

★ Perfiles centroamericanos

LAS IDEAS ESTÉTICAS EN MÉXICO, CENTROAMÉRICA Y EL CARIBE HISPANOHABLANTE

*MARÍA ROSA PALAZÓN MAYORAL**

RESUMEN: "La estética en México, Centroamérica y el Caribe hispanohablante" descubre cómo esta rama de la filosofía se abrió camino en contra del positivismo y la filosofía analítica. Sus antecedentes fueron los ensayos de Alfonso Reyes, quien influyó en el cubano Portuondo y en David García Bacca. El artículo en cuestión revisa los discursos auto-reflexivos sobre la estética y los divide en abiertos e impositivos. Se detiene en: el gusto y la experiencia estética, en las críticas de las artes, y en estas últimas visualizadas como trabajo y como juego; en la consagración de las bellas artes y en su caída; en la imaginación y la creatividad, forjadas de utopías sociales; revisa las artes en el capitalismo y el socialismo; encuentra el punto de unión de la estética con la teoría del conocimiento, y los conocimientos que aportan las diferentes artes. En resumen, dentro del espacio-tiempo analizado se estudia cómo la estética se ha vinculado con las prácticas artísticas, la crítica, las filosofías políticas, la epistemología, así como la praxis social. Se destacan algunos éxitos de esta rama filosófica debido a una considerable y relevante lista de filósofos mexicanos, centro caribeños que ha llegado el momento que se conozcan entre sí.

PALABRAS CLAVE: Estética, Filosofía, Crítica y Praxis.

ABSTRACT: Discovers how this branch of the philosophy opened a road against the positivism and the analytic philosophy. Their antecedents were the essays of Alfonso Reyes who influenced in the Cuban Portuondo and in David García Bacca. This article in revises the self-reflexive discourses on the aesthetics and it divides them in open and imposing. They stop at: the pleasure and the aesthetic experience, in the critics of the arts, and these last ones visualized as work and as game; in the consecration of the fine arts and in their fall; in the imagination and the creativity, forged of social utopias; it revises the arts in the capitalism and the socialism; and finds the point of union of the aesthetics with the theory of knowledge, and those knowledges that contribute the different arts. In summary, inside the space-time analyzed it is studied how the aesthetics has been linked with the artistic practices, the critic, the political philosophies, the epistemology, as

* Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM (mpalazoa@mailier.main.conacyt.mx).

well as the social praxis. Some successes are emphasized of this philosophical branch due to a considerable and outstanding list of Mexican and center-caribbean philosophers, that the moment to know each other has arrived.

KEY WORDS: Aesthetics, Philosophy, Critic and Praxis.

Mientras dominaron los planteamientos de cuño positivista, la filosofía separaba las proposiciones de los “usos no referenciales” o emotivos del lenguaje, estableciendo barreras insalvables entre artes y conocimientos, así como entre epistemología y estética.¹ Cuando a principio de siglo hubo cambios en el paradigma explicativo, la estética latinoamericana tuvo su

¹ Pese a la opinión generalizada, que Portuondo atribuye a Ladislav Tartarkjiewicz, de que la historia de la estética no puede limitarse a los textos de filósofos, sería tarea impropia que estas páginas tomaran en consideración a historiadores, sociólogos, economistas, críticos, psicólogos y políticos que han incidido en planteamientos de la estética. Por lo mismo, he seleccionado únicamente a los filósofos. También excluí los juicios críticos de los estetas sobre la producción de algunos artistas, así como sus historias locales acerca de la producción, distribución y consumo de las artes en un cronotopo específico. Entre los filósofos que se ocuparon de la historia, merece lugar especial las investigaciones de Pedro Rojas sobre las artes plásticas en México. Por otro lado, para no redactar una ficha biobibliográfica, acompañada de un resumen de las ideas que nos legaron los estetas, es decir, para no hacer entradas de diccionario (por demás necesarias), seleccioné las líneas temáticas donde confluyen las aportaciones de varios. Después de una larga investigación sin éxito en bibliotecas, vía Internet y hasta por mediación de personas (agradezco la colaboración de José Luis Martínez, Dimas Lidio Pitti, Ma. del Socorro Cruz y Ma. Noël Lapoujade), y de valorar los escritos que pude obtener, el corpus quedó limitado. No dudo haber cometido injusticias. Probablemente las cometí por los motivos aducidos y porque la ignorancia me impidió evaluar correctamente algunos casos. Los estetas que cito se han ocupado de distintas artes y hasta han trabajado la obra de artistas: Sánchez Vázquez, Balcárcel e Hajar, los muralistas mexicanos (el segundo también a los guatemaltecos), y el último ha sido un destacado crítico de las artes plásticas e historiador de corrientes, escuelas, talleres, experimentador y hasta autor de manifiestos y planes creativos; el dominicano Fernández Rocha estudia la literatura de su país; Paulette Dieterlein el cine de Robert Bresson; Martínez de la Escalera, el teatro renacentista. Una nota editorial: la nacionalidad de los estetas la consigno sólo la primera vez que los cito y en el caso de los mexicanos no la específico; los textos de autores citados, que no aparecen en la bibliografía, o los reproduce Sánchez Vázquez en los dos tomos de *Estética y marxismo*, o simplemente aportó el dato para los interesados.

fiesta de resurrección: los fenómenos que estudia y sus planteamientos, antes “encerrados en la peor metafísica”, se extendieron como mancha de aceite hacia otras ramas filosóficas, que ahora abordan temáticas vinculadas con la sensibilidad o *aisthesis* y las manifestaciones artísticas; también, hacia las ciencias (por ejemplo, hoy Maturana define los sistemas vivos como *autopoiéticos* o autocreativos). En 1913, Caso inauguró la asignatura de estética en la Escuela de Altos Estudios de México, teniendo como único antecedente los trabajos del humanista Alfonso Reyes, quien, a su vez, influyó en el filósofo cubano Portuondo y en García Bacca; al desarrollarse, la estética encuentra un hito en la producción y cátedra de Sánchez Vázquez, gracias a las cuales ha adquirido gran pujanza en este país.

1

En el ámbito geográfico que abarcan estas páginas, los primeros discursos sobre la estética fueron autorreflexivos, y subrayaron las nociones griegas que cita Beuchot en “La verdad hermenéutica...”: *aistheta*, o cosa perceptible y su imagen, y *noeta*, lo lógico y conceptual. Al dialogar con Reyes, García Bacca señaló como dominio de esta disciplina la sensibilidad que realza los valores: en Platón las sensaciones llevan a las ideas y éstas a los valores hasta culminar en la “Idea Agathou” o bondad-bella-de ver, en traducción de este esteta hispano, quien se exiló en México antes que en Venezuela. En esta misma tónica, Portuondo concibió la estética como una teoría de valores expresivos e historia sobre los esfuerzos por descubrirlos y realizarlos.

1.1

Como desde el siglo XVIII la estética ocupa en la filosofía el lugar que antes llenaba la física, se planteó que también había evolucionado suficientemente para no ser mera especulación filosófica. Ramos dio a conocer la hipótesis de T. Fechner acerca de su desprendimiento en tanto

psicología del arte. Sánchez Vázquez escribe que E. Uitz y M. Dessoir pretendieron elevar la estética a ciencia general del arte. En “Fundamentación científica...”, el guatemalteco-mexicano Balcárcel comparte este optimismo; se ha llegado, dice, a un compendio de criterios, enfoques y métodos sobre normas de composición, lugar social de las artes y modos de abordarlas que sientan las bases para que los estetas abandonen viejas conjeturas filosóficas. También Olea creyó que la matematizada teoría de la información había dado pasos encaminados a forjar una estética científica.

1.2

Siguiendo a Valéry, Sánchez Benítez aclara que lo estético no equivale a la creación artística o *poiesis* humana; García Bacca apostilla que Aristóteles caracterizó a ésta como la tarea que se libera de la sujeción óptica a las causas naturales (final, eficiente, material y formal) para que el artista las haga suyas y obre un producto que el espectador recibe como presencia. Retomando a Sartre, el costarricense Zamora afirma que el emisor llama al receptor o cómplice para que ambos valoren un objeto o espectáculo como artísticos: esta ceremonia requiere dos polos, quien crea y la mirada u oído que recrea. Desde la Grecia clásica, el compartimento cultural, posteriormente llamado artes, es asunto que el esteta privilegia, y esto dice que es su “zona franca del pensar”, según frase de Ramírez Cobián. En *Invitación a la estética*, Sánchez Vázquez señala las dos constricciones de esta directriz cuando es excluyente: restringe el área de la sensibilidad a lo artístico, y encajona dentro de estas fronteras las categorías de: belleza y fealdad; lo sublime y lo ridículo; lo trágico y lo cómico; lo gracioso y lo grotesco, entre otras; Portuondo argumenta que éstas se aplican a hechos de diversa índole (el costarricense Herra ha ampliado estas categorías mediante un minucioso estudio de lo monstruoso, lo siniestro y lo horrible en la cultura). Coincidiendo en que la sensibilidad rebasa los cotos de lo artístico, Labastida publicó *La estética del peligro*: sólo una sensibilidad determinada, con una profunda insatisfac-

ción ético-estética, acepta arrostrar los peligros que supone la práctica revolucionaria, esto es, orientada a la transformación profunda de la realidad. Asimismo, se desbordan las fronteras de lo artístico cuando se detecta la belleza de, por ejemplo, un teorema matemático. Luego, la filosofía de las artes es una parte destacada, pero sólo una parte del campo de trabajo llamado estética.

1.3

Según Arai, la estética abarca las teorías de las artes; para Vargas han de separarse: la primera es general y abstracta mientras cada una de las teorías se ocupa de un arte específico. Bajo la influencia de R. Wellek y A. Warren, Portuondo dijo que forman una unidad: la estética se subdivide en teorías sobre valores, materiales, instrumentos y problemas específicos de cada arte. Aunque la discrepancia sigue en pie, se coincide en que la estética ha de mirar las teorías de las artes y los hechos artísticos para que sus estudiosos no cometan errores semejantes a los filósofos de las ciencias que ignoran fenómenos y teorías científicas que los explican.

