

SOBRE EL TIEMPO Y LA EXPERIENCIA CAPTURADA EN LA OBRA LITERARIA

Carlos Gutiérrez-Alfonzo*

Introducción

Motivado por el fin de una época, construí una antología con poemas, de escritores mexicanos, cuya temática fuera el tiempo. El resultado fue un libro formado con sesenta y tres poemas, publicado por el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, en el año 2002. Quizá desde ese momento —o por otra circunstancia, ésta del todo personal—, sin que yo lo previera, el tiempo y el espacio empezaron a convertirse en mí en una inquietud. La antología me mostró ciertos motivos o tópicos¹ presentes en los poemas: la noche, la tarde, la mañana, la casa, el cuarto de hotel, el instante. Ese primer impulso me llevó a elegir las categorías de tiempo y espacio como vías para el análisis de cierto número de poemas.

Desde hacía tiempo también había previsto escribir un ensayo sobre poemas mexicanos, pero no quería explorarlos a partir de los esquemas de las corrientes

* Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

¹ Un motivo “es una situación típica que se repite; llena, por tanto, de significado humano” (Kayser, 1992: 77). Wolfgang Kayser lo ubica dentro de los conceptos elementales del contenido de una obra literaria. Se le asocia mucho más con los mitos, y el ejemplo más representativo es el de Thompson, no obstante, “también en la lírica se habla de motivos. Designanse como tales, por ejemplo, la corriente del río, el sepulcro, la noche, la salida del Sol, la despedida, etc. Para ser motivos auténticos, tienen que ser entendidos como situaciones significativas” (Kayser, 1992: 80). Kayser agrega: “La investigación de los motivos se presenta como vasto y fecundo campo de trabajo en la historia de la literatura” (1992: 81). La investigación de los motivos fue elevada a la categoría de método independiente y denominada por Ernst Robert Curtius como investigación de tópicos, con la que se “investiga la tradición literaria de ciertas imágenes fijas y concretas, de motivos o también de pensamientos estereotipados, y, por otra parte, persigue la tradición de ciertos modos técnicos de expresión” (Kayser, 1992: 93).

literarias o con base en un solo autor. Si alguna certeza tenía en mi poder era esa, lejos estaba de mí querer ceñirme a esas dos maneras de realizar estudios literarios. Sin olvidarme de las corrientes literarias ni de los autores, prefiguré que deseaba trabajar con poemas, conectarlos. Pero cómo vincularlos para no caer en perspectivas ya conocidas, por autor, por época o región geográfica. La respuesta estuvo frente a mí de nuevo: el tiempo y el espacio podrían ser la vía. Al conversar con mi asesor sobre esta posibilidad, y en virtud de su formación, me impulsó a inmiscuirme en dichas categorías. Algunas de mis indagaciones, a partir de sus propuestas de lectura, son las que presento en este texto, en el que he elegido una ruta, de las tantas posibles que podrían existir de las categorías de tiempo y espacio. Y esa elección me condujo hacia la experiencia estética, según habré de consignar en las páginas siguientes.

El Hombre en el tiempo

El Hombre al hacerse cargo de su futuro, un signo de la Modernidad, se lanzó a la búsqueda de respuestas que la religión no podía entregarle. Las teorías desarrolladas por las ciencias,² como la física, vinieron a comprobar, con datos reales, las nociones sobre el movimiento elaboradas por los griegos. Por ejemplo, “en la teoría de la relatividad no existe un tiempo absoluto único, sino que cada individuo posee su propia medida personal del tiempo, medida que depende de dónde está y de cómo se mueve” (Hawking, 1999: 56). El ser humano, entonces, es quien da la medida de las cosas, y el desarrollo de él ocurre en un tiempo y en un espacio determinados: ser en el tiempo.³

Si el Hombre tiene en sus manos lo que ha de ocurrir con él, si, desde la Modernidad, busca la perfección con los ojos puestos en el futuro, su tiempo adquiere particularidades. La conciencia de los hombres es duración, esto es, tiempo personal, vivido, inconmesurable. Apunta Bergson:

² En este texto se ha puesto el énfasis en la diferenciación entre la manera de conocer que tiene la ciencia y la que se define desde las humanidades. Pero ello no significa que se pase por alto lo que el mundo ha cambiado en virtud de los descubrimientos científicos. Además, habría que ponderar cómo la ciencia, en los últimos años, y en virtud de esos descubrimientos, ha relativizado su propio quehacer, como puede apreciarse en la cita de Hawking que viene después y en las palabras del director de la facultad de Ciencias de la UNAM: “no tenemos la última palabra en absolutamente nada”.

³ He tomado dos palabras caras a Heidegger, para quien el tiempo es el que constituye al ser. No existe un ser dado para siempre; éste se conforma de acuerdo con su devenir.

Me doy cuenta primero de que paso de un estado a otro. Tenga calor o frío, esté alegre o esté triste, trabaje o no haga nada, miro a lo que me rodea o pienso en otra cosa. Sensaciones, sentimientos, voliciones, representaciones, he aquí las modificaciones entre las que se reparte mi existencia, y que la colorean alternativamente. Cambio, pues, sin cesar (Bergson, 1963: 482).

He aquí al ser en movimiento, en su duración, con la conciencia de su tránsito. Ahí está la memoria que viene del pasado dejando su huella sobre el presente. Esta duración ocurre en un tiempo físico, un tiempo que se ubica en un espacio y que puede ser medible. De ese tiempo sujeto a medición se ocupa la ciencia, de “las detenciones virtuales”, “de las inmovilidades” (Bergson, 1963: 880). Ni la conciencia ni la duración han estado en el horizonte cognitivo de la ciencia, la que se interesa por lo inmutable. Dice Bergson: “Cuando la ciencia positiva habla del tiempo, se refiere al movimiento de un cierto móvil T sobre su trayectoria. Este movimiento ha sido escogido por ella como representativo del tiempo y es uniforme por definición” (Bergson, 1963: 800). Así, la ciencia observará lapsos, representaciones. “Pero para nosotros, seres conscientes, son las unidades las que importan, porque no contamos extremos de intervalo, sino que sentimos y vivimos los intervalos mismos” (Bergson, 1963: 802).

