grijalbo, 1976.
- Martí, José. “El Poema del Niágara”. En *Cuba*, vol. 9. La Habana: Gonzalo de Quesada Editor, 1901.
- Martinet, André. *Elementos de lingüística general*. Traducción de Julio Calonge Ruiz. Madrid: Gredos, 1974.
- McKeon, Richard. “El concepto de imitación en la antigüedad”. En *Neoaristotélicos de Chicago*. Edición de Javier García Rodríguez y prólogo de Wayne C. Booth. Madrid: Arco/Libros, 2000.



- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España. Siglos XVI y XVII*. Vol. 3. 2a. ed. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1896.
- \_\_\_\_\_. *Horacio en España*. 2 vols. Madrid: Imprenta de Pérez Dubrull, 1885.
- \_\_\_\_\_. Introducción a *Antología de poetas hispanoamericanos*. Vol. 1. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1893.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Traducción de Emilio Uranga. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Merrel, Floyd. *Semiótica de C. S. Peirce*. Maracaibo: Universidad de Zulia, 1998.
- Mill, John Stuart. *Sistema de lógica demostrativa e inductiva*. Traducción de Pedro Codina. Madrid: Imprenta de M. Rivadeneyra, 1853.
- Moreno de Alba, José G. *El español en América*. 2a. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Morris, Charles. *Fundamentos de la teoría de los signos*. Traducción de Rafael Grasa. Barcelona: Paidós, 1985.
- Mukařovský, Jan. *Arte y semiología*. Edición de Simón Marchán Fiz y traducción del checo de I. P. Hložník. Madrid: Alberto Corazón, 1971.
- Pascual Buxó, José. *César Vallejo. Crítica y contracrítica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- \_\_\_\_\_. “César Vallejo: Intensidad y altura”. *Revista de Bellas Artes* 1-6 (enero-diciembre de 1972).
- \_\_\_\_\_. *Construcción y sentido de la realidad simbólica. Cervantes, Rulfo y García Márquez*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- \_\_\_\_\_. “El análisis semiológico del texto literario”. En *Teoría semiótica: lenguajes y textos hispánicos. Vol. 1. Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, 351-366. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985.
- \_\_\_\_\_. *El resplandor intelectual de las imágenes. Estudios de emblemática y literatura novohispana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- \_\_\_\_\_. “Escila y Caribdis de la literatura novohispana”. En *Permanencia y destino de la literatura novohispana. Historia y crítica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- \_\_\_\_\_. “Estructuras lingüísticas y paradigmas ideológicos”. *Acta Poética* 1 (1979): 3-22.
- \_\_\_\_\_. “La estructura del texto semiológico”. *Acta Poética* 3 (1981): 37-55.
- \_\_\_\_\_. *La literatura novohispana: entre el dogma y la liberación*. México: Academia Mexicana de la Lengua, 2015.
- \_\_\_\_\_. “La semiótica literaria: encuentro y revisiones”. En *Pervivencia del signo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma de México Iztapalapa / El Colegio de México, 1993.
- \_\_\_\_\_. “Las articulaciones semánticas del texto literario”. *Acta Poética* 4-5 (1982-1983): 53-75.
- \_\_\_\_\_. *Las figuraciones del sentido: ensayos de poética semiológica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- \_\_\_\_\_. “Lengua de la poesía y lengua de la comunicación”. *Anuario de Letras* 11 (1973): 241-250.

