

## El mundo como objeto estético

Chantall MAILLARD  
Universidad de Málaga

El año pasado expuse lo que podía entenderse por “poesía fenomenológica”. La presente exposición quisiera continuar la reflexión iniciada entonces, con la aplicación del análisis de lo poético a un campo mucho más amplio. Lo que propondré aquí, ahora, es la estetización del mundo a partir de una actitud “poética” generalizada. Deseo mostrar que dicha actitud se ha dado y se da de hecho en ciertos ámbitos culturales que pertenecen a la civilización oriental.

Mi intención no era de la presentar esta “poética” tan sólo como una cierta forma de escritura, sino la de proponerla también como una teoría de la percepción en general. Soy consciente de que proponer, como lo hago, una *poética de la percepción* con intención de hacerla extensiva al conocimiento en general podría llevar a confundir la fenomenología en cuanto que filosofía del conocimiento con la estética, o a la transformación de la una en la otra, lo cual presentaría algunos problemas. El primero y más importante sería que, dado que el mundo es uno de los principales objetos de la fenomenología, el mundo como objeto de conocimiento se convertiría en objeto estético.

El problema, en principio, parecería limitarse a una cuestión de matiz, pues, al fin y al cabo, tanto si se le trata como objeto de conocimiento “común” como si se le trata como objeto de conocimiento estético, el mundo es simplemente la totalidad de lo que se nos ofrece a los sentidos. Pero no es tan sencillo.

Para empezar, el concepto de mundo que obtengamos dependerá de nuestra noción de objeto estético. En caso de que esta noción se limitase al concepto de representación, la experiencia estética habría de entenderse como experiencia de una ficción. En efecto, la repre-

sentación, como tal, desde el punto de vista de la estética, es la imitación de un objeto original cuyo conocimiento pertenece a otro tipo de experiencia: la cotidiana, la "real". Lo que se nos ofrece en la experiencia estética no es, desde esta perspectiva, nunca el original, ese mundo real del que nuestro cuerpo forma parte, sino una ficción, una determinada ordenación de los hechos dictada por la imaginación para el deleite recreativo de la inteligencia. El mundo estéticamente percibido es, desde la noción representativa, un mundo ficticio. Su irrealidad conforma nuestro sueño, ese estado de sueño en el que estamos inmersos desde nuestro nacimiento. La conclusión idealista es, por supuesto, a partir de aquí, un resultado inevitable.

Tres objeciones han de hacerse a la noción de objeto estético como ficción, a partir de las cuales sentaré las bases sobre las que el mundo puede ser entendido como objeto estético.

a) La definición de objeto estético no puede en absoluto limitarse a la función representativa. Si así fuese, solamente la obra de arte fabricada a partir de determinados datos que la realidad procura sería susceptible de ser estéticamente percibida. Ni la obra no figurativa ni las formas naturales podrían considerarse desde esta perspectiva. Es un hecho, sin embargo, que el ser humano puede sentirse estéticamente conmovido por una obra abstracta tanto como por una obra figurativa, y por una forma natural tanto como por una obra de arte. Es pues absolutamente innecesario considerar el mundo como una obra de arte para creer en su aptitud para ser estéticamente percibida.

b) El valor estético de un objeto es exterior al objeto en sí mismo. No hay "objeto estético" en sí. La esteticidad de un objeto depende de la actitud estética del sujeto, y ésta es independiente de la condición natural o artificial del objeto considerado. Cualquier objeto puede convertirse en objeto estético si la actitud del sujeto es estética. ¿Qué entendemos, entonces, por "actitud estética" y cómo percibir el mundo estéticamente? He aquí la pregunta que debe plantearse.

c) La actitud estética es una recepción atenta, una abertura del ser en la que el objeto se presenta. No se trata, pues, de una representación sino de una presentación. El mundo se presenta: se hace presen-

te ante nuestros ojos, para nuestros sentidos, en la actualidad del gesto. No lo sentimos: lo pre-sentimos, lo sentimos antes de reconocerlo, antes de que los conceptos desplacen la vivencia de la cualidad y de la intensidad de esa fuerza estructurada cuando llega hasta nosotros. La actitud estética es un ensanchamiento de la conciencia perceptiva. Los límites, ahí, se desdibujan, los elementos dispares se juntan, la profundidad alcanza la superficie.