Henri Bergson reconoce que por un lado están la inteligencia y la ciencia, las que buscan lo inamovible con un lenguaje reducido a conceptos; por el otro, están la intuición y las vivencias. Las dos primeras, mediante fórmulas y artificios conceptuales, anulan el acontecer; como buscan generalizaciones, dejan de lado la riqueza de lo concreto. Para combatir esta forma de conocimiento, cuya raíz se solidifica aún más con la posición definida por Kant —“basta con la inteligencia humana” (Bergson, 1963: 819)—, Bergson propone la intuición como una manera de llegar a los objetos mismos, como una forma de acercarse a lo mutable, a lo vivido. La intuición —con la que se llega al interior de un objeto, a su unicidad inexpresable— se expresa mediante imágenes.⁴

⁴ Como se ve, Bergson habla también de la intuición, como Bachelard. Pero la diferencia entre ambas posiciones respecto a la intuición estriba en que Bergson propugna por la duración y Bachelard por el instante: “No se debe hablar ni de la unidad ni de la identidad del yo fuera de la síntesis realizada por el *instante*. Los problemas de la física contemporánea incluso nos inclinan a creer que es igualmente arriesgado hablar de la unidad y de la identidad de un átomo particular” (Bachelard, 1999: 65-66). Luego arremete contra la unidad del ser: “la unidad de un ser siempre aparece afectada por la contingencia. En el fondo, el individuo no es ya sino una suma de accidentes; pero, además, esa suma es de suyo accidental” (Bachelard, 1999: 66).

Esta diferenciación entre inteligencia e intuición le permite a Bergson definir que la ciencia se interesa por el tiempo-longitud, y no por el tiempo-invencción. Bergson observa que para el artista el tiempo no es un apéndice: el tiempo determina el contenido de la obra. Para Bergson, “el tiempo de invencción no forma sino una unidad con la invencción misma. Es el progreso de un pensamiento que cambia a medida que toma cuerpo” (Bergson, 1963: 804). Se enfatiza así la importancia que la duración tiene para este filósofo. Mientras que para los antiguos el paso del tiempo significaba la degradación de la esencia de una cosa, para Bergson existe “una duración en la que hay invencción, creación, sucesión verdadera” (Bergson, 1963: 808). Este pensador francés lo expresa aún con mayor énfasis: “El tiempo es invencción o no es absolutamente nada” (Bergson, 1963: 805). Ese tiempo que es invencción es el que se va a reconocer en el poema.

En Bergson, ese tiempo-invencción es duración en la que aparecen la continuidad y la heterogeneidad. Según Deleuze, “definida así, la duración no es sólo experiencia vivida; es también experiencia ampliada, e incluso sobrepasada; es ya condición de la experiencia” (Deleuze, 1987: 35). Y la experiencia entrega, dice Deleuze, glosando las ideas de Bergson, “un mixto de espacio y duración” (Deleuze, 1987: 35). Entre ambos se produce una mezcla en la que el “espacio introduce la forma de sus distinciones extrínsecas o de sus ‘cortes’ homogéneos y discontinuos, mientras que la duración aporta su sucesión interna, heterogénea y continua” (Deleuze, 1987: 35). Por el carácter cambiante de esa mezcla de espacio y duración se origina cierta multiplicidad, que tiene un carácter paradójico. Por un lado, por su espacialidad, es un hecho presente pero discontinuo porque no se puede capturar todo el espacio. Por el otro, por su duración, es un hecho continuo pero virtual, irreductible al número (Deleuze, 1987: 36).

En el espacio habrá diferencias de grado, descubrirá Bergson, y en la duración diferencias de naturaleza. Una vez más, Bergson establece esta dicotomía: las ciencias físicas y numéricas se encaminan hacia el conocimiento del espacio; mientras que la intuición hacia el aspecto del tiempo, que no es cuantificable. Al reconocer esa multiplicidad cambiante, con su mezcla de espacio y duración, Bergson entrega su concepción del movimiento: lo que ha cambiado de lugar ha transformado, también, su ser.

Llevado por el río de la historia, el Hombre hubo de reparar en que había un tiempo que obligaba a controlar el futuro. Calinescu refiere la importancia del reloj en la transformación de la noción del tiempo (Calinescu, 1991: 30), cuya captura está más allá de su cómputo. Heidegger establecerá una relación estrecha entre el ser y el tiempo: éste es el que le da sustancia al ser: “El ‘ser ahí’ se comprende

a sí mismo partiendo de su existencia, de una posibilidad de ser él mismo o no él mismo. [...] la existencia determina el ‘ser ahí’. [...] Al ‘ser ahí’ es esencialmente inherente esto: ser en un mundo” (Heidegger, 1997: 23). Un mundo, el moderno, que tiene puesta la mirada en el futuro, y que toma el “ahora” como el lugar de su realización.

Para comprender esta visión, es necesario observar esta diferencia: “para los antiguos el ahora repite el ayer, para los modernos es su negación [...] Para nosotros el tiempo no es la repetición de instantes o siglos idénticos: cada siglo y cada instante es único distinto, *otro*” (Paz, 1994, 336). Otra característica de lo moderno es que se desvanece la distinción entre pasado, presente y futuro: “todos los tiempos y todos los espacios confluyen en un aquí y un ahora” (Paz, 1994: 337).