1.4

Como metateorías, la estética y las teorías de las artes han de distanciarse de preceptivas, cree Portuondo: yendo a la zaga de la creatividad, deben comprenderla. El esteta se halla distanciado de la crítica que se dedica a cazar gazapos y herejías, en frases del cubano Marinello (quien, no obstante, cometió el error que objeta), o sea, la que toma partido a favor de una u otra corriente, escuela o tendencia artística, las cuales, en decir de los cineastas cubanos que reprodujo Sánchez Vázquez, viven en lucha (su coexistencia pacífica es una ilusión) que va determinando la evolución de las artes. El esteta es un espectador, a menos de que se presente como crítico o bien incurra en una infructuosa labor prescriptiva: la toma de posición de Vasconcelos excluyente y a favor de las corrientes

clásica y romántica se opone a la dinámica *poiesis*, opinó Ramos. Esto aplica también a la exaltación del realismo que hizo Lukács, piensa la puertorriqueña Cruz. Adicionalmente, sigue Cruz, su actualización de las ideas aristotélicas sobre la tragedia, dejó fuera del rubro artístico a la música y la arquitectura, entre otras. González Galván sintetiza: la indagación de la estética debe estar abierta a la diversidad sincrónica y diacrónica de las prácticas artísticas. En *Arte popular...*, García Canclini reclama la misma actitud a las historias del arte. En mis *Reflexiones...* matizo: esta apertura no cancela que el esteta mantenga una distancia respecto a las estrategias comerciales que promueven como artístico lo que se exhibe en museos y galerías, o cuya distribución se privilegia. Esto desemboca en el gusto como determinante del valor. Híjar y García Canclini han analizado el tema desde la perspectiva de la dominación. Denuncian que las intermediarias estrategias mercantiles determinan qué es buen o mal gusto muchas veces bajo prejuicios clasistas. López Jiménez resume el recorrido histórico de Adorno: tras la división del trabajo, se clasificó a la humanidad en inferior mano de obra e iluminados artistas geniales y receptores al mismo tenor. Luego, como tabulador de la calidad artística, el gusto compromete superficialmente en tanto se funda en absurdos que asientan el genio de un emisor en busca de interlocutores perdidos.

2

Caso estudió la experiencia estética, que consagra la belleza de un estímulo, con Baumgarten, agregándole los principios de Fechner. Concluye que el gozo o placer equilibrado incluye momentos disonantes, no sólo de temor y piedad, como observó Aristóteles. También la belleza es ininteligible separada no sólo de las pasiones, sino del cuerpo, dijo Zambrano. Si Strawson considera que el cuerpo es el identificador de la persona, en México Vasconcelos, Ramos, González Valenzuela, Sánchez Benítez, Ramírez Cobián, Sagols y Grave han reivindicado la carne sin la cual no existiría la experiencia estética o *aisthesis*; emprendieron su dignificación a partir de varios autores. Con Freud, González Valenzuela sostiene que la

pulsión sublimada en productos culturales no es un hecho contra natura. Según el Merleau-Ponty de Ramírez Cobián, la obra de arte tiene su origen en la re-flexión del poder corporal y la in-flexión que reúne la sensibilidad dispersa. Para Rivas sólo tenemos cuerpo que piensa y siente. A mi juicio, no es sostenible la división kantiana del juicio del gusto, que expresa la experiencia estética, en puro y formal e impuro o empírico, contaminado con el agrado o satisfacción corporal.

2.1

La experiencia estética anclada en un estímulo cultural o de la naturaleza requiere un prehensor humano, dice Xirau, y piensa que su amplia dimensión de aplicaciones usualmente está impregnada de cosmovisiones religiosas: cuando el mundo se ofrece como perfecto, genera una admiración gozosa, no desligada de placeres sensuales, que tiende a confundirse con el desinteresado éxtasis religioso, según Tomasini. De Vasconcelos, Zambrano y Xirau provienen sendas filosofías religiosas. Bajo la influencia Bergson, Boutroux, del pitagorismo y de las derivaciones religiosas de los primeros pasos de la termodinámica, Vasconcelos formula el “a priori estético”, o unidad de diversidades que capta la experiencia estética, esto es, la síntesis o enfoque *holista* despierta el *pathos* de belleza o tratamiento gozoso de la realidad; este enfoque facilita destacar la unicidad del organismo o sistema y la unidad de unidades o Dios. Captamos, dice Vasconcelos, cada obra artística como manifestación del *ordo amoris* caritativo, o entrega desinteresada (para Caso artes y religión dan curso al amor desinteresado que se desborda creativamente): en el gran arte se descubre las “hagia sofía” que, conjurando la dispersión, llena de placer. Y redondea: el mejor arte es sacro (incluso profano significa ante el altar). El pensamiento de Zambrano gira alrededor de las armonías: el drama del poeta, obstinado en decir lo indecible y buscar sentido allende del sentido usual, es que se debate entre la presencia y ausencia divinas. En cambio, Blanco Regueira piensa con Kierkegaard que la experiencia estética se finca en el instante, mientras que la religiosa es sentido de trascendencia

que empieza donde la primera termina. Xirau se orienta a encontrar lo sagrado o “numinoso” que genera las ideas de “creatura”; de un centro trascendente, y la de comunión amorosa: la poesía es el lenguaje que versa sobre este amor, que se relaciona con el *axis mundi* o Verbo, palabra fundamento que, no obstante, nunca es argumentativo. Como la hermosura de Dios es inefable, su Verdad no se agota en palabras: el punto final en la creación y sus recepciones es la gracia que regresa a lo silencioso o música callada de que hablaron San Juan y Sor Juana Inés de la Cruz; la belleza queda, pues, como sugerencias sensibles de lo indecible. Josu Landa ratifica la identidad ontológica entre poesía y plegaria: ambas transforman el orden de las cosas en otro ceremonial; la primera es autorredención simbólica que metamorfosea el fracaso de creerse Dios en una experiencia gratificante.

2.2

El juicio del gusto nada informa del estímulo, sólo habla de la reacción afectiva del sujeto prehensor que ha sometido el entendimiento a la imaginación, según interpreta Lapoujade a Kant: “x es bello” se traduce a “x me gusta”. A juicio de Tomasini, ha de distinguirse el aspecto formal del juicio del gusto del fondo que entraña. Ramos e Híjar sostienen que no son separables conocimiento y emoción en el juicio que manifiesta la recepción de un artefacto (si los conocimientos no se aducen es porque no es la finalidad de tal juicio o porque se poseen en una reserva mnémica, aunque no se tienen en la conciencia, arguyo en mis *Reflexiones*). Con Whitehead, Xirau reproduce las intrincadas redes de prehensiones que confluyen en el juicio de belleza: el estímulo ha satisfecho necesidades sensoriales, emotivas e intelectuales (y prácticas en casos como la arquitectura). Ninguna obra impresiona estéticamente si se carece de la preparación adecuada, acuerdan Vasconcelos, Ramos, Sánchez Macgrégor, Tomasini y López Jiménez, en el entendido de que, como hay muchos medios expresivos, nadie conoce todas las artes: el receptor es sabio en unas formas

estilísticas, dice Martínez de la Escalera (por esto Arai y Vargas se han ocupado de la arquitectura; Vasconcelos de la música; Portuondo de la danza, literatura y el teatro; Martínez de la Escalera ha analizado éste y la literatura; y este arte interesa a Nicol, Xirau, Zambrano, Sánchez Macgrégor, López Jiménez, Martiarena y Landa; Sánchez Vázquez aborda varias artes; Híjar, preferentemente las plásticas). Como la experiencia estética presupone la decodificación de un proyecto creativo, Krauze adopta la terminología de Austin: para que la literatura cumpla su aspecto perlocucionario, ha de entenderse su locución (lo que dice) e ilocución (lo que hace al decir). Contemplar presupone la educación adecuada: a más cantidad y cualidad de conocimientos sobre el estímulo artístico, el receptor obtendrá una experiencia estética más auténtica y completa, dice Tomasini. Aunque no siempre coinciden los ritmos del cambio artístico con la adquisición de los conocimientos, la creación anticipa una comunidad de receptores, completa Sánchez Macgrégor: si en un cronotopo una obra no es popular, acabará siéndolo o morirá como arte, observa Xirau. Resumo con C. S. Ramírez: las artes se dan a los sentidos, a la imaginación y llaman a otras facultades porque no aceptan sujetos cercenados ni pasivos. Por lo mismo, estimulan a la creatividad, a la comunicación social y son medios educativos que invitan a crearlos y recibirlos con gozo.

3

A diferencia de la estética, la crítica es la mirada reflexiva que sopesa y valora las obras, teniendo en cuenta que el cambio de ubicación de los murales, esculturas e instalaciones las resignifica, escribe García Canclini. Sánchez Vázquez llama crítica objetiva a la centrada en la composición material que desvela los dispositivos técnicos y mediaciones textuales que la hicieron posible. Sánchez Macgrégor en *Rulfo y Barthes* pondera la metodología del segundo: se trata, dice, de una exploración y un registro que sobrepasa las impresiones gratuitas, alejadas del dicho inicial para adentrarse en reglas objetivas, o secretos de la composición, sin las cuales el texto sería cuerpo sin conciencia o alma en pena. Con un metalenguaje

orientado al lenguaje textual, el crítico establece los nexos intertextuales e intralingüísticos. Rivas coincide: los objetivos de la crítica son los procedimientos sintácticos, morfológicos, fonológicos y léxicos que vehiculan un contenido semántico encerrado en el dicente. Fuera de este método, dice el primero, la insustancial crítica, incapaz de detectar en qué consisten las novedades y las repeticiones, se consume en la vana petulancia de quien se pretende un talento visionario. Para Ramos y Sánchez Vázquez la crítica se retroalimenta con las categorías de la estética; pero, observa Portuondo bajo la influencia de Alfonso Reyes, Fidelino Figuereido y Manuel Olguín, el crítico expresa sus preferencias, aunque carece de criterio para decidir qué hace a la pieza bella. En *Notas para una crítica...*, Híjar considera que las mecánicas aplicaciones de los análisis semióticos y la teoría de la información, que se mantienen al margen de la distribución, usos y consumos peculiares de la obra, además de sus escasas incursiones en la diacronía, excepto de la serie artística en cuestión, son procedimientos que ignoran tanto que el artefacto está del lado del lenguaje, de las hablas que no de la lengua, cuanto que no necesariamente será considerado mejor el autor que usó primero unas reglas de composición. Para Landa la crítica estructuralista, formulada al margen de los cambios de estilo, apropiaciones hermenéuticas y refuncionalizaciones del artefacto con vocación artística, acaba en un exceso de nominalismo: la crítica exegética “objetiva” es el pedante dogma académico propenso a una excesiva y afectada utilización de jergas o excrecencias: es un monumento a la desmesura. Los estetas coinciden, empero, en que la crítica literaria se inicia y acaba en el texto: el estructuralismo atinó. Sin embargo, para varios, se requiere que el texto se ubique en una situación histórica y un diálogo hermenéutico, que entraña, también, una judicación valorativa, porque querer deshacerse de las cargas afectivas de la interpretación es la “esquizofrenia” de una crítica hiperespecializada, afirma Landa.