- Pascual Buxó, José. “Lengua y realidad en la poesía de César Vallejo”. *Thesis. Nueva Revista de Filosofía y Letras* 3, núm. 8 (enero de 1981): 15-20.
- \_\_\_\_\_. *Memoria de la poesía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Muerte y desengaño en la poesía novohispana (siglos XVI y XVII)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1975.
- \_\_\_\_\_. “Premisas a una semiología del texto literario”. *Anuario de Letras* 14 (1976): 175-200.
- \_\_\_\_\_. “Sincretismo, homología, ambigüedad referencial”. *Acta Poética* 2 (1980): 41-57.
- \_\_\_\_\_. *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Sor Juana Inés de la Cruz: el sentido y la letra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- \_\_\_\_\_. “*Trilce I* y el conflicto de las exégesis”. *Anuario de Filología* (Maracaibo) 8-9 (1969-1970).
- \_\_\_\_\_. “Unidad y sentido de la literatura novohispana”. En *Unidad y sentido de la literatura novohispana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- \_\_\_\_\_. “Uso y sentido de las locuciones en la poesía de César Vallejo”. *Revista de Bellas Artes*, núm. 24 (noviembre-diciembre de 1968).
- Patočka, Jan. *El movimiento de la existencia humana*. Traducción de Teresa Padilla, Jesús María Ayuso y Agustín Serrano de Haro. Madrid: Ediciones Encuentro, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Introducción a la fenomenología*. Traducción de Juan A. Sánchez. Barcelona: Herder, 2005.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- \_\_\_\_\_. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Peirce, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica*. Edición de Armando Sercovich. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974.
- Pereña, Luciano. Presentación a José de Acosta. *De procuranda Indorum salute*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984.
- Perus, Françoise. “José Pascual Buxó. La poética en la memoria”. *Revista de la Universidad de México*, nueva época, núm. 106 (diciembre de 2012).
- Picón-Salas, Mariano. *De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1944.
- Platón. *Diálogos IV. República*. Introducción, traducción y notas de Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Diálogos IX. Leyes (Libros VII-XII)*. Introducción, traducción y notas de Francisco L. Lisi. Madrid: Gredos, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Fedro*, t. 2 de *Obras completas*. Versión castellana de Patricio de Azcárate. Madrid: Medina y Navarro, 1871.
- Quintiliano, Marco Fabio. *Instituciones oratorias*. 2 vols. Traducidas al castellano y anotadas según la edición de Rollin. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1799.

- Ramos, Samuel. "Prólogo del traductor". En John Dewey. *El arte como experiencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.
- Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Traducción de Pablo Corona. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Hermenéutica y acción: de la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Traducción de Mauricio M. Prelooker, Luis J. Adúriz, Aníbal Fornari, Juan Carlos Gorlier y María Teresa La Valle. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Historia y narratividad*. Traducción de Gabriel Aranzueque Sahuquillo. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999.
- \_\_\_\_\_. *La metáfora viva*. Traducción de Agustín Neira. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1980.
- Rivera-Rodas, Óscar. *El laberinto del siglo XVI: teología, mito, retórica y colonialismo*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Escritura de dios y voz degollada. Orígenes de las letras americanas*. Bolivia: Plural Editores, 2016.
- \_\_\_\_\_. "José Pascual Buxó: una poética de la posmodernidad". En Pascual Buxó. *Memoria de la poesía*, 11-82. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- \_\_\_\_\_. *La poesía hispanoamericana del siglo XIX. (Del romanticismo al modernismo)*. Madrid: Alhambra, 1988.
- Royo Marín, Antonio. *Teología de la perfección cristiana*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1962.
- Russell, Bertrand. *Misticismo y lógica, y otros ensayos*. Traducción de Santiago Jordan. Barcelona: Edhasa, 2010.
- Sainz Rodríguez, Pedro. *Introducción a la historia de la literatura mística en España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1984.
- Schumann, Detlev W. "Enumerative Style and its Significance in Whitman, Rilke, Werfel". *Modern Language Quarterly* 3, núm. 2 (junio de 1942): 171-204.
- Seisdedos Sanz, Jerónimo. *Principios fundamentales de la mística*. Vol. 1. Madrid: Librería Católica de Gregorio del Amo, 1913.
- Sexto Empírico. *Esbozos pirrónicos*. Edición de Antonio Gallego Cao y Teresa Muñoz Diego. Madrid: Gredos, 1993.
- Shklovski, Viktor. "El arte como artificio". En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Edición de Tzvetan Todorov. México: Siglo XXI, 1970.
- Shorojova, E. V. *El problema de la conciencia*. Traducción de Lydia Kupper. México: Grijalbo, 1963.
- Spitzer, Leo. *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Traducción de Raimundo Lida. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología, 1945.
- \_\_\_\_\_. *Lingüística e historia literaria*. 2a. ed. Madrid: Gredos, 1968.
- Steiner, Peter. "El formalismo ruso". En Raman Selden, editor. *Historia de la crítica literaria del siglo XX. Del formalismo al postestructuralismo*. Traducción de Juan Antonio Muñoz Santamaría y Alberto López Cuenca. Madrid: Akal, 2010.
- Szilasi, Wilhelm. *Introducción a la fenomenología de Husserl*. Traducción de Ricardo Maliandi. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

- Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de la estética. I. La estética antigua*. Traducción de Danuta Kurzyca. Madrid: Akal, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Traducción de Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Tecnos, 2001.
- Tomas de Aquino. *Suma Teológica II*. 5 t. Traducción de Hilario Abad de Aparicio. Madrid: Moya y Plaza, 1882.
- Trnka, B., J. Vachek, N. S. Trubetzkoy, V. Mathesius y R. Jakobson. *El Círculo de Praga*. Traducción de Joan A. Argente. Barcelona: Anagrama, 1971.
- Tynianov, Iuri. “La noción de construcción”. En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Edición de Tzvetan Todorov. México: Siglo XXI, 1970.
- Vanzago, Luca. *Breve historia del alma*. Traducción de María Julia de Ruschi. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Varios autores [Jakobson, Tinianov, Eichenbaum, Brik, Shlovski, Vinogradov, Tomashevski, Propp]. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov y traducción de Ana María Nethol. México: Siglo XXI Editores, 1970.
- Varios autores. *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas (Desde la conquista hasta comienzos del siglo XX)*. Selección, prólogo, notas, glosario y bibliografía de Martin Lienhard. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992.
- Volek, Emil, editor y traductor. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín*. Vol. 1. Madrid: Editorial Fundamentos, 1992.
- \_\_\_\_\_. editor y traductor. *Antología del formalismo ruso. Semiótica del discurso y posformalismo bajtiano*. Vol. 2. Madrid: Fundamentos, 1995.
- \_\_\_\_\_. editor y traductor. *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*. Edición, introducción y traducción de Jarmila Jandová y Emil Volek. Bogotá: Plaza & Janes, 2000.
- Voloshinov, Valentín N. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Traducción del inglés Rosa María Rússovich. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976.
- Vygotsky, Lev S. *Pensamiento y lenguaje*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1998.
- Zavala, Silvio. *La filosofía política en la Conquista de América* [1947]. 2a. ed. corregida. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Las instituciones jurídicas en la conquista de América* [1935]. 2a. ed. revisada y aumentada. México: Porrúa, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Los esclavos indios en Nueva España*. México: El Colegio Nacional, 1967.
- \_\_\_\_\_. “Los títulos de posesión a las indias occidentales”. *Memoria de El Colegio Nacional* 6, núms. 2-3 (1967-1968).
- Zea, Leopoldo. *Dependencia y liberación en la cultura latinoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1974.
- \_\_\_\_\_. *El pensamiento latinoamericano* [1965]. 3a. ed. México: Ariel Seix Barral, 1976.
- Zeller, Eduard. *Fundamentos de la filosofía griega*. Traducción de Alfredo Llanos. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1968.

*La poética semiológica de José Pascual Buxó,*  
editado por el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM,  
se terminó de imprimir en agosto de 2020  
en los talleres de Tríptico Taller, S.A. de C.V., Carrizal 19 Casa 4,  
Lomas Quebradas, Magdalena Contreras, Ciudad de México, C.P. 10000.

Para su composición y formación tipográfica se utilizó la fuente  
Baskerville en 9, 10 y 11 puntos y Georgia en 10.5, 14 y 17 puntos.  
El tiro consta de 200 ejemplares en papel bond ahuesado de 90 gr  
y forros en cartulina couché de 300 gr.

**Departamento Editorial del IIB**

Corrección de estilo

**Alicia Flores Ramos**

Cuidado editorial

**María José Ramírez Herrera**

Diseño y formación

**Hilda Maldonado**

Coordinación editorial

**Hilda Leticia Domínguez Márquez**

La poética semiológica de José Pascual Buxó es una teoría estética derivada de la estructura del “texto semiológico”. Fue aplicada y demostrada por su autor en la obra de autores clásicos y modernos de lengua castellana; de ese modo se convirtió también en un método de análisis textual.

La poética *semiológica* es muy distinta de la poética *antigua* y su preceptiva de modelos, normas, reglas, para el conocimiento y práctica del arte. Los preceptos de la antigüedad, prescritos por un pensamiento idealista instalado en una metafísica, no dejaban de ser órdenes a las que los artistas (no reconocidos como tales en ese tiempo) debían someter su voluntad. La poética semiológica de Pascual Buxó procede del pensamiento empírico del siglo XVIII y de la lógica pragmática del siglo XIX, orígenes de la semiótica.

La aplicación que José Pascual Buxó realizó de su propia teoría permite reconocer, asimismo, una estética crítica e historiográfica para las dos grandes épocas de la literatura hispanoamericana: la colonial y la moderna. Para esa estética, el objeto artístico es un “fenómeno”, cuyo aparecer tiene lugar solamente en la conciencia de quien lo percibe como efecto pragmático. La estructura de esa obra artística es sobre todo semiológica, e integrada por dos estratos: forma y sustancia.



INSTITUTO DE  
INVESTIGACIONES  
BIBLIOGRÁFICAS