En las sociedades no occidentales, el tiempo tiene una organización cíclica; el pasado está ahí dándole sustento a dichas sociedades en la conformación de su visión del mundo. No buscan lo nuevo, sino lo que confirme qué ha ocurrido con anterioridad. Y para que no haya lugar a dudas de que todo está ahí sin transformarse se recurre al rito y a la fiesta. Lo que se busca es que nada cambie, que todo permanezca según se postula en los mitos, en el origen de dichas sociedades: “es un tiempo inmutable, impermeable a los cambios; no es lo que pasó una vez, sino lo que está pasando siempre: es un presente” (Paz, 1994: 339).⁵

A propósito de esta organización cíclica, entre los griegos, Le Goff sostiene que “la paternidad de la teoría de los ciclos ha sido atribuida en la antigüedad a Heráclito” (Le Goff, 1991: 24); y que los estoicos se encargaron de difundir dicha teoría. Le Goff afirma, también, que la teoría de los ciclos y la concepción de una edad de oro aparecen en Platón y Aristóteles. Virgilio se refiere, por igual, al retorno a una edad de oro, en la *Égloga IV*. Le Goff asegura que en *El político*, Platón cuenta cómo, con la intervención de los dioses, el mundo es restaurado: “el mundo se pone de nuevo en camino en sentido inverso: los viejos se hacen jóvenes; los jóvenes, niños; los niños, siempre más pequeños para desaparecer luego definitivamente” (Le Goff, 1991: 27).

⁵ Respecto al origen de tales mitos, Le Goff (1991) manifiesta que las edades míticas son aquellas establecidas por una sociedad en los principios de los tiempos; se definen como una edad de oro, son tiempos de convivencia con Dios, de felicidad, donde no existían ni el bien ni el mal, tiempos de ocio. Y “el mito implica casi siempre contemporáneamente una localización en el tiempo y en el espacio. Una primera distinción se impone: aquélla entre los paraísos terrestres y los paraísos extraterrestres, generalmente situados en el cielo [...] en Europa durante el Renacimiento [...] se intentará identificar la tierra de la edad de oro con regiones reales (mito paradisíaco de América) o con lugares donde localizarla” (Le Goff, 1991: 14).

En la sociedad occidental existen dos momentos clave en la concepción del tiempo. El primero es el impuesto por el cristianismo, el que habrá de poner los ojos hacia delante, en un más allá que habrá de cumplirse con el juicio final.⁶ El segundo es el de la Modernidad, en la que Dios ha quedado relegado, y es el hombre quien toma en sus manos la búsqueda de un tiempo que habrá de realizarse allá, en lo que está después de esa puerta que es el futuro. Con esta concepción del mundo, el Hombre ya no responde a los dictados de Dios; es dueño de sus propios actos y debe ir en busca de su propia realización, que tendrá como escenario un tiempo que tiene como guía el cambio. Con ello, el hombre se ha colocado al frente de la historia. “El Hombre moderno se ve lanzado hacia el futuro con la misma violencia con que el cristiano se veía lanzado hacia el cielo o al infierno” (Paz, 1994: 357). La Modernidad será guiada por “el tiempo histórico, lineal e irreversible, caminando irreversiblemente hacia delante” (Calinescu, 1991: 23).

Esa nueva sensibilidad que colocó la mirada hacia el futuro, y cuyo origen puede situarse en el Renacimiento, se sustentó también en la “revalorización de lo sensible en el hombre, en un cultivo del cuerpo como parte integral de lo humano. Y hay también una revalorización de lo sensible fuera del hombre, de la naturaleza, como algo valioso en sí mismo, como elemento de autorrealización, y no como obstáculo para la realización de lo suprasensible” (Molinuevo, 2002: 50). Hubo en el Renacimiento “una conciencia del tiempo, de su fugacidad, que lleva a distintas reacciones que van desde el *carpe diem* a la mística. Esta sensibilidad para el tiempo, y no exclusivamente para la eternidad, es contemporánea” (Molinuevo, 2002: 50). Esta concepción del hombre y del tiempo obligó a poner en el centro de ésta el proyecto humanista, que no se reducía a la idea del “hombre racional”; en dicho

⁶ En la tradición judeo-cristiana, ilustra Le Goff, “la edad de oro primitiva se presenta bajo los rasgos muy particulares del paraíso [...] puesto que la concepción judeo-cristiana del tiempo es lineal, no existe la creencia en un retorno a la edad de oro” (Le Goff, 1991: 30). En el Antiguo Testamento, está una edad de oro primitiva, la del paraíso. “Dios crea el Tiempo, un Tiempo alternativo. No hay allí trabajo para el hombre, por el contrario, la creación está presentada como un trabajo de Dios” (Le Goff, 1991: 31); así se lee en la Biblia: “Concluyéronse, pues, los cielos y la tierra y todo su aparato, y dio por concluida Dios en el séptimo día la labor que había hecho, y cesó en el día séptimo de toda la labor que hiciera” (Génesis 2: 1). Le Goff sostiene que en el Apocalipsis se da “no un retorno del pasado, sino una recreación, un acontecimiento del futuro”. Ese acontecimiento se fechará, de ahí que se hable del Milenio, el que estará precedido de épocas de catástrofes. Ese futuro habrá de hacerse realidad en la Nueva Jerusalén. “A la edad de oro tradicional, estas religiones (judaísmo y cristianismo) le oponen una visión urbana de la edad de oro futura” (Le Goff, 1991: 33).

proyecto estaba implícita la idea del hombre como lenguaje, “como el animal que tiene y es tenido por la palabra” (Molinuevo, 2002: 50).

La *aisthesis* en el poema

La experiencia capturada en el poema es perceptible, con enorme agudeza, si se considera la importancia del concepto de *aisthesis*, el que, por igual, será útil para unir lo que se ha dicho sobre el tiempo líneas arriba y el poema como objeto verbal. En primera instancia, se debe advertir que la experiencia estética no se reduce al ámbito del arte, es una experiencia que se abre hacia otros mundos, que tiene que ver con el hecho de descubrir algo distinto (Jauss, 1986: 32). En términos de la *aisthesis*, de la recepción,⁷

la experiencia estética se diferencia del resto de las funciones de la vida por su especial temporalidad: hace que se ‘vea de una manera nueva’, y, con esta función descubridora, procura placer por el objeto en sí, placer en presente; nos lleva a otros mundos de la fantasía, eliminando, así, la obligación del tiempo en el tiempo; echa mano de experiencias futuras y abre el abanico de formas posibles de actuación; permite reconocer lo pasado o lo reprimido y conserva, así, el tiempo perdido (Jauss, 1986: 40).