Portuondo dice que la mezcla que ha hecho el marxismo de los estructuralismos de Praga y Tartu y de los modelos epistemológicos de la psicología y sociológicos puede acabar en una crítica más completa que

otras. La crítica no es poesía, dicen Ramos y Sánchez Vázquez en oposición a Wilde; pero bien puede hacer algunas paráfrasis de, por ejemplo, un poema y así invitar a la lectura de un ente poético, observa Landa.

4

En el enfoque praxeológico de Sánchez Vázquez, basado en Marx y parcialmente coincidente con Gramsci, Schaff y Garaudy, las artes son trabajo, es decir, actividad práctica creadora mediante la cual se produce un objeto sensible; son actividad proveniente de una fuente humana que compone un artefacto con un arte o técnica. Cruz ofrece una versión de la amplia lectura histórica de las artes a partir del trabajo que hizo Lukács. Con la *Ideología alemana* de Marx, Sánchez Vázquez dice que, en su contexto práctico-teórico, las obras de arte son trabajo creador y una forma de hacerse humano; su *poiesis* se inserta: en unas relaciones de producción; las interacciones de lo colectivo e individual, y parámetros sociales históricamente variables que autoproducen a la humanidad. Los productos del trabajo artístico explican la evolución histórica y sucesivas maneras de estar en el mundo de los artistas y su colectividad de pertenencia: por la forma que imprime a una materia, el producto expresa un contenido espiritual que pone de manifiesto una cierta relación con la realidad. Ramírez Cobián añade que el *logos aestheticus*, expresivo del sujeto y de su comunidad, entra en la esfera cultural y deviene *profetikus*: es resultado de generaciones pasadas y anuncia algo de las que vendrán. Así, en tanto síntomas de una situación histórica, Marinello detecta en la música de Silvestre Revueltas un dejo popular inseparable de formas mexicanas de composición, aunque las apropiaciones rebasen esta constrictión localista. Los artistas conocen, manejan y crean reglas: son sabios en unos materiales, instrumentos y maneras de expresión, dice Balcárcel, porque la praxis es fundamento y fin de los conocimientos y medio para establecer su verdad, afirma Sánchez Vázquez. Luego, no es de extrañar que *tecné* derivara en *ars*, *artis* con el significado de procedimientos no naturales que proveen de eficacia a un artefacto mediante

una forma, en palabras de Ramos. También cada arte tiene que ver con la relación de medios y fines y su funcionalidad (Vargas enfatiza ésta, ejemplificando con la arquitectura).

4.1

Ramos informa que Sócrates incluyó en el radio de las artes a zapateros, herreros y carpinteros; sin embargo, la esclavista sociedad griega separó las creativas artes “liberales” de las manuales o ser-viles. Desde entonces se exaltó la singularidad del patrimonio artístico elitista y culto en detrimento de lo popular, anónimo y útil. Esta falsa aristocracia ontológica, dice García Bacca, estratificó a las personas en espirituales y refinadas que contemplan, y trabajadoras, repetitivas y toscas que usan. Ideología que han combatido Híjar y García Canclini. Sánchez Macgrégor, Vargas, Martínez de la Escalera y particularmente Sánchez Vázquez. Han abordado este giro en Grecia, en Varrón, en Plotino y su derivación en el trivio y cuadrivio medievales hasta el advenimiento, en el siglo XVIII, de: las bellas artes, la ciudadanía de privilegio que se dio a los artistas y la división del ser humano en sensible e insensible, de buen y mal gusto, inteligente y tonto, culto e inculto. Artísticamente, se pondera la bisutería arquitectónica, dice Vargas, o una musicalidad literaria como si fuera independiente de la semántica, observa Marinello; la belleza no niega la funcionalidad, sino que la hace más efectiva, piensa Vasconcelos, como muestra el arte sacro, cuyo plano expresivo sorprende y fija la atención, o sea que logra sus objetivos. La elitización que desfuncionaliza ha servido a fines comerciales en: la compra de obras (desde el Renacimiento la firma opera como valor agregado); en sus canales de difusión, y en los locales donde se ejecutan, venden o exhiben (por ejemplo los Palacios de Bellas Artes y museos). Cuanto más abundan y difunden las anónimas artes populares, más brilla el arte aristocrático y el refrendo narcisista: desviaciones que explican por qué Franz Fanon dijo que cuando se habla de arte hay que tener un machete al lado, escribe Híjar, y por qué Martí, viendo a las artes tan

alejadas de los compromisos sociales las sentenció al fuego, rememoran Marinello, Sánchez Vázquez e Híjar.

4.2

La comprensible rebelión en contra de las bellas artes acabó, empero, desdibujando qué son las artes hasta encumbrarse como tales diseños del antidiseño (copias de lo que tiene éxito comercial); también la urbanización ha devenido caótica; las casas de interés social son degradantes; pintura y escultura son remedos; muchas instalaciones son la excusa de quien no maneja las técnicas de su oficio; se encumbra el *gadget* o útil perfectamente inútil y el arte *kitsch* de pegotes y reproducción.

No existen artes sin técnica y creatividad, escribe Pereda; siguen el impulso vital o creación continua e imprevisible: milagro nacido del cuerpo que plantea un modo rebelde de estar en el mundo, escribe M. Vera con Vasconcelos. Tal es su dialéctica negativa, esto es, florecen porque existe el espíritu de aventura o libertad de experimentación, afirma Xirau con Whitehead en *ideas y no ideas*. (Blanco Regueira también analiza el papel de esta “negatividad” en la filosofía de Sartre). La belleza es mensajera de lo nunca visto, contraria al uno de tantos, completa García Bacca; marca el lugar de la unicidad. Las artes son el libro abierto donde se deja ver hasta dónde se eleva la naturaleza humana creadora, escribe Sánchez Vázquez. Por lo mismo, desde sendas influencias, Caso, Ramos, Sánchez Macgrégor, Híjar, Lapoujade, Sánchez Benítez y Balcárcel han ponderado la creatividad artística.

5

Caso estudió la inspiración o acudido inesperado que mueve a la creación, que se simbolizó como locura de Musas: voz que habla, aire que penetra, espíritu que posee, es decir, lenguaje inesperado que expresa lo más profundo del ser, completa Xirau. Si en su *Sistema de estética* Larroyo afirma que la *poiesis* se realiza en el marco de la voluntad de su emisor,

Ramos discrepa: poetizar es la más inocente de las ocupaciones que revela al hombre en su complejidad; la poesía es fundación del ser mediante la palabra, y por su palabra se salva el poeta; sin embargo, el resultado nunca es preconcebido en su totalidad: si hubiera existido en tanto proyecto, la obra sería su actualización. No es así, piensa Nicol, el lenguaje es más espontáneo o menos selectivo de lo que se cree: no emite mensajes tras cálculos concienzudos, sino tan sinceros que varios acaban formulándose sin el diseño del poeta. También García Bacca consigna que la inventiva es azar que sorprende a su mismo autor. Para Zambrano es el hallazgo venturoso, un don por gracia que no se entrega a quienes lo buscan, sino que llega como un acudido: cuando falta es tiempo vacío o compás de espera. La gloria del poeta es la carga expresiva que no comprende: agobiado por la gracia, se consagra en su decir de cigarra que sigue su canto interminable. Con Nietzsche, Sagols explica dos órdenes metafísico-estéticos, o clases de inspiración: el mesurado y apacible espíritu apolíneo del sueño y la representación. Consciente del cuerpo, este orden lleva el límite de lo prohibido, que obliga a la renuncia. El espíritu dionisiaco es desenfreno, una dimensión que embriaga, éxtasis corporal que mantiene una relación con lo inconsciente, como fondo constructivo y destructivo en la creación manifiesta el otro indeterminado que antecede al yo de la ciencia y conciencia. En el poema aparece lo no consciente, aunque, precisa Sánchez Vázquez, la reducción de la creatividad a esta parte es tan unilateral como atribuirle a un estado mental anticipativo hasta en sus detalles. Balcárcel y Landa coinciden en que la espontaneidad creativa no es reductible a los acudidos porque éstos también se someten al cedazo de la autocrítica que rectifica y depura. Para Grave —*Verdad y poesía*— la inspiración es impotente sin la anterior práctica de un técnica.

6

El costarricense Zamora repasa las propuestas de Sartre y de Husserl sobre la intencionalidad de la conciencia imaginante y su espontaneidad creadora, con las cuales está en deuda el producto artístico. Haciendo un

gran acopio de teorías sobre esta facultad, Lapoujade afirma que “imaginación creativa” es un concepto polivalente que designa la vida psíquica como *Gestalt*: tiene una función sistematizadora o sintética, formada por subestructuras con distintas subfunciones y con una dinámica historicidad que difiere de la imaginación reproductora, aunque esta división operativa es irreal, porque es una facultad siempre creadora. También González Galván dice que la adjetivación “creativa” aplicada a la facultad imaginante es un simple pleonasma. Las innovadoras obras de la imaginación sorprenden, despiertan de su letargo los automatizados hábitos perceptuales, dice Sánchez Vázquez. También Ramos habló de que las artes intensifican la capacidad de atender: la despiertan al marchar en dirección opuesta a la cotidianidad. El hombre de letras se compromete con una sorprendente ilocución que afecta su locución, en palabras de Krauze. Con Adorno, López Jiménez abunda en el espíritu constructivo del artista, opuesto a la sociedad “administrada” que nos agobia. Esto ocurre porque si cualquiera es artesano de la palabra, hay más verbo o mejor desde que alguien se especializó en crear bellos discursos, trabajando la alquimia verbal del *logos* musicalizado, escribe Nicol.