Y esta presentación del mundo se renueva sin repetirse: el sol se levanta cada día, lo sabemos, no vivenciamos ese saber cuando lo expresamos. Que el sol se levanta cada día es un saber conceptual, una abstracción. Hemos abstraído el hecho de la elevación del astro, pero no hemos abstraído lo que llamamos "los detalles", los elementos colaterales, el color por ejemplo, la conformación natural del lugar, la consistencia del aire. No podemos abstraerlos: nunca son los mismos. Y sin embargo, sin "los detalles" el sol no se levanta. Y esos detalles son lo que vivenciamos en la presencia; jamás vivenciamos el hecho abstracto.

Sólo el concepto puede reproducirse en igualdad absoluta consigo mismo; la vivencia, por el contrario, se renueva: cada presentación es una re-presentación, una nueva presentación. La novedad, evidentemente, es una categoría de la memoria, y la memoria, es inevitable, participa del acto intencional. Puede decirse, en este sentido, que el mundo es representación porque es espectáculo. El crepúsculo representa cada tarde el espectáculo de las sombras. Que el mundo es espectáculo significa que es para la visión; es representación especular, pero representación, eso sí, original: el mundo no tiene otro referente aparte de sí mismo y nunca es su propio referente prescindiendo de su actualidad, es decir, aunque actúe la memoria para que en la presentación el sujeto se haga consciente de la renovación del hecho, el mundo presente nunca deja de ser absolutamente único en su presencia actual. Como signo, es símbolo de lo que se nos muestra en la presencia; el gesto —su acto de ser— significa el estar-siendo de las cosas en su conjunto: el estar-siendo del mundo.

La actitud estética es una manera de estar en el mundo, una manera de constituirse esencialmente por el ensanchamiento de los sen-

tidos, no sólo de la visión sino también del oído, del tacto, incluso del gusto y el olfato. Y la subjetividad se constituye asimismo por la acción esencial de la percepción estética porque con ella toma el sujeto conciencia de sí como presencia en el mundo en simultaneidad.

### 1. Aplicación espacial. Modelo de conversión del mundo en objeto estético a partir de la percepción convencional (separadora) (modelo occidental).

El objeto estético, escribe Dufrenne, «estetiza el ámbito integrándolo en su propio mundo»<sup>1</sup>; hace propio el mundo sobre el cual él mismo se destaca y lo estetiza. El mundo es normalmente aprehendido como la experiencia del horizonte de cualquier objeto real, el mundo es el fondo, la garantía de toda forma, y el objeto no solamente no lo niega sino que lo confirma. El objeto presenta, pues, una ambivalencia con respecto al mundo: la de su independencia—sin la cual no se presentaría como “objeto”, es decir, como una forma que se destaca del resto de las cosas— y la de su trabazón. Pero el objeto estético es un objeto privilegiado que se niega a integrarse en el mundo cotidiano<sup>2</sup>. Su independencia supera, al parecer, su trabazón, y él mismo elige las condiciones de este enlace suyo con el mundo de tal manera que sale realzada, con ello, su autonomía. El fondo sobre el cual se destaca el objeto estético es denominado por Dufrenne el “ámbito espiritual”. Ese ámbito le pertenece al objeto, y desde ese momento deja de pertenecer al mundo.

Dufrenne se plantea entonces la pregunta siguiente: «¿Dónde termina el mágico influjo del objeto estético?»<sup>3</sup>, ¿qué es lo que decide de la extensión o de la estetización del mundo por el objeto? Y contesta: «Simplemente allí donde termina la mirada, porque el objeto

---

<sup>1</sup> Dufrenne, M., *Phénoménologie de l'Expérience Esthétique*, P.U.F., París, 1967, Vol. I, p. 204.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 206.

estético, con sus dependencias, es solidario de la mirada. Es estético aquello que le importa estéticamente a la mirada»<sup>4</sup>. La mirada establece los límites, dibuja los contornos, enmarca y sitúa el objeto en un ámbito donde pueda tener significación. Los límites del objeto son los límites de la mirada.

Sin embargo, en Dufrenne la mirada solamente determina los límites en donde termina la estetización del ámbito por el objeto, pero es el objeto el que tiene la propiedad de estetizar, porque el objeto es para Dufrenne en sí mismo estético, y se separa del mundo negándolo.

Para mantener la coherencia de los supuestos apuntados anteriormente, según los cuales no existiría objeto estético sin actitud estética, admitiremos, por nuestra parte, que no sólo los límites, sino la esteticidad del objeto mismo en sus límites, son establecidos por la mirada y no por el objeto en sí. Esto tiene una derivación importante: el sujeto puede implicarse voluntariamente en la estetización del mundo, responsabilizándose personalmente de ello.