Resulta fundamental, para comprender lo que aquí se expone, observar el análisis de Robert Jauss sobre el escudo de Aquiles (según lo ha descrito Homero en la *Iliada*), con el que demuestra cómo aparece la *aisthesis* en dicha obra. Hace notar cómo existe, en el escudo, una disposición espacial de la vida rural, de las ciudades, de la guerra y de la paz, etcétera. Respecto al tiempo, Jauss ejemplifica cómo la sucesión de los acontecimientos es destruida mediante la exposición paralela de tales acontecimientos descritos en el escudo de Aquiles. A partir de lo anterior, Jauss concluye: “Las escenas de la existencia humana son expresión de una vida ‘elevada’ tanto por su bella disposición en el escudo de Aquiles como por su medida aristocrática [...] o por la elección del momento ideal” (Jauss, 1986: 123).

El anterior es un punto de partida. Es necesario saber que hubo un tiempo en que la *aisthesis* podía ser definida como un presente pleno. Lo que hay que comprender

⁷ Los otros dos términos son el de *poiesis*, que tiene que ver con el aspecto productivo, y el de *catarsis*, que se relaciona con el aspecto comunicativo, según lo expone Robert Jauss en el libro citado. Estos dos junto con la *aisthesis* forman parte de la experiencia estética.

después es que la *aisthesis* no ha permanecido estática. Esa imagen total del escudo de Aquiles, argumenta Robert Jauss, se transforma; las descripciones en éste empiezan por el centro y continúan de manera horizontal. En cambio, en el Paraíso de Erinaldo, las descripciones avanzan de forma vertical, y en ellas prevalece un color: el verde. Dice Jauss al respecto de ello: “La frescura de este verde proporciona una explicación de tiempo atmosférico y tiempo cronológico, que culmina con la situación bucólica de la eterna primavera” (Jauss, 1986: 131).

Al centrar el análisis de una obra en la *aisthesis*, se logra poner en tensión los sentidos. Con el Paraíso de Erinaldo, ejemplifica Jauss, se llega a una *aisthesis* hasta entonces desconocida: “a través del sentido del olfato, [se] representa el orden de lo que hay que percibir” (Jauss, 1986: 131). En el Paraíso de Erinaldo, se dibuja un presente perfecto. Y, luego, Robert Jauss va hacia Petrarca,⁸ quien “representa el comienzo de una nueva curiosidad estética por el mundo y de una experiencia sensorial de la naturaleza” (Jauss, 1986: 132). Con los dos ejemplos anteriores, se ilustra “cómo la percepción estética fue liberándose de la preeminencia ascética-cristiana del mundo interior y de los lugares sagrados, y descubriendo una nueva experiencia de la interioridad, que permitía superar estéticamente la oposición entre tierra y alma en las ‘correspondencias’ de dentro y de fuera” (Jauss, 1986: 133). Jauss recurre a dos autores para ilustrar el comienzo y la culminación de este momento de la historia moderna de la *aisthesis*: Petrarca y Rousseau.

Petrarca describió el ascenso al Mont Ventoux. Para Jauss, esta descripción muestra que:

[...] la experiencia que Petrarca intenta explicar a su amigo espiritual, tampoco es un libre disfrutar del placer de la vista desde ‘arriba’, ni un descubrimiento asombroso de la belleza o de la nobleza de la naturaleza, que es como mucho más tarde se caracterizará la experiencia de la naturaleza en tanto que ‘paisaje’. Mire lo que mire, y detenga su mirada donde la detenga, se aparta siempre de la visión exterior del mundo, para entregarse al recuerdo o a la meditación (Jauss, 1986: 133).

Petrarca no pudo soportar lo que su vista descubrió desde arriba, no pudo soportarlo. Para Jauss, Petrarca pasó del espacio amplio al tiempo profundo: la mirada exterior

⁸ He creído conveniente citar los ejemplos brindados por Jauss para ilustrar de mejor manera cómo el concepto de *aisthesis* es una herramienta sólida para la lectura de textos como los elegidos acá como objeto de estudio.

lo lanza hacia su interior, de la mano de San Agustín. Petrarca no fue hacia fuera, no soportó lo que afuera se le entregaba; ante tal espacio ‘inconmensurable’, no pudo más que ir hacia su interior donde buscó encontrarse a sí mismo, donde buscó encontrar a Dios.

Robert Jauss demostró que, en la historia de la *aisthesis*, el interés estético por el mundo —tal y como se abrió por primera vez con Petrarca— estuvo unido, desde un doble punto de vista, a la comprensión agustiniano-medieval del cosmos. La naturaleza exterior, que se presentó ante la vista de Petrarca, aún no era percibida estéticamente como ‘paisaje’ en la correspondencia de mundo y alma, y “el regreso hacia el interior descubrió el recuerdo como ‘espacio interior del mundo’, pero todavía no como propiedad del mundo” (Jauss, 1986: 134).

Con Petrarca, la poesía se encontró entre la cosmovisión cristiano-medieval y el principio de la modernidad. Para el poeta, que mediante versos bellos construyó su propia escapatoria, la poesía guardó su propia catarsis. En Petrarca está también ese motivo que fue recurrente en la Edad Media: el ascenso a las montañas. Pero será en una época tardía, y con calma, que “la experiencia de la naturaleza y la experiencia del yo entrarán en relación estética” (Jauss, 1986: 139).