Según Lapoujade, el pensamiento argumentativo está al lado del imaginante, media entre la sensación y el *logos* filosófico. Se afianza también con la fantasía enlazada con el principio de placer: si Eros tiene una fisonomía imaginaria, la imaginación una trama erótico hedonista que puede ser propulsora de la razón que, partiendo del pasado, se orienta al porvenir. Zamora y Lapoujade afirman que la fantasía vigilante ofrece símbolos que deshacen la mentira de la identidad única del hablante: los imaginarios hablan de cosas guardadas en el alma que exteriorizan tesoros, dice Sánchez Benítez con Valéry: con su inesperada exhibición, la fantasía humilla la pretensión de una personalidad autoposeída. Adentrándose en inquietantes principios de realidad, Herra analiza los monstruos, paroxismo de formas, desmesura en la multiplicación combinatoria, mutilación o metamorfosis. Obsesivos fantasmas sobrehumanos y subhumanos que, saliendo del interior, conjuran siniestros demonios interiores o el caos:

al trasvasarse al exterior, la angustia conjura el enigma del otro que se lleva adentro, el doble negado, maldito, que, como el retrato de Dorian Grey, oculta y desoculta y se expresa como ficción, sea el insecto de cuerpo deforme que agoniza junto a una psique despierta, o sea, el Gregor Samsa inventado por Kafka. La fantasía inventó la Esfinge y sus enigmas, la Gorgona que sube de los infiernos con su mirada psicótica, el Basilisco, el Hombre-Lobo o Vampiro, el Dragón, Lucifer, Gog y Magog, Melusina y los autómatas. También la fantasía deja silencios textuales por demás sospechosos, observan Xirau y Balcárcel.

El “imperativo estético” supone en el receptor un compromiso dentro de la fantasía para que se haga efectiva la comunicación, dice Zamora. La libertad creadora, empero, raramente se dirige a unos destinatarios específicos: el texto ejerce una perlocución difusa que invita al lector a que deje salir sus aptitudes conscientes y no conscientes o riquezas interpretativas. En el creador y receptores sobreviene la anagnórisis o encuentro con el *moi-pur*, metáfora de Valéry o cero matemático, que es condición de todos los atributos: en el microcosmos del yo está el no-yo del macrocosmos, de la historia y de lo oculto o reprimido tras máscaras sofisticadas, además de que la identidad de cada quien se ubica en un centro con un contenido histórico en tránsito, escribe Sánchez Benítez.

7

El buen arte, asegura Sánchez Macgrégor en *Claves dialécticas*, se opone al enajenante y enajenado arte ruido: es informativo. La “información” fue medida en el plano sintáctico, lo cual peca, a juicio de Híjar y García Canclini, de unilateralidad: algunas obras tienen una semántica y todas se inscriben en unas relaciones sociales y requieren de quien las interprete y aprecie, lo cual no considera esta aplicación de las matemáticas. Sánchez Vázquez ha difundido las incursiones de Yuri Lotman en la teoría de la información que, rebasando lo sintáctico, se aboca a la semántica y a la pragmática, además de conectar el texto con lo extratextual (histórico, social y nacional) que no deja de estar presente en lo dicho. Repasando

las teoría de Shannon y Moles, Olea se detiene en la medida de la originalidad o información, dependiendo de un contexto histórico y estilístico: se mide en razón de la cantidad de orden o entropía negativa que la obra aportó en la conformación de un estilo. Olea cree que la medición da lugar a un plausible juicio, basado en datos empíricos, sobre cualidades artísticas.

Sánchez Macgrégor y particularmente Olea han estudiado la información del texto visto como un *holon* estructurado de manera tal que si se altera una parte se altera el todo. Cualquier cambio de detalle cambia los efectos del sistema, escribe Ramos, por lo cual cada pieza literaria es única e inalterable, concluye Nicol. Enfoque sustentado, sin meterse en los vericuetos de la información, por Lukács bajo la categoría de totalidad orgánica, según demuestra Cruz, por Sartre como totalidad construida, dice Zamora, y antes por Kant, según lo sustenta Blanco Regueira. Sánchez Vázquez detecta este enfoque sistémico en las nociones de lo bello en Alberti y de metáfora vitalista de Hegel. En México el primero que defendió este punto de vista sistémico fue Vasconcelos. Luego, la mera aplicación de logaritmos y comparaciones ha sido una panacea para algunos estetas hispanoamericanos y ha sufrido el fuerte rechazo de otros.

8

Ramos caracterizó las artes como un lúdico trabajo placentero que, apelando a la solidaridad social, invita a la experiencia estética, también participativa y juguetona. Especifica que considerarlas como juego y no como trabajo las libera de cargas negativas, a saber, de lo trabajoso u obligación que irrita. A Híjar le enfada que se haga de las artes un espacio de ocio sin importancia o antítesis del trabajo responsable y productivo. El problema es que las artes vistas como juego y no como trabajo es la manera de considerarlas un oasis de la felicidad, según E. Fink, que mantiene al niño que llevamos dentro (sin que las prácticas artísticas sean pueriles). Los juegos, agonales o competitivos, o no, dotan de una disciplina técnica aunada a una fuerza innovadora que llama a coparticipar. Han

de darse como lo espontáneo, ligero, como intuición del instante, dice González Galván. Yo he trabajado la literatura como juego, y esto es decir que la producción y las recepciones se consideran como un presente duradero, y que se ejecutan con unas reglas, sin que medie un interés teórico o práctico específico, excepto el gozo que se obtiene. Especifico que, cuando el estímulo es artístico, la llamada función estética pone a las otras en un plano secundario sin que las borre: no puede constreñirse a bases puramente hedonistas o, mejor, el hedonismo abarca consideraciones sobre usos, mensajes y formas compositivas. Calderón resume: el juego tiene resonancias a partir de sí mismo que conjuntan goce, creatividad y nuevos registros del ser que también se han vinculado con el acontecer de la verdad, por ejemplo en las matemáticas vistas como juego por Wittgenstein.

8.1

Caso ya había enfocado las artes como comportamientos de sobreabundancia que se separan de la práctica destinada a obtener satisfactores de necesidades básicas. Son ocio libre contra neg-ocio que establece un trato laxo con el tiempo para que sea derrochable: son pasatiempo con una finalidad distinta a la actividad destinada a la supervivencia y a los pragmatismos. Se ofrecen como hallazgos a compartir, lo cual se conoce como función estética o finalidad sin fin, en expresión kantiana.

La función estética que considera a la obra como fin y no sólo como medio es el paso inicial, según Kant, para arribar al segundo imperativo de su moral deóntica (considerar al prójimo como fin y no sólo como medio). Se trata de la semilla hacia la magnanimidad que, además, atribuye a la obra la gracia de lo dado por amor, según Nicol. En su producción creativa, las artes, destinadas al otro para que también juegue, se oponen al poder pastoral fundado en la sujeción, dice Martiarena con base en Foucault. El punto de confluencia entre lo ético y lo estético es la gratuidad de los actos comprometidos libremente con el otro y lo otro (para Sartre los actos libres son gratuitos, fuera de la ética instrumental, aunque sí comprometi-

dos, aclara Martínez Contreras). Bajo la influencia del pancratismo de Schiller, Caso considera que la espontánea reacción bondadosa es condición de la moral fuerte (Rivas contrapone a quienes pregonan que el amor bello o magnánimo ha de ser correspondido, el espíritu de fineza que propuso Sor Juana Inés de la Cruz: debe ser tan gratuito que se mantenga en silencio).

8.2

Por sus cualidades lúdicas, que indirectamente llaman a la magnanimidad, Graue analiza la utopía de Marcuse sobre una futura sociedad lúdica u obra de arte. Asimismo, Sánchez Vázquez recoge, amplía y fundamenta la utopía marxiana: los obreros han de tener mayor tiempo libre para que cultiven el trabajo libre, proyectivo y creador, o sea el que otros llaman lúdico trabajo artístico.

Sánchez Vázquez abrió la temática de la tendencial hostilidad del capitalismo a la producción, distribución y consumo de las artes, asunto en que han incidido otros tanto en México como en Cuba. Entre éstos destacan Balcárcel e Híjar. Martínez Contreras dice que Sartre sostuvo que las artes, hijas de la imaginación, son más auténticas cuando no son hechas por encargo o bajo las demandas del agobiante mercado capitalista. Dice Sánchez Vázquez que la simetría entre arte y trabajo se rompió, perdiendo el segundo su carácter artístico. Desde la etapa industrial, se automatizó la mano de obra, perdiendo más su creatividad. Además, se subsumió más el valor de uso al valor de cambio. Con Gramsci, García Canclini dice que la propiedad privada de los medios de producción, el control de la distribución y, por efecto, el consumo, operan bajo los intereses de quienes los poseen o gobiernan. Los mismos premios son repartidos según intereses de grupo, redondea Híjar. Las clases económicamente poderosas imponen sus gustos y valores, completa Martínez Contreras.

8.3

Por su dominio del mercado y tendencias expansivas, los capitalistas intentan uniformizar los gustos: propensión de la sociedad administrada, dice López Jiménez, tan afecta, además, a crear falsas necesidades. Todo ha redundado en la reproducción miles o millones de veces de un motivo con éxito comercial y en la marginalidad a que se reducen los hechos artísticos excepto que sean económicamente redituables. También anota García Canclini que para sacar ganancias, los dueños del capital, tras calcular los precios, la inflación, las contracciones del mercado, la oscilación de los gustos, la publicidad y las ambiciones clasistas, ofrecen como arte popular lo ajeno a tradiciones, elitizan obras populares al ofrecerlas en *boutiques*, o bien aquello que el pueblo representa en espacios públicos lo escenifican en proscenios. Incluso la contemplación de la naturaleza está sometida a artilugios comerciales, dice López Jiménez.

8.4

Ahora bien, la rebelión o dialéctica negativa ha dado el refrescante espectáculo del teatro campesino, los murales, los carteles, los corridos, y una serie de talleres experimentales de que habla A. Híjar, García Canclini y Balcárcel. Hasta la arquitectura, el arte más atrapado en los manejos capitalistas, es capaz de liberarse de la nivelación mercantil, dice Vargas ejemplificando con las edificaciones de la etapa porfirista. Sin embargo, los creadores cada vez más han de remar contracorriente.

9

El “socialismo real” tampoco favoreció la *poiesis*. Kafka testimonió su profunda insatisfacción con la corrupta justicia burocratizada, según interpreta Sánchez Vázquez *El proceso*. Justicia que adicionalmente es capaz de introyectar quiméricos sentimientos de culpabilidad, piensa Herra siguiendo esta novela. Las intervenciones del Estado en materia cultural no

ha sido ninguna panacea: Híjar señala las fallas de los aparatos de Estado. Martínez de la Escalera acusa a los gestores culturales del capitalismo y socialismo que apoyan los espectáculos de relumbrón, en lugar de abrir espacios para la expresión y canales distributivos. Mucho han escrito sobre arte y socialismo Ernesto Guevara, Roberto Fernández Retamar y Lisandro Otero en Cuba; y Sergio Ramírez y Julio Valle-Castillo en Nicaragua. Híjar aporta invaluables testimonios documentales de la política en materia cultural y artística durante el gobierno sandinista. Todos son conscientes de que el socialismo no crea artificialmente nuevos artistas, sólo ha de luchar por una nueva cultura bajo otra concepción de vida.