En efecto, cabe la posibilidad de convertir la mirada en instrumento de estetización voluntaria. Para ello, será preciso proceder a una transgresión de los límites, no sólo de los límites del espacio físico atribuido a un determinado objeto, sino también y sobre todo de los límites categoriales que les imponemos por costumbre a los diferentes tipos de objeto.

Para efectuar dicha transgresión, aprovechemos el desbordamiento natural del objeto estético. Si la mirada es la que le asigna al objeto estético sus límites, si la mirada es, digamos, lo que le constriñe en un ser "adecuado", espacialicemos la mirada. Ampliemos el marco del tapiz a la pared blanca que le sirve de fondo; ampliemos luego los límites del fondo hasta incluir en el objeto estético la habitación toda entera, salgamos de ella y abriendo las puertas, coloquémonos en la habitación anterior, y así sucesivamente, abarcando sucesivos planos: la fachada de la casa, la casa con sus alrededores, la casa desde el final de la calle, el pueblo o la ciudad entera. Y luego, puesto que, habien-

---

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

do caminado en retroceso, nos hemos ejercitado en el mirar estético, démonos la vuelta y emprendamos el camino con la mirada nueva: la mirada que abarca el mundo como objeto estético. Los marcos, los soportes, los encuadres, nada de esto resulta ya necesario. El mundo entero se transforma en "ámbito estético"; las cinestesis se suceden, la recepción es instantánea, ninguna deferencia persiste entre realidad cotidiana y mundo estético. Lo cotidiano se estetiza, y esto significa que el valor de las cosas, su importancia, no les es atribuida en función del contexto; la relatividad desaparece con la diferencia; la admiración se proyecta de otro modo: ya no tiene otra causa que el propio mundo en su totalidad, esa manifestación perpetua, ese mutuo consentimiento del ser en la visión por la que el sujeto se presenta al mundo en el mismo instante en que el mundo se presenta ante él.

Convertir el mundo en objeto estético consiste en ampliar al máximo el marco de nuestra visión y abordar el objeto así dispuesto con actitud contemplativa.

## 2. Otras culturas

La poesía es más filosófica que la historia, decía Aristóteles en su *Poética*, porque aquella expresa lo universal, mientras que la historia se ocupa de hechos particulares.

La metafísica oriental, y en concreto la india, tiene un indudable valor poético. No solamente se ocupa de lo más universal —como cualquier metafísica— sino que inicia y concluye su reflexión en lo universal: el Brahman es la única realidad, y todo es el Brahman. Las cosas en sí mismas no son diferentes de la suprema Realidad, y el poeta, puesto que es vidente, lo sabe:

*Dentro de esta vasija están los siete océanos y las innumerables estrellas.*

(...)

*y dentro de esta vasija lo eterno suena, y la fuente mana. (Kabir)*

No obstante, el carácter metafísico-religioso de la experiencia india puede restarle fuerza a la idea de que el mundo pueda ser entendido estéticamente desde un punto de vista exclusivamente fenomenológico, es decir, con independencia de unos presupuestos radicales de la experiencia que pertenecen a un determinado universo mítico. La India entiende el mundo como objeto estético porque lo concibe como un todo orgánico que se constituye a sí mismo como resultado de su propia ley interna. Pero esta es otra cuestión: la cuestión del arte entendido como fuerza organizadora.

El despojamiento de la estética zen, en cambio, permite un mayor acercamiento a lo que pretendo decir.

### 3. La vivencia inmediata y globalizante del *haiku*

El *haiku*, pequeño poema japonés de tres versos, es la simple expresión de una vivencia, la vivencia del instante. Pura y simplísima descripción de algo que ocurre. El *haiku* enseña sin pretenderlo y sólo a aquel que a través de las palabras sea capaz de intuir la totalidad esencial que ahí se expresa. Pueden parecer los *haiku* frases banales y anodinas. Y lo son, por cuanto que lo que expresan es efectivamente algo muy usual, algo normal y cotidiano. Pero el hecho de que el poeta se fije en un detalle insignificante, nos lleva a entender la inmensa extrañeza de lo usual, su magia, y también su sacralidad, pues sagrado es lo que nos lleva a intuir en las cosas lo que ellas son más allá de sí.