Como se indicó líneas arriba, Ernaldo se interesó también por pintar la naturaleza. Pero la “naturaleza como paisaje vuelve a aparecer en la pintura del Renacimiento con una oposición que sitúa en el primer plano al hombre en acción: ‘el hombre erigido sobre sí mismo se convierte en centro, y el mundo es su armónico acorde; de ahí que la relación de dependencia que afecta, desde el principio a la paisajística’. El paisaje —como naturaleza bella, idílica o heroica— sirve de fondo a la representación de motivos de la Historia Sagrada o de la mitología, cuya mayor dignidad justifica la comunicación estética del paisaje: ‘a un conjunto de formas ideales se le confiere el más alto y más digno contenido de pensamiento. Se trata, en este caso, de una elevación espiritual; el paisaje satisface sólo la percepción sensorial del espectador’” (Jauss, 1986: 139).

Para comprender el lugar del recuerdo en la *aisthesis*, es necesario también retenerla definida así por Jauss: “La *aisthesis* hace conciliables dos formas de mirar: la propia y la ajena. La forma de mirar ajena abre a la propia —que, llevada por el texto, se entrega a la percepción estética— ese horizonte de experiencia, que es un mundo visto de otra manera. Esta función hermenéutica de la *aisthesis* se explica porque la mirada humana, por su propia naturaleza y por interés, no se conforma [...] con lo que se ofrece de inmediato, y está expuesta a la seducción de lo ausente y a extraer lo todavía oculto” (Jauss, 1986: 121).

Petrarca describe el ascenso al Mont Ventoux. Ese ascenso no provoca que el poeta disfrute lo que su vista observa desde arriba, ni que descubra, con asombro, la belleza que ha aparecido frente a él, una actitud que aparecerá después y que será determinante en la comprensión de la naturaleza como paisaje. El ascenso, en el ejemplo citado, tendrá el siguiente propósito: “Mire lo que mire, y detenga su mirada donde la detenga, se aparta siempre de la visión exterior del mundo, para entregarse al recuerdo o a la meditación” (Jauss, 1986: 133). Al estar ahí, comprende que ese día se cumplen diez años de la conclusión de sus estudios primarios, y se dedica a hacer un balance del “tiempo perdido”. Al mirar hacia su interior, Petrarca niega la naturaleza. Se produce, así, una separación entre la experiencia de la naturaleza y la experiencia del yo. Con Petrarca, aún no entran en relación ambas experiencias.

Petrarca, al ir hacia su interior, rechaza la naturaleza. Schiller, en cambio, disfruta la naturaleza que aparece frente a sus ojos, se asoma, así, a lo sublime. Con Rousseau puede observarse cómo la experiencia estética va de adentro hacia fuera. Petrarca va de afuera hacia dentro. Con ese movimiento de adentro hacia fuera, el héroe de Rousseau no sólo se encuentra con la visión ilimitada de la naturaleza sino que, al disfrutar con libertad, se sublima al percibir todo lo que, por su vida en la llanura, le había sido negado. Se descubre que “el teatro de la naturaleza” puede provocar una catarsis: “y, en esta armonía entre lo interno y lo externo, el observador disfruta del placer de una existencia pura, que no necesita ya ninguna patria trascendente, porque ha descubierto su ‘nuevo mundo’ en la ‘otra naturaleza’” (Jauss, 1986: 142).

En el momento en que se empieza a dar un explicación científica de la naturaleza, “y puesto que es imposible conocer y expresar científicamente el cielo y la tierra de la existencia humana —como en el mundo antiguo hacía la filosofía—, la literatura y el arte asumen la tarea de comunicarlos estéticamente como paisaje” (Jauss, 1986: 143). Rousseau es quien se va a encargar de presentar la correspondencia entre naturaleza y subjetividad. El caminante, sujeto del paisaje, descubre, al ir por la montaña, una aldea, en la que la vida transcurre en total armonía. Aquí está el germen del romanticismo. El idealismo alemán va a defender la postura siguiente: la libertad se alcanza sólo mediante la separación del hombre de la naturaleza, que siempre le ha rodeado. Por el contrario, el romanticismo va a buscar la armonía con la naturaleza. Jauss describe un paisaje de pura cepa romántica: “una o más figuras [...] dan la espalda al espectador, miran el paisaje: en lugar del hombre en acción, al que el paisaje heroico sólo daba el acorde de compañía, entra ahora el observador de la naturaleza, cuya mirada se fusiona con lo observado, y lo observado sólo cobra significación a través de su mirada” (Jauss, 1986: 144).

La subjetividad moderna concibe la naturaleza exterior como paisaje espiritualizado, y no como goce directo de lo presente: la *aisthesis* romántica “es —según Schiller— la sensación sentimental de lo naif perdido o —según Goethe— un sentimiento sereno de lo sublime bajo la forma del pasado o, lo que sería lo mismo, de la soledad, de la ausencia, del aislamiento” (Jauss, 1986: 144).

Los románticos defenderán lo bello, en contraposición a lo concreto y material de la sociedad burguesa, pero lo bello colocado en el pasado. “Con el arte romántico, que interioriza como paisaje el mundo ajeno y exterior, comienza [...] el descubrimiento del patrimonio aisthético del recuerdo” (Jauss, 1986: 45). Esa búsqueda del pasado se inicia con Rousseau.

Jauss muestra cómo ese intento de recuperar el pasado está en Baudelaire.⁹ “La *aisthesis* de la lírica moderna tiene, en las *Fleurs du Mal*, su punto de partida antirromántico: Baudelaire realiza la transmutación de los valores estéticos de la naturaleza, con lo que se abandona el asidero de la estética platónica, que todavía llevaba implícito, el concepto de símbolo de la literatura romántica” (Jauss, 1986: 146). En Baudelaire, “la fuerza armonizante e idealizante del recuerdo constituye la propiedad estética recién descubierta, que es capaz de sustituir las extintas correspondencias entre alma y naturaleza atemporal por la coincidencia entre existencia presente y prehistoria, modernidad y antigüedad, el ahora histórico y el ayer mítico” (Jauss, 1986: 147).