9.1

El primer ensayo de un esteta mexicano contra las desviaciones culturales que Zhdánov, con la anuencia de Stalin, implantó en la Unión Soviética es “Arte y política en el marxismo” de Sánchez Macgrégor. Balcárcel ofrece un panorama completo del enorme florecimiento artístico y encuentro de inquietudes que sobrevinieron tras la Revolución de Octubre (e incluso en el caso de la Revolución cubana). Después llegó la política que, bajo los auspicios de los burócratas, favoreció la repetición de formas estereotipas en las artes plásticas, confundiendo la revolución en el arte con el arte de la revolución, enjuicia Fernández Retamar. Los gobernantes stalinistas tomaron partido y los estetas lanzaron anatemas puritanos, dice Balcárcel, acompañando este dicho con una revisión histórica de cómo y desde qué presupuestos éstos fueron cerrándose a la *poiesis*; entre otros, porque contemplaron las artes desde el sociologismo economicista como equivalente de las relaciones de producción, y porque confundieron las armas de las artes con el arte de las armas, en la paráfrasis de Marx que hace Sánchez Vázquez (Híjar también afirma que la pluma no es igual al fusil). No obstante, sí hubo estetas marxistas en rebelión: E. Fischer, G. della Volpe, Gramsci, Goldman, Garaudy y F. Claudín, en Europa, y Portuondo y Sánchez Vázquez en América, ejemplifica Silvia

Durán; si la cerrazón teórica del stalinismo se extendió en Nuestra América (por ejemplo, afectó al Marinello influido por Héctor P. Agosti), las voces de izquierda abrieron panoramas importantes, como Cardoza y Aragón, quien tuvo como lema hacer un arte para el pueblo y un pueblo para el nuevo arte, escribe Balcárcel.

Híjar observa que las desviaciones del “espantajo stalinista” instauraron, por retroefecto, el dogma que censura las artes comprometidas. Él y Sánchez Vázquez aceptan que en América Latina aún es vigente la revolución en las artes orientadas a las artes de la revolución: Brecht continúa siendo un paradigma en esta parte del mundo, opina el primero. Dicho esto en el entendido de que no existe un signo de igualdad entre compromiso político y valor artístico. La vocación artística, del signo que fuere, ha de resistirse al sacrificio de su libertad, en palabras de Ramos. El objetivo de los estetas marxistas mexicanos y del Caribe ha sido y es la socialización de las artes: facilitar la creación, distribución y consumo, por ejemplo revitalizando espacios expresivos que se mantienen ajenos a los rituales elitistas para que se redistribuya el placer, propone García Canclini.

10

El tema que ha conjuntado más estetas es la epistemología: las artes, dicen, no están al margen de las teorías y prácticas; aunque no sólo comunican lo comunicable, sino que simbolizan lo incomunicable, en aforismo de Benjamín reproducido por Grave, porque algunas portan mensajes del inconsciente, y el mundo pulsional del deseo crea fantasías que rectifican la realidad, explica González Valenzuela. En la creación artística el reprimido Eros libidinal niega y supera el infortunio: a diferencia de la religión, la moral y la filosofía, las artes no incrementan el “malestar de la cultura”, concluye. Pese a esta cercanía de la creación con el sueño, la *poiesis* es una actividad de la vigilia cuyo discurso no está desligado como el onírico. Manifiesta procesos conscientes e inconscientes que es menester explicar, escribe Krauze, porque, según Beuchot, el sujeto es un ente intencio-

nal lleno de motivos, aunque no todos voluntarios y conscientes. Es esta inclinación libidinal la que determina el ansia de conocer y de placer que se conjunta en la emisión y recepciones de las obras artísticas. Para González Valenzuela los hombres tienden a ver y conocer. Su curiosidad o impulso de conocimiento está ligado a la libido o pasión del saber; luego, la teoría es vital y la vida es teórica, es decir, preñada del afán por saber.

10.1

El primer conocimiento que ofrecen las artes es su mera presencia, que las torna significativas, escribe Nicol en *Metafísica de la expresión verbal* § 23, al menos de unos avances en materiales y técnicas. Arai ejemplifica: de la época micénica en adelante, los monumentales sepulcros, unificando lo sagrado y lo profano, deificaron el poder económico. Olea ratifica que los estilos arquitectónicos son inseparables de una época y sus dimensiones axiológicas: significan mentalidades específicas. Echeverría interpreta los tres *ethos* de la modernidad: el realista, convencido de que la forma capitalista es la única posible, borra las contradicciones entre el proceso de producción y consumo; el clásico que no las oculta, aunque las cree inmodificables; el romántico, mediante su rebelión piensa que las ha solucionado; y el barroco que ni niega ni borra las contradicciones mencionadas, sino que se resiste a aceptarlas: es el *ethos* que revitaliza las formas clásicas dramatizándolas hasta encontrarse con lo contrahecho y esperpéntico. También el barroco reclama que el espectador sea activo; en la arquitectura americana manifiesta el mestizaje que reinventó las culturas española y prehispánicas.

10.2

En *De ideas y no ideas*, Xirau sostiene que los dos ejes del pensamiento actual remiten a cuestiones estéticas y cognoscitivas. Para Whitehead, sigue Xirau, la belleza desinhibe muchas inquietudes, sin faltar

las que giran en torno a lo verdadero y falso. Para Schopenhauer, escribe Grave, la belleza es el resplandor de la verdad, entre otros motivos porque en las artes se revela la verdad del ente, piensa Ramírez Cobián. Para Híjar teoría, *ethos*, *logos* y *kalón* interdependen; Martínez de la Escalera llega a la misma conclusión a partir de W. Benjamín. A sabiendas de que deben evitarse las discusiones bizantinas que limitan lo artístico a su faceta epistemológica, según Balcárcel, cada arte y sus géneros y estilos ofrecen su verdad. La literatura ofrece su verdad a partir de que se liberó de la mentira de ser verdadera según la estricta correspondencia entre lo dicho y acontecido, dice López Jiménez.

10.3

Vasconcelos liga la música con el conocimiento matemático. Con Pitágoras se adentra en la acústica, la naturaleza del sonido y la teoría de la gama, o relación de acordes, notas y silencios que este griego aplicó a la astronomía. Después de analizar qué son ritmo, armonía y melodía, estudia sus combinaciones en la sinfonía y el contrapunto. Montemayor le sigue la pista al mito de Er en *La República*: Platón valoró la música y la astronomía como conocimientos hermanos; también recoge las investigaciones al respecto de Aristoxeno, Nicómaco de Gerasa y Plotino (Xirau analiza las palabras poéticas como canto que combina el sonar y el intervalo silencioso que no es mutismo, sino que da sentido al sonar de las palabras).

10.4

El “talón de Aquiles” de la estética marxista, en diagnóstico de Durán, fue convertir en sagrados los preceptos aristotélicos. García Bacca se adentra en la época de consolidación de la *polis*, cuyo centro neurálgico fue el *agorá*, cuando el arte por excelencia fue el teatro. Dice que, a diferencia del *logos* apofántico y la argumentación filosófica, Aristóteles

observó la expresión metafórica, entimemática y por máximas del texto dramático, que no define, sino delimita: dentro del reino de la belleza, o *logos* hedónico, pulula lo aparential e inventado; pero la parte a-lógica de la mente (el ánimo) está injertada con ideas que se ofrecen con una economía discursiva que, mediante un caso, un éste, predica algo universal (Strawson ha dicho que el lenguaje permite la identificación de la persona, real o ficticia, de quien se predicen cualidades adjetivas y nominalizadas, clases de pertenencia, relaciones y acciones universalizables). Si la filosofía usa conceptos y razonamientos, la literatura crea tipos ejemplares que rebasan al ámbito de lo personal, ratifica Portuondo. En su imitación de los mejores, la tragedia provoca el temor y la conmiseración hasta lograr la catarsis. Como no describe las cosas como son (es una descripción desleal, en palabras de Sartre que Zamora adopta), sino como deberían ser, inculca un sentido comunitario que, a juicio de García Bacca, desconecta al público de gravitaciones exorbitantes hacia lo Real trascendente.

10.4.1

Mediante sus procedimientos, el relato ha de respetar la verdad entendida en tanto coherencia, parte básica de la mimesis. Sánchez Vázquez registra las incongruencias en las obras de Sué y Lassalle. Las orientaciones de Aristóteles desembocaron en la categoría del realismo, atribuida a Engels, Híjar la recoge como la representación de caracteres típicos en circunstancias típicas que hizo Balzac en la *Comedia humana* de Balzac. Es una categoría que ha servido para discutir las variadas formas de denotación y representación, dice Xirau. En opinión de Marx y Engels, cae en su radio la obra que quita los velos que ocultan la realidad, escribe Sánchez Vázquez.

El realismo porta una carga ética desde Aristóteles, misma que se hace patente en los momentos de redefinición histórica: en la literatura, las artes plásticas, el cine y el teatro. Sánchez Vázquez detectó las preferencias de Lenin y Brecht por este tipo de obras. Híjar descubre que el

realismo ha sido central durante circunstancias latinoamericanas de redefinición, como la Revolución mexicana o durante el gobierno sandinista; Portuondo y Marinello observan su papel en las luchas independentistas y por el socialismo. El estudio más completo de esta categoría se debe a Lukács, quien la destacó como un “reflejo” en evolución. Cruz sigue los pasos de este esteta que van desde la epopeya homérica y los dramaturgos griegos, pasando por Shakespeare, Goethe, W. Scott, Balzac hasta llegar a Th. Mann, entre otros. Cruz encuentra en esta noción gnoseológica una antropología humanista y una carga ideológica. No obstante, dice, Lukács no validó las rupturas de su modelo, ajustando a veces de manera desafortunada las obras a su cajón de sastre, y olvidando que sólo el disfrute de la obra comporta el conocimiento de la historia ideológica humana. Además, a juicio de Cruz, Lukács olvidó los cambios contemporáneos del principio de realidad, que sí registró, por ejemplo, Brecht; así, los mitos son y están en la mente de las personas (no sólo la magia), afirma esta esteta. En suma, las teorías lukácsianas acaban siendo imprecisas y se despeñan, en parte, en la estética prescriptiva que encuentra sus normas más caras en la producción artística dieciochesca y decimonónica; también cometen falacia de composición, porque juzgan bajo el lente de la literatura narrativa artes y obras no miméticas, concluye Cruz. Este dogma del arte como reflejo verídico de la realidad que surge de la aplicación de un método único está contaminado de los acuerdos sustentados por el “marxismo positivista” de la Segunda Internacional, piensa Sánchez Vázquez.