El *haiku* cumple la condición de incompletud que la estética *ch'an* (zen), en China, aplicaba al arte pictórico: dejar incompletas las líneas para que el espectador o el receptor participe al completarlas. Se trata de indicar la trayectoria de la energía —el *ki*—, indicarla tan sólo, trazarla apenas, como descubriendo su movimiento con la misma espontaneidad con que ella se manifiesta. Trazar la línea viva que conforma interiormente a las cosas, antes de que se desvanezca como la estela de un cometa en la oscuridad del cielo. Esta indicación ha de ser la justa para que el receptor pueda completar el trazo como co-

rresponde: ni demasiado pobre, pues en este caso incita a la imaginación a inventar relaciones fantasiosas, ni demasiado explícita porque en tal caso lo figurativo se cierra sobre sí e impide, al ofrecer una significación demasiado concreta, la aprehensión de lo esencial. Lo concreto plenamente expresado elimina toda inquietud en el receptor. Nada queda por hacer ante una obra terminada; el espectador puede admirar, pero no participa.

Se ha dicho del *haiku* que es como una piedra lanzada en el estanque del espíritu del que escucha, imagen ésta que recuerda indudablemente la teoría india de la resonancia (*dhvani*). La palabra poética, decía Anandavardhana (S. IX) en su *Dhvanyâloka*, tiene, a diferencia de la palabra en su uso normal, la característica de la sugerencia. Al igual que con el golpe del badajo de una campana o de una piedra lanzada a un estanque, el sonido se propaga concéntricamente abarcando registros significativos cada vez más amplios. A mayor amplitud, mayor intensidad, y mayor riqueza.

La teoría de la resonancia puede aplicarse a la palabra poética desde dos puntos de vista: a) *como efecto connotativo*: la resonancia sería la aplicación por asociación significativa, y b) *como efecto empático*: la resonancia entendida como fenómeno psíquico-emocional (la palabra poética es capaz de despertar en el oyente ciertos estados emocionales que el significado de dicha palabra sugiere). La resonancia, pues, supone una doble actividad de la palabra poética: a) ampliación del contenido significativo mediante la connotación, b) modificación de los estados anímicos.

El *haiku* cumple perfectamente la función empática, pero prescinde hasta cierto punto del efecto connotativo ya que presenta al oyente un hecho simple, despojado al máximo de elementos adyacentes. Por supuesto, cualquier escena, por muy neutra que sea, despierta en el oyente, inevitablemente, sensaciones ricas en connotaciones personales, pero el *haiku* procura evitar los elementos psicológicos añadidos que puedan empañar la vivencia plena y total del hecho, tal como se presenta. Así por ejemplo:



*La flor del cerezo cae,  
el templo  
a través de las hojas. (Busson)*

La resonancia del *haiku* se limita a plasmar el doble viaje del poeta: recepción plena de algo que ocurre, y expresión mínima mediante la palabra. Luego, si el oyente está dispuesto, el viaje tendrá un regreso al punto inicial: recepción de la expresión, reconocimiento en los componentes ya existentes en la memoria, y reproducción empática de la vivencia. El *haiku* es la inmediatez del hecho expresado de la manera más simple. Y tal es la definición del propio Basho: «*Haiku* es simplemente lo que está sucediendo en este lugar, en este momento».

El poema que nos va a servir de base para el brevísimo análisis que propongo fue escrito en la época de madurez de Basho, en 1684. Es el siguiente:

<i>Un viejo estanque</i>	<i>Furu-ike ya</i>
<i>Se zambulle una rana.</i>	<i>kawazu tobikomu</i>
<i>Ruido del agua.</i>	<i>mizu no oto</i>

La traducción de Octavio Paz<sup>5</sup>, que al igual que la anterior, guarda el ritmo (5-7-5) propio del *haiku*, es la siguiente:

*Un viejo estanque:  
salta una rana ¡zas!  
chapalateo.*

En el magnífico análisis al que procede en el referido artículo, Octavio Paz distingue dos momentos claramente definidos en todo *haiku*: un primer momento de ubicación espacio-temporal, momento

---

<sup>5</sup> Cf. «Tres momentos de la literatura japonesa» en *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1971.

descriptivo, pues, o enunciativo, y un segundo momento activo en el que se plasma algo inesperado. La percepción poética, dice<sup>6</sup>, surge del choque de ambas partes del poema, la activa y la descriptiva. Aunque esto no pueda, de hecho, aplicarse a todos y cada uno de los *haiku*, puede verificarse no obstante en la mayoría de ellos, y desde luego el choque al que O. Paz alude caracteriza los mejores ejemplos.

Veamos ahora otra versión: la realizada por Valle-Inclán, que no pretendía ser traducción del poema de Basho y que, por tanto, tampoco guarda el ritmo silábico:

*El espejo de la fontana  
al zambullirse de la rana  
hace ¡chás!*

La pérdida de la inmediatez