El recuerdo, entendido como forma moderna de la *aisthesis*, presupone, precisamente, la ruptura con la visión antropocéntrica de la naturaleza, que había cimentado la experiencia romántica del paisaje, entendida como la armonía entre interioridad y naturaleza alejada de la civilización [...] Baudelaire funda la nueva poesía de los paisajes artísticos urbanos, en los que la naturaleza producida por el hombre triunfa y vuelve a decaer como prueba de una productividad propia sólo de él (Jauss, 1986: 148).

Jauss encuentra que para “Proust, el recuerdo no es sólo el instrumento de precisión del reconocimiento estético: es, también, el auténtico y último ámbito originario de lo bello” (Jauss, 1986: 154). Esto podría tener tintes de platonismo, intuye Jauss. No es así, responde: “el tiempo reencontrado parece remitir —en apariencia— a una

⁹ Las menciones a épocas como el Renacimiento o el Romanticismo están en función del concepto de *aisthesis*. No es mi intención definir cada periodo ni entrar en detalles sobre cada uno de ellos.

patria trascendente y a una existencia atemporal, aunque, en realidad, remite a un Más allá terrenal: el mundo único e irrepetible del yo narrador, que el recuerdo hace perceptible, y el arte, comunicable” (Jauss, 1986: 155).

Jauss sostiene que “de la experiencia estética surge la idea de que el tiempo, perdido desde su lejano principio, no sólo puede conservarse en la obra de arte, sino también percibirse en la belleza que sólo brota del recuerdo¹⁰ y que, por ello —en eso consiste la inversión proustiana del lema del arte como *promesse du bonheur*— sólo recae en los paraísos cuando se trata de paraísos perdidos” (Jauss, 1986: 157). El lector no es ajeno a este reconocimiento, a la percepción de la belleza que se entrega mediante el recuerdo. Participa, así, de la experiencia estética basada en el recuerdo que presenta lo otro y que sólo el arte puede comunicar. “Lo que demuestra que, desde mediados del siglo XIX, la experiencia estética productiva y receptiva ha contribuido a recuperar para el arte la función de reconocimiento” (Jauss, 1986: 157).

La sensibilidad moderna

Líneas arriba he mostrado que la Modernidad es reconocible por medio del tiempo histórico, en el cual la mirada está colocada hacia adelante, hacia lo que está por ocurrir. Y si la *aisthesis* consiste en plasmar una mirada nueva en la que los sentidos son puestos en tensión, resulta pertinente preguntarse por la sensibilidad moderna, si lo que pretendo es reconocer la singularidad de poemas. En lo que sigue, expondré cómo pretende identificar dicha sensibilidad.

Al hablar de tiempo y espacio, de experiencia, se pone en juego una noción de ser humano, según he indicado. El punto de referencia fundamental, a la par del señalado en el párrafo anterior, es el que muestra cómo se abandona el mundo sujeto a una divinidad, y el ser humano se coloca sobre la vía de su propia construcción. Una definición certera de esta posición la ofrece José Luis Molinuevo: “sabio es aquel que tiene el gusto por las cosas, que es capaz de traducir la realidad a concepto y expresarla en el lenguaje, actualizándola en la acción” (Molinuevo, 2002: 51). Ha quedado atrás la vida basada en la contemplación, y se da paso a una vida centrada en la acción.

¹⁰ La interrogación formulada por Steiner no deja lugar a dudas sobre la posibilidad de volver al pasado mediante la palabra, mediante el arte: “¿No deberíamos detenernos constantemente asombrados ante la capacidad de los pretéritos para reconstruir la historia, además de nuestro propio pasado?” (Steiner, 2009: 113).

En este cambio de sensibilidad, en el que el ser humano apuesta por su edificación, el lenguaje tiene un lugar crucial; cuanto el ser humano observa “nace y se hace en el lenguaje, que abre al hombre su propio mundo y la pluralidad de lo real está en la pluralidad significativa de la palabra” (Molinuevo, 2002: 52). La palabra expuesta “se alza frente a la ciencia pero no como una doctrina, sino como una interpretación de la realidad y el hombre a través del lenguaje” (Molinuevo, 2002: 53).

Los planteamientos anteriores corresponden, apunta Molinuevo, a lo que se estaba pensando como parte de “los” proyectos humanistas, en los que, a partir del análisis antropológico, debería reconocerse la totalidad de lo humano. Por ejemplo, en el Renacimiento, la imagen optimista del hombre fue desarrollada por Pico della Mirandola, en la que la imagen del hombre, espectador de lo bello y lo sublime de la creación, se define por el carácter camaleónico del individuo; no es la imagen de la sustancia, sino la de la metamorfosis. El individuo puede ser lo que quiera siempre, y será producto de sus obras, las que surgirán del trabajo. El anterior es un ideal burgués, que surge en el Renacimiento.

A la luz de lo anterior, no hay que dejar de ver que con el proyecto humanista se puso en entredicho, a partir de las nuevas concepciones astronómicas, la centralidad, con lo que se dio lugar a la posibilidad de infinitos mundos. Es ahí donde tiene cabida el papel polivalente del arte. “Se recupera la *téchne* griega, el *ars* latino, pero no en el sentido de hacer o disfrutar estético, sino del hacer artificial del hombre que crea otra naturaleza” (Molinuevo, 2002: 56). Se pasó, así, de la imitación a la invención, donde el hombre tiene el lugar del Dios creador.

Lo antes descrito ayuda a mostrar el sitio que fue ganando la palabra, dentro de la sensibilidad moderna, y cómo al definirse el ser humano como parte de un mundo cambiante, se abrió la posibilidad de comprender la existencia de otros mundos, como el del arte. A estas conquistas habría que agregar las que ofreció la pintura, el texto pictórico, en la definición de esta sensibilidad: “un hacer narrado en imágenes” (Molinuevo, 2002: 66). El ojo es el auténtico conocimiento en cuanto metáfora: el ver es la síntesis de sentimiento y entendimiento.¹¹ Es el auténtico órgano de la sensibilidad.¹²

¹¹ Resulta fundamental, en esta exposición, observar la siguiente diferencia: en Pico della Mirandola, el hombre justifica su existencia en tanto fue creado para contemplar la belleza del universo, para contemplar lo que es. “No hay, pues, aquí una contraposición entre belleza y verdad, y la belleza está en poder conocer las cosas tal como realmente son, tal como naturalmente son. Lo que Leonardo lleva a cabo es una verdadera anatomía del universo” (Molinuevo, 2002: 64): se apega a una pintura narrativa que está en relación con la historia.