10.5

Otro tópico que ha convocado a los estetas es la relación entre poesía y filosofía. Caso y Vasconcelos las distinguían por el uso de la primera de imágenes, próximas a las sensaciones y alejadas de los conceptos abstractos. Por lo mismo, dice González Galván, las demostraciones científicas son impuras cuando no se deshacen de las imágenes como elementos

de prueba. Para Xirau la filosofía aspira a demostrar y la poesía a mostrar; pero hay muchas intersecciones entre ambas: buscan el fundamento, el origen, las fundaciones y se topan con la diversidad; son actividades lúdicas, formas de saber colectivo, y manejan sentidos no exentos de misterio. Zambrano se adentra en el desgarramiento entre pensamiento filosófico, argumentativo y apofántico, y poesía, enraizada en lo concreto, en apariencias, en los fantasmas imaginarios o descenso a la vida. Dice Montemayor que se ha afirmado que la poesía imita por medio de imágenes (imitación de la imitación de las apariencias), por dobles que no disocian lo verdadero de lo falso. Zambrano se ocupa de esta condena iniciada por Platón contra el engaño adormecedor del mitopoeta, que desde entonces inició su largo exilio de la República platónica y la Ciudad de Dios agustiniana, y esto porque su tarea se aleja de lo importante, según el anatema que le prodiga Kierkegaard, y explican Blanco Regueria y Xirau. Nadie toma en serio la lógica poética, se lamenta García Bacca, desde que el *logos* fue escindido en racional e irracional, aunque nadie entiende este descrédito en Platón, porque en su teoría la palabra no se separa del ser, dice Zambrano. Martiarena recuerda, en contario, que Heidegger encontró una manera propicia para expresar su pensamiento en Hölderlin (Alberto Carrillo ha trabajado las coincidencias entre filosofía y poesía que encontró Heidegger), y que Nietzsche acuñó un lenguaje poético para expresar sus ideas: los dos retornaron al lenguaje que dialoga consigo mismo y evita su esclerotización. Después de escudriñar la polémica sobre estos quehaceres, desde Platón a Habermas, Martiarena se cobija en las enseñanzas de Hölderlin que restituyen la unidad del ser humano, misma que perdió al ser definido como animal racional.

Nicol está convencido de que el verbo poético no es ajeno a la verdad y falsedad, porque no es un verbo menor e imperfecto. Pero entonces por qué se presenta como infalible e intemporal, siendo palabra que puede desaparecer con las condiciones que lo hicieron posible. Y si puede desaparecer, es episódico. La poesía se presenta como palabra iluminada o universo autónomo que no admite rehacerse: luego, la separación entre

lo sacro y lo profano nunca ha sido total. El poeta es un “taumaturgo” que no admite polémicas: ubica su trabajo fuera de los regímenes de la verdad con minúscula y del usual principio de realidad: no concibe que se equivoque al exponer sus hallazgos, sigue Nicol, y establece un símil: Tales de Mileto tropezaba en el mismo pozo en su afán de encontrar alguna verdad astronómica; la fantasía literaria nunca tropieza porque no toma ninguna responsabilidad con el conocimiento. No obstante, después de admitir la buena y agradable expresión del poeta, debería ser posible dialogar con su punto de vista o manera de estar en el mundo.

10.6

Las cosmovisiones de los escritores son un rico material para que lo escudriñen los filósofos y tal ha sido la empresa de varios, que abrevaron su sed de conocimientos en: Sor Juana Inés de la Cruz (Gallegos Rocafull, Xirau y Rafael Octavio López, quien también se acerca a T.S. Eliot); los novelistas de la Revolución mexicana (Josu Landa); Martínez de la Escalera en Silvia Molina; Sánchez Vázquez y Silvia Durán en José Revueltas; aquél en los poetas españoles y en Kafka, y ésta en los poetas de La Espiga Amotinada; las teorías y la producción literaria de Sartre la trabajaron Martínez Contreras, Landa, P. Dieterlin, José Rubén Sanabria, el cubano Raúl Fornet Betancourt, Herra y Zamora y la puertorriqueña Carla Cordua, que también dialoga con Unamuno; Rosa Fernanda Martínez Cruzado y Esteban Tollinchi Camacho, también puertorriqueños, dialogan con Homero, Goethe, Mann, Ibsen, Joyce, Dostoievski, Maeterlinck, Stendhal y Proust, Vargas Llosa y Borges; Balcárcel lo hace con Cardoza y Aragón; García Bacca con Calderón de la Barca, Arcipresete de Hita y Antonio Machado (con éste también la costarricense Giovanna Gilioli Gallinari); con Camus, Cruz, Carla Cordua y los mexicanos Ana Rosa Pérez Rasanz y Antonio Zirián; con Hölderlin, Portuondo, Martiarena y el puertorriqueño alemán Manfred Kerkhoff, quien también lo hace con Píndaro; Joaquín Álvarez Pastor, con Cervantes; Margarita Vera, con el

Prometeo vencedor de Vasconcelos; y con el *Popol-Vuh* dialogan el salvadoreño Carlos Ernesto Mendoza Carrillo y Kerkhoff. El guatemalteco Rigoberto Juárez-Paz lo hace con el *Chilam Balam* (esta lista no es exhaustiva).

10.6.1

Vera destaca la noción vasconceliana del mal como lo que carece de proyección futura, o degradación de la energía vital. Martínez Contreras examina las siguientes concepciones sartreanas: el compromiso y el mal, que explica con las intenciones y las vincula con la libertad situada y situante. La decisión personal y los sentimientos de culpa los ejemplifica con *Las moscas*, *El diablo y el buen Dios* y *San Genet, comediante y mártir*.

10.7

Los modos literarios de referir preocupan a los filósofos. Jaime Labastida en *La palabra enemiga* escribe que la novela, para ser espejo de la realidad, ha de generar imágenes donde el lector se reconozca a sí mismo y a las cosas; toda imagen, dice, incluida la del espejo, es una traducción sígnica que es y no es la realidad; sin esta negatividad, como Narciso, nos enamoráramos de nuestro reflejo. El viraje del yo especular hacia el yo social, o deseo del otro, ha de establecer distancia entre formas de experiencia, palabras y cosas. Entonces es factible entender que el narrador da a conocer la realidad mediante unos ardides. También el poeta, aunque su texto, como la imprecación del hechicero, tiene mucho de conjuro, de pasión en un decir que lleva las huellas que la sabiduría popular ha dejado en las lenguas, piensa Labastida.

Para Landa existe el juego de escamoteo entre la verdad y la ilusión, porque la literatura se realiza sin importarle la verdad. Y en el caso de un poema, carece de un contenido ajeno a sus formas. En contrario, Martínez de la Escalera piensa que matar el contenido de la literatura es olvidar que la misión del escritor es presentar y revelar. La literatura tiene sentido y

referencias: es absurdo suponer que sólo apela a emociones, como supusieron Richard y Ayer, afirma Krauze. Por lo mismo, las propuestas atinadas de los filósofos han sido que: se distinga el significado literal, ficticio, del profundo, no ficticio (Aristóteles); se descubra la organización de experiencias parciales en una plena (Dewey); se detecte lo universal en lo particular (Greene), y se diferencie la manifestación de verdades implícitas de otras directamente verificables (Hospers y Beardley), dice esta misma filósofa.

Herrera Lima se opone a la hipótesis de Martha Nussbaum de que el narrativo lenguaje literario nunca es moralmente neutral y, por lo tanto, resulta apropiado a la investigación ética porque, mediante un razonamiento abductivo o metonímico, muestra en unos casos la actitud moral, amoral e inmoral. Le critica a Nussbaum estos usos moralizantes de la literatura porque suponen una problemática correspondencia con la experiencia moral tal y como ocurre en la vida, porque, además del autoengaño inconsciente, de las descripciones literarias sólo se obtienen sugerencias, no evidencias.

La fantasía de su autor deforma, abstrae, recompone y exagera, lo que impide reclamarle una veracidad testimonial, piensa Ramos. Lapoujade dice que estas inquietudes derivan de la ambivalencia de fantasía como aparecer y aparentar. ¿Acaso la literatura miente? No, porque no está llena de dobleces ni disimulos, en tanto nunca promete guardar el mismo principio de realidad que la Historia, dice Krauze con Searle, Gabriel y Gale. El juego poético tiene una gran lucidez porque nunca deja de decir lo que es, escribe Pereda: si respeta lo que promete es palabra cumplida, afirma Zambrano. Ofrece un testimonio confiable porque la imaginación productora juega con las apariencias sin que engañe, continúa diciendo Pereda.

Como para Herrera el único compromiso ontológico y epistemológico válido con la verdad la respeta como una correspondencia directa, también objeta a McIntyre la idea de que la diégesis literaria es buen material para la ética, en tanto especifica quién, cómo y para qué actúa y en qué

circunstancias. La literatura trabaja con la combinatoria del “como si” que no se confunde con otros principios de realidad; por ende, sus ficciones no son falsas y sí ilustrativas, afirma Xirau con Maimónides. Son un reflejo sin espejo, dice Hjar con J. Kristeva, donde no se mira nadie en específico, pero sí una multitud se sabe reflejada.

Siguiendo a Greimas, Sánchez Macgrégor acota los mensajes al texto. Mediante la teoría consensual de la verdad, Beuchot ataja las confusiones que vacían el discurso literario de sentido y referencia, o sea, ataja los nominalismos y al burdo realismo. Basa su propuesta en tres criterios débiles, tomados aisladamente: la coherencia o conformidad lógica; la correspondencia o conformidad fáctica, y la pragmática. Rebate la noción de una correspondencia objetiva y neutra, sustentada por empiristas y positivistas. El sentido común, dice, nos dota de conceptos y de una comprensión intrasubjetiva; también adquirimos criterios para distinguir qué de verdad hay en un discurso ficcional. Amén de que un discurso sin sentido y referencia sería anómalo, no comunicativo, sostiene Beuchot. Por lo tanto, completa Krauze con Neri Castañeda, de lo que habla la literatura es lógica y ontológicamente anterior a esta misma. También Nicol había dicho que es difícil concebir que la literatura, actividad simbólica y metafórica por excelencia, no comunica apreciaciones y modos de vivir la realidad: expresa y crea mundos, dice algo acerca de algo porque no es una creación *ex nihilo*.