¹² En Leonardo Da Vinci, un hombre que propuso el cultivo del hombre tanto en lo físico

Hay que advertir que en estas definiciones se puso el énfasis en la construcción que el hombre podía hacer de sí mismo, sin que ignorara la naturaleza de las cosas, y en el que el arte se concibió como un espacio donde era creada otra naturaleza. Había, así, una estrecha relación entre las actividades del hombre, no había un divorcio entre ellas, y el lenguaje ocupaba un lugar central, vinculaba dichas actividades con la experiencia. Y el ojo era el órgano que hacía posible la aprehensión de mundos.

Es una apretada síntesis la que estoy exponiendo ahora con la intención de comprender la sensibilidad moderna, en cuya cima se localiza Charles Baudelaire, quien logró que el Mal entrara por la puerta grande de la poesía; se trata de nombrar “la belleza de lo corruptible, de lo efímero, de eso cuya vida come el tiempo”. Para ello, Baudelaire se vale de las “correspondencias”: una experiencia, según Walter Benjamin, que estará “al abrigo de toda crisis, es decir, del tiempo” (Molinuevo, 2002: 184).

La correspondencia es definida como “la capacidad de percibir y de plasmar la exigencia estética que emana de lo que acontece” (Molinuevo, 2002: 184). Pero eso que acontece, que es experiencia presente, está marcado por lo perdido. Aflora un sentimiento de pérdida, con la que se configura una existencia distinta a la del héroe, cuya aventura era la confirmación de su ser y de su pertenencia a esa estirpe de hombres. Emerge el hombre de la multitud, que reside en los *pasagges*, en ese espacio entre el interior y la calle que ha sido creado por la sociedad industrial. El poeta moderno ya no se encuentra en medio de la naturaleza; para él, la naturaleza ha muerto; está, ahora, en el tráfico de la gran ciudad, la que le despierta un sentimiento de atracción y repulsión. Es un hombre que no va a ningún sitio, y, en ese sentido, va hacia todos. En él viven las transformaciones del espacio urbano, esas transformaciones le proporcionan una tipología: la de “sujeto urbano”. “Su casa es la ciudad y el mundo” (Molinuevo, 2002: 186). Está afuera, tiene que estar afuera, está obligado a salir, a vivir en medio de una “compañía anónima”. Se deja llevar por un deseo de novedad. Aquí está trazada la figura del *flaneur*, que tendrá su contrafigura en el *dandy*, el ocioso que es llevado por la mano de la curiosidad en pos de la novedad, quien, al final, comprobará que “la novedad es un hastío” (Molinuevo, 2002: 186).

como en lo espiritual, quien, además, poseyó una enorme curiosidad hacia el mundo, la pintura es ciencia, pero una ciencia que finge hechos. Con esta concepción, la pintura hace valer su primacía sobre la poesía por la primacía de la imagen sobre la palabra.

Baudelaire, quien no buscaba crear un arte antiburgués, inventó una modernidad estética, “que realiza lo que no fue capaz la filosófica, la superación del sujeto y objeto” (Molinuevo, 2002: 187). Se está, ahora, en un mundo donde domina el nihilismo, donde existe la necesidad de afirmar que “la existencia del mundo no puede justificarse sino como fenómeno estético” (Molinuevo, 2002: 189), donde el hombre es reconocido como un ser contradictorio, hijo del tiempo, que habrá de preocuparse no por lo existente sino por la perpetuación de la especie. Lo anterior no significa que desaparezca el individuo, sino que su mundo ya no porta bases firmes sobre las cuales pueda sostenerse, se encuentra desamparado, como habitante de la nada.

Una vez más, serán los artistas quienes habrán de llamar la atención sobre otros mundos, sobre otros universos en los que la existencia no se sienta invadida por la nada. En un siglo dominado por el racionalismo, en virtud del cual la experiencia ha sido reducida a su mínima expresión, lo fantástico y lo maravilloso parecieran no tener cabida en el mundo. Son los surrealistas los que se encargan de llamar la atención sobre ese espectro que permanecía ignorado. Para ellos, el sueño será el estado ideal del hombre; el mundo creado por ellos pone el énfasis en el principio de representación en el arte. El arte va, entonces, hacia la representación interior, a la representación de la vida espiritual. La percepción externa “da los materiales involuntarios a la representación mental, que mediante la memoria y la imaginación se convierten en representación objetiva”. Se representa el objeto interior. “Éste nace, dice Breton, de ‘conciliar dialécticamente esos dos términos tan violentamente contradictorios para el hombre adulto: percepción y representación’. Ya no se trata de un arte imitativo de objetos exteriores, sino constructor del objeto interior. Y ese arte, que no renuncia a la belleza, es también conocimiento” (Molinuevo, 2002: 194).

He ido colocando nociones que me ayudan a hacer comprensible la sensibilidad moderna, reconocible por su alejamiento de la naturaleza, por su desamparo, por la noción de pérdida que la invade. Dentro de dicha sensibilidad, el mundo es visto como fenómeno estético, que encuentra asideros en el objeto interior, el cual, para su configuración, requiere los cimientos que puede brindarle el exterior, la vigilia. Con ello, observo que la sensibilidad cobra forma en su relación con el exterior, ya sea que se vea en armonía con él, donde lo que interesa es la mimesis, como ocurrió en el Renacimiento, por ejemplo, o que se diluya, en busca de una interioridad, donde desaparecen las fronteras entre lo interno y lo externo, como puede ilustrarse con los surrealistas.

¿Cómo acercarse al estudio de la sensibilidad, de la sensibilidad moderna, tomando en cuenta que en el arte se trastoca toda noción de estabilidad, se pone

en entredicho toda frontera? Con el ánimo de experimentar una posición, y no una respuesta categórica, mi propuesta, según lo acá expuesto, se centra en el reconocimiento de la *aisthesis*, con el ánimo, como lo propone Molinuevo, de desencajar los procesos estéticos de las categorías en las que han sido encasillados, extraerlos de “una interpretación ontológica de la historia y de una determinación esencialista del tiempo” (Molinuevo, 2002: 199). Ello significa que se cuestione la noción que se ha tenido del tiempo. Es preciso diferenciar “entre el tiempo físico y el tiempo vivido, lo que conlleva una revalorización de la memoria, la imaginación y la fantasía” (Molinuevo, 2002: 202). Implica también una comprensión del arte en términos más amplios, visto en relación con la historia, con los acontecimientos sociales; visto no como una evasión, sino como una toma de posición respecto a los fenómenos sociales.

Es preciso comprender que la realidad no puede ser vista como algo cerrado, a la manera positivista del siglo XIX; debe ser observada como una realidad abierta: “Lo real es proceso, y éste es la mediación muy ramificada entre presente, pasado no acabado y, sobre todo, futuro posible” (Molinuevo, 2002: 213). Para identificar lo posible en términos gnoseológicos y objetivos, que tiene que ver con el acontecer científico, y lo posible real es indispensable integrar el horizonte perspectivista: “la perspectiva no es sólo mi modo de ver lo real, sino también el modo como esto se me ofrece” (Molinuevo, 2002: 213).

La perspectiva del arte estaría situada de esta manera: “Lo propio del arte es la creación de lugares, es decir, de cosas, que, entonces, no están en un lugar, sino que son el lugar. Construir una cosa es construir un lugar, hacer espacio, hacer sitio. Eso sucede construyendo el espacio, modelando el vacío, estableciendo límites” (Molinuevo, 2002: 235). Con ello, “el lugar permite un entorno, un paisaje, que consiste en el encuentro, la reunión de las cosas que se afirman en la vecindad. El lugar de encuentro no existe previamente, sino que se construye” (Molinuevo, 2002: 235).

Líneas arriba indiqué cómo se había pasado de la comprensión del mundo como algo dado a su definición como algo creado. Con ello, estoy ilustrando una definición estética del mundo, cuya definición se da a cada momento, y no como un hecho inamovible. Si se requiere una perspectiva para acercarse al arte, y se tiene como referencia la movilidad, resulta conveniente, como lo sostiene Molinuevo, radicar la experiencia estética en la experiencia ordinaria, la cual deja constancia de vidas humanas concretas y no de categorías totalizadoras como la del ser. Para Molinuevo, “al estar radicadas en la vida humana y no en el ser, las categorías estéticas son temporales [...] así coexisten varias estéticas porque hay una

simultaneidad de tiempos y formas de arte correspondientes” (Molinuevo, 2002: 262). Y como su residencia es la vida, encuentran asidero en el lenguaje ordinario. Y al acudir al lenguaje ordinario, se muestra que “lo estético es más amplio que lo artístico, pues el calificativo se aplica a fenómenos más allá del campo del arte” (Molinuevo, 2002: 271).

He querido mostrar en este apartado cómo existe la posibilidad de acercarse al arte, a la poesía, por medio del conocimiento sensible, de la *aisthesis*. Ello significa reconocer el valor cognoscitivo de la experiencia sensible. Así, lo diré con Molinuevo, se está a las puertas de una antropología de los sentidos, lo que “significa proponer un retorno no a un autor, ni a un movimiento, sino a la experiencia, a la sensualidad del concepto, de la imagen”. Sería un retorno a la ‘época de la imagen del mundo’, es decir, al mundo como imagen. “... lo que ahora se pretende no es una vuelta al sujeto sino a los objetos. Se trata, para decirlo en otras palabras, de recuperar una vieja fidelidad: al presente y a las cosas” (Molinuevo, 2002: 74).

Hacia la experiencia capturada en el poema se han encaminado mis esfuerzos para comprender que dicha experiencia es fuente de conocimiento. Esa vieja fidelidad, entre el “presente y las cosas”, la he rastreado en algunos poemas, ahora, bajo el influjo de George Steiner, quien me está ayudando a ver que las “interpretaciones válidas, las críticas que merecen ser tomadas en serio, son aquellas que muestran visiblemente sus limitaciones, sus derrotas” (Steiner, 2009: 36). “Qué envidiables son los que no dudan”, dice también Steiner. La duda, al dejarme hurgar en lo humano, quiero que me conduzca al conocimiento, a la creación.

Bibliografía

- Bachelard, Gaston (1999). *La intuición del instante*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Bergson, Henri (1963). *Obras escogidas*, Madrid: Aguilar.
- Calinescu, Matei (1991). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid: Tecnos.
- Deleuze, Gilles (1987). *El bergsonismo* (1987), Madrid: Cátedra.
- Hawking, Stephen (1999). *Historia del tiempo*, Barcelona: Crítica, colección Drakontos.
- Heidegger, Martin (1997). *El ser y el tiempo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Jauss, Robert (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid: Taurus.
- Kayser, Wolfgang (1992). *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid: Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, Tratados y monografías 3, séptima reimpresión.
- Le Goff, Jacques (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona: Paidós.
- Molinuevo, José Luis (2002). *La experiencia estética moderna*, Madrid: Editorial Síntesis.

Paz, Octavio (1994). "Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia", en *Obra completa I. La casa de la presencia. Poesía e historia*, México: Fondo de Cultura Económica, segunda edición.

Steiner, George (2009). *Errata. El examen de una vida*, Madrid: Siruela, El ojo del Tiempo.