Centrándose en los personajes ficticios, Krauze se adentra en varias discusiones: para Russell, Frege, Quine y Woods los enunciados literarios son sin sentido porque carecen de un referente que se pueda o haya podido señalar ostensivamente (he aquí el realismo burdo que critica Beuchot); para G. Ryle, son pseudodesignaciones. Krauze también revisa las opiniones de Krippe, Austin y Braithwaite sobre la irrealidad y la falta de compromisos con la verdad de la literatura; G. E. Moore, sigue Krauze, afirma que no son enunciados acerca de individuos, sino que cuentan historias por medio de las cuales describen indirectamente la realidad social.

Para Sánchez Vázquez —*Cuestiones estéticas...*— lo imaginario carece de dato preciso señalable, aunque se acerca a lo factual por medio

de simbolizaciones, parodias, recomposición o mimesis reproductiva. Para Xirau, en poesía lo particular simboliza lo general: la rosa del verso habla de la rosa en general y así describe el mundo; la filosofía, en cambio, puede hacerse con cercos de palabras vacías o que han perdido el anclaje del sentido y la referencialidad. El sentido de un texto y sus referencias no se encuentran en una de sus partes o enunciados, sino en el complejo holístico, dice Landa.

10.8

Los estetas discuten el “círculo hermenéutico” de las interpretaciones abiertas. Sánchez Vázquez abordó esto a partir de U. Eco. Caso atribuía a las obras de arte la posibilidad de ser interpretadas de infinitas maneras. Para Landa en la recepción de un poema se confunden los contenidos del *logos* y la comunión *poiética*: el poema se repoetiza siempre de manera provisional y diferente o “principio de transfiguración” como un canto sin fin. Muy cerca de esta conclusión se encuentra la decodificación que hace Pereda de un párrafo de la *Crítica del juicio*, presumiblemente formulado para la música: el arte ofrece una idea estética que motiva a pensar sin que le sea adecuado un pensamiento determinado. Herrera agrega a esta plurinterpretabilidad la mayor indeterminación de algunas poéticas contemporáneas. Aprecia que un mismo texto literario puede tener interpretaciones irreconciliables igualmente válidas, lo cual brinca la orientación textual, que excluye lo irreconciliable, aunque no lo distinto. Las observaciones de Herra sobre el espectáculo teatral, generalizables al cine y a la literatura, intentan precisar malentendidos. En el que llama trance espectacular concurren: a) una *inclinación subjetivista*; el espectador o lector toma partido y a veces quiere cambiar el curso de los acontecimientos y el desenlace; b) la *inclinación objetivista* que se resume a que la trama y sus avatares, por indeterminada que sea, es la exterioridad que controla las interpretaciones (una texturología de Dubuffet no puede interpretarse como un cuadro de María Antonieta, ejemplifica

Eco, ni *Don Quijote* como un relato de viajes espaciales); c) la *protensión*, que lanza al futuro los deseos del espectador; d) la *sedimentación cultural* que facilita o impide una buena interpretación, llegando en su límite a la anestesia o no reacción; e) la *disponibilidad creativa*, que es resistencia y adhesión, tolerancia y rechazo a la diégesis; f) la *contaminación de las significaciones textuales y los excedentes de sentido pertinentes* que adquiere la obra al ser actualizada en otro contexto. Y g) la *lectura* de la obra como un *holon* a partir de la cual se tiene una hipótesis interpretativa, misma que tendrá que demostrarse en la obra misma.

Una delimitación a la apertura hermenéutica, dependiendo del horizonte cronotópico de quienes interpretan, la puso Sánchez Macgrégor: la obra no perdura o revive de manera transhistórica, sino diahistórica. Desde la hermenéutica de P. Ricoeur, Beuchot acota, con base en la semántica, el radio de la polisemia o excedente de sentido. La literatura maneja una intrincada correspondencia o referencialidad que se debe al aspecto semántico del habla; pero el mundo no desaparece en un texto asemántico o radicalmente ambiguo: el escritor no está dispensado de una noción de verdad intersubjetiva. Hay muchas hermenéuticas sustentables de un texto, aunque no pueden ser tratadas como el canto de las sirenas del cual puede decirse cualquier cosa.

Adelantándose a Bajtín y a los hermeneutas actuales, Nicol vinculó estas apropiaciones con el diálogo, con la formulación de preguntas en busca de respuesta. Beuchot considera que las respuestas no pueden ser siempre las mismas porque tampoco las preguntas son unidireccionales. Otro camino para entender el excedente de sentido y sus fronteras se ha basado en la densidad de los discursos o usos retóricos, que han abordado Arai, Beuchot y Martínez de la Escalera: todo discurso denso se presta a un número indeterminado de interpretaciones pertinentes. Esta limitación reduce las interpretaciones univocistas a las fórmulas y a los enunciados ostensivos, dice Beuchot, y señala que las interpretaciones equivocistas se brincan el texto, no dialogan, no llegan al encuentro de horizontes o fusividad. En “La verdad en la literatura. Unas calas desde la herme-

néutica” llevo a esta misma conclusión a partir de Gadamer y Ricoeur. Digámoslo con Nicol: la literatura: crea mundos de sentido que invitan a que se respete el mensaje original y también a que vaya ampliándose, lo que indica “fidelidad”, “porfía”, “fecundidad”, “resistencia” y “evolución”. Si atendemos respetuosamente a sus planos expresivos y de contenido, comprenderemos la obra y también nos comprendernos, y alcanzaremos, entonces, la comunicación placentera, empática y enriquecedora de nuestro ser, afirma Sánchez Vázquez.

Recibido: 14 de diciembre, 2007.

Aceptado: 22 de mayo, 2008.

BIBLIOGRAFÍA

- BALCÁRCEL ORDÓÑEZ, JOSÉ LUIS, “Cardoza y Aragón: una posición estética frente al dogmatismo en el movimiento democrático de Guatemala”, *Alero* (Guatemala), 3ª época, núm. 20, septiembre-octubre, 1976, pp. 137-144.
- , *Contenido y forma de la obra de arte*, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1965 (tesis de grado).
- , “Fundamentación científica de la estética”, *Deslinde*, Cuadernos de Cultura Política Universitaria, t. VIII, núm. 99, México, 1995, pp. 3-7.
- , “Nueva visión de la estética marxista”, Gabriel Vargas Lozano [edit.], *En torno a la obra de Adolfo Sánchez Vázquez (filosofía, ética, estética y política)*, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1995, pp. 371-390.
- Beuchot Puente, Mauricio, “La verdad hermenéutica y pragmática en Karl-Otto Apel”, en *Hermenéutica, educación y ética discursiva (en torno a un debate con Karl-Otto Apel)*, México, Universidad Iberoamericana, 1995, pp. 55-71.
- , “Sujeto e intencionalidad en la filosofía hermenéutica”, *Pedagogía*, 3ª época, vol. 10, núm. 3, México, 1995, pp. 16-22.

- , *Tratado de hermenéutica analógica*, México, Facultad de Filosofía y Letras-Dirección General del Personal Académico-UNAM, 1997.
- BLANCO REGUEIRA, JOSÉ, *Sobre la teoría kantiana de la imaginación trascendental*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1981.
- CALDERÓN C., JOSÉ LUIS, “Juego e interpretación”, en Mauricio Beuchot y Jorge Velázquez [coords.], *Interpretación, poesía e historia. Segundas Jornadas de Hermenéutica*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 2000, pp. 97-101.
- CARRILLO CANÁN, ALBERTO, “Poesía e interpretación en Heidegger”, en Mauricio Beuchot y Jorge Velázquez [coords.], *Interpretación, poesía e historia. Segundas Jornadas de Hermenéutica*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 2000, pp.131-138.
- CASO, ANTONIO, *Obras completas V- Estética*, estudio de Justino Fernández, Rosa Krauze [comps.], México, Dirección General del Personal Académico-UNAM, 1971 (Nueva Biblioteca Mexicana, 17).
- CRUZ, MARÍA DEL SOCORRO, *Los problemas del realismo en Lukács*, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1990 (tesis de grado).
- DURÁN PAYÁN, SILVIA, *Ideología y arte*, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1973 (tesis de grado).
- , “Sánchez Vázquez: su aportación a la estética”, en Gabriel Vargas Lozano [edit.], *En torno a la obra de Adolfo Sánchez Vázquez (filosofía, ética, estética y política)*, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1995, pp. 407-416.
- ECHVERRÍA, BOLÍVAR, “El *ethos* barroco”, en *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México, UNAM/El Equilibrista, 1994, pp. 13-36.
- , *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 1999.
- GALLEGOS ROCAFULL, JOSÉ MARÍA, *El pretendido humanismo de Jean-Paul Sartre*, México, Centro Cultural Universitario, 1980.
- GARCÍA BACCA, JUAN DAVID, *Sobre estética griega*, México, Imprenta Universitaria, 1943.

- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, *Arte popular y sociedad en América Latina. Teorías estéticas y ensayos de transformación*, México, Grijalbo, 1977 (Teoría y Praxis, 38).
- , *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva Imagen, 1982.
- GONZÁLEZ GALVÁN, HUMBERTO, *La teoría de la imaginación en Gaston Bachelard*, Baja California Sur, México, Universidad Autónoma de Baja California Sur, 1994.
- GONZÁLEZ VALENZUELA, JULIANA, *El malestar en la moral. Freud y la crisis de la ética*, México, Joaquín Mortiz, 1986.
- GRAUE WIECHERS, VIRGINIA, *La estética de Marcuse*, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1976 (tesis de grado).
- Grave tirado, Cresenciano, *El pensar trágico. Un ensayo sobre Nietzsche*, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1998 (Col. Seminarios).
- , *La luz de la tristeza. Ensayos sobre Walter Benjamín*, México, Ediciones Arlequín, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Sigma Servicios Editoriales, 1999 (Ensayo, 22).
- , *Verdad y belleza. Un ensayo sobre ontología y estética*, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2000 (tesis de grado).
- HERRA, RAFAEL ÁNGEL, *Lo monstruoso y lo bello*, palabras preliminares de Néstor Braunstein, Costa Rica, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1988.
- HERRERA LIMA, MARÍA, “El punto de vista moral en la literatura”, en María Teresa López de la Vieja [edit.], *Figuras del logos. Entre la filosofía y la literatura*, Madrid, FCE, 1994 (Sección Obras de Filosofía), pp. 41-56.
- HÍJAR SERRANO, ALBERTO, “Comunicación popular revolucionaria: dificultades y recursos”, *Zurda*, núms. 7 y 8 (1° y 2° semestres), 1990, México, Colectivo Zurda, Factor, Claves Latinoamericanas, pp. 101-112.
- , “Engels y el realismo”, *Historia y Sociedad. Revista Latinoamericana de Pensamiento Marxista*, 2ª época, núm. 9, 1976, México, pp. 53-57.

- _____, *Lucha por la cultura: lucha por la liberación*, Managua, Nicaragua, Comisión de Cultura. Comité Central de los CDS de Mercado Oriental, 1980.
- _____, *Notas para una crítica de las categorías centrales de la investigación artística*, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1974 (tesis de grado).
- _____, “Sobre la cientificidad de la estética”, *Revista Universidad Cristóbal Colón*, México, enero-abril, 1990, pp. 19-22.
- KRAUZE PACTH, ROSA, *Ficción y verdad en la literatura*, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1991 (tesis de grado).
- LABASTIDA OCHOA, JAIME, *Estética del peligro*, México, Grijalbo, 1985 (Col. Enlace).
- _____, *La palabra enemiga*, México, Editorial Aldus, 1996 (Col. Las Horas Situadas).
- LANDA GOYOGANA, JOSU, “De la poesía de los *Cahiers pour un morale* de Jean-Paul Sartre” 1ª y 2ª partes, *Topodrilo*, núm. 4 y 5, México, UAM-Iztapalapa, invierno y primavera 1988-1989, pp. 77 y 81, y 64-67.
- _____, *Más allá de la palabra. Para una topología del poema*, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1996 (Col. Seminarios).
- _____, “Para pensar la crítica de la poesía en América Latina”, *Revista Iberoamericana*, vol. IX, núms. 164-165, julio-diciembre, 1993, pp. 435-444.
- _____, “Reflexiones sobre poesía y verdad”, *Osa Mayor* (Pittsburgh. Review of the Graduate Students of the Department of Hispanic Languages and Literature, UPI), año II, núm. 3, invierno, 1990, pp. 12-31.
- LAPOUJADE, MARÍA NOEL, *Filosofía de la imaginación*, México, Siglo XXI, 1988.
- LARROYO, FRANCISCO Y EDMUNDO ESCOBAR, *Sistema de estética*, México, Porrúa, 1966.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, CÉSAR EDUARDO, *Espíritu y escritura como especificidad de la obra de arte en la teoría estética de Th. Adorno*, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1992 (tesis de grado).

- MARINELLO, JUAN, *Conversando con nuestros pintores abstractos*, La Habana, Imprenta Nacional de Cuba, 1961 (Nueva Crítica).
- , *Imagen de Silvestre Revueltas*, La Habana, Publicaciones de la Sociedad Cubano-Mexicana de Relaciones Culturales, 1966.
- , *José Martí, escritor americano. Martí y el modernismo*, La Habana, Imprenta Nacional de Cuba, 1962.
- , *Meditación americana. Cinco ensayos*, La Habana, Dirección de Publicaciones, Universidad Central de las Villas, 1963.
- MARTIARENA, ÓSCAR, “Filosofía y literatura: un diálogo por continuar”, *Teoría*, núm. 6, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, julio, 1998, pp. 11-30.
- , “Martín Heidegger: en camino a la poesía”, *Teoría*, núms. 8-9, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, diciembre, 1999, pp. 159-169.
- MARTÍNEZ CONTRERAS, JORGE, *La filosofía del hombre*, trad. de Francisco González Arámburo, México, Siglo XXI, 1980.
- MARTÍNEZ DE LA ESCALERA LORENZO, ANA MARÍA, “Benjamín: la paradoja del lenguaje”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, año XXXVII, núm. 1523, México, 28 de noviembre, 1990, pp. 41-43.
- , “El abuso de las palabras: el melodrama y la madre”, *Libreta Universitaria*, núms. 48-49, UNAM, México, mayo-junio 1982, pp. 38-43.
- , “La escenografía como lectura”, *Artes Plásticas*, núms. 1-2, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, enero, 1985, pp. 55-58.
- , “La escenografía a través de la historia: orígenes y consecuencias”, *El Parnaso*, México, marzo, 1987, pp. 5-10.
- MONTEMAYOR, ALICIA, *Ut pictura poesis: notas para el discurso pictórico en la Antigüedad*, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1997 (tesis de grado).
- NICOL, EDUARDO, *Formas de hablar sublimes. Poesía y filosofía*, México, UNAM, 1990 (Cuadernos del Instituto de Investigaciones Filológicas, 16).
- , *Ideas de vario linaje*, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1990 (Seminario de Metafísica).

- , *Metafísica de la expresión verbal*, 2ª ed., México, FCE, 1974 (Sección Obras de Filosofía).
- OLEA FIGUEROA, ÓSCAR, *Configuración de un modelo axiológico para la crítica de arte*, México, UNAM, 1975.
- , *Historia del arte y juicio crítico*, México, UNAM, 1995.
- , *Palabras sobre arte*, México, Editorial Poligrós, 1966.
- PALAZÓN MAYORAL, MARÍA ROSA, “La literatura como juego”, *Analogía filosófica*, año 1, México, Centro de Estudios de la Provincia de Santiago de México de la Orden de Predicadores, enero-junio, 1997, pp. 109-125.
- , *Reflexiones sobre estética a partir de André Breton*, 2ª ed., corregida y aumentada, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 1991.
- , “La verdad en la literatura. Unas calas desde la hermenéutica”, en Mauricio Beuchot [coord.], *La voz del texto. Polisemia e interpretación. Memoria de la Primera Jornada de Hermenéutica*, México, Centro de Estudios Clásicos, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 1998, pp. 9-23.
- PEREDA, CARLOS, “Retórica y antirretórica romántica”, en María Teresa López de la Vieja [edit.], *Figuras del logos. Entre la filosofía y la literatura*, España, FCE, 1994, pp. 73-85.
- PORTUONDO, JOSÉ ANTONIO, *Concepto de poesía*, México, El Colegio de México, 1945.
- RAMÍREZ, CARLOS S., *La formación del hombre a través del arte en la estética de Herbert Read*, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1992 (tesis de grado).
- RAMÍREZ COBIÁN, MARIO TEODORO, *Cuerpo y arte. Para una estética merleau-pontiana*, Estado de México, Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de México, 1992.
- , *Teoría del sentido estético en Merleau-Ponty*, México, UNAM, 1994 (tesis de grado).

- RAMOS, SAMUEL, *Estudios de estética*, recop. y clasificación de Juan Hernández Luna, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1963 (Nueva Biblioteca Mexicana, 6).
- RIVAS LÓPEZ, VÍCTOR GERARDO, “El velo del templo (sobre el concepto barroco de fineza)”, en *V.V.A., Los empeños. Ensayos en homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz*, México, UNAM, 1995, pp. 207-225.
- SAGOLS, LIZBETH, *¿Ética en Nietzsche?*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1997 (Col. Seminarios).
- SÁNCHEZ BENÍTEZ, ROBERTO, *El drama de la inteligencia en Paul Valéry*, Estado de México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1997.
- SÁNCHEZ MACGRÉGOR, JOAQUÍN, “Arte y política en el marxismo”, *Cuadernos Americanos*, año XVI, núm. 5, México, septiembre-octubre, 1957, pp. 29-53.
- , *Claves dialécticas*, Puebla, Cajic, 1967.
- , *Rulfo y Barthes*, México, Domés, 1982.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, ADOLFO, *Conciencia y realidad en la obra de arte*, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1955.
- , *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, México, FCE, 1996 (Sección Obras de Filosofía).
- , *Ensayos sobre arte y marxismo*, México, Grijalbo, 1984 (Col. Enlace).
- , *Estética y marxismo* (Antología) I y II, pres. y selec. de textos de... México, Era, 1970 (El Hombre y su Tiempo).
- , *Invitación a la estética*, México, Grijalbo, 1992 (Tratados y Manuales Grijalbo).
- , “La definición del arte”, en *Estética y marxismo I*, 1970, pp.152-169.
- , *Las ideas estéticas de Marx*, México, Era, 1965.
- TOMASINI BASSOLS, ALEJANDRO, *El pensamiento del último Wittgenstein*, México, Trillas, 1988.
- , “Reflexiones sobre la experiencia estética”, *Anales*, núm. 58, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987, pp. 163-170.

- VARGAS SALGUERO, RAMÓN, *Axiología y dialéctica en la estética y teoría del arte*, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1980 (tesis de grado).
- _____, “El caso de la artísticidad de la arquitectura. Nuevos axiomas teóricos”, *Asinea*, año 2, núm. 3, México, noviembre, 1993, pp. 39-49.
- _____, *Historia de la teoría de la arquitectura: el porfirismo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1989.
- VASCONCELOS, JOSÉ, *El monismo estético*, México, SEP, 1942 (Serie El Pensamiento de América).
- _____, *Estética*, 3ª ed., México, Botas, 1945.
- _____, *Pitágoras: una teoría del ritmo*, México, Cultura, 1921.
- VERA Y CUSPINERA, MARGARITA, *El pensamiento filosófico de Vasconcelos*, México, Extemporáneos, 1979 (Col. Latinoamérica).
- XIRAU, RAMÓN, *Ars brevis. Epígrafes y comentarios*, México, El Colegio Nacional, 1985.
- _____, *De ideas y no ideas. Cinco ensayos de filosofía contemporánea*, México, Mortiz, 1974 (Cuadernos de Joaquín Mortiz).
- _____, *Imagen y obra escogida*, México, Dirección General de Proyectos Académicos-Centro de Estudios sobre la Universidad-UNAM, 1984.
- _____, *Palabra y silencio*, México, Siglo XXI, 1971.
- _____, *Sentido y presencia. Ensayos*, México, Tezontle, 1953.
- ZAMBRANO, MARÍA, *Filosofía y poesía*, España, FCE, 1987 (Sombras del Origen).
- ZAMORA, ÁLVARO, *Todo arte es desleal. Ensayo sobre la estética de Sartre*, San José, Costa Rica, Editorial Universidad Estatal a Distancia, 1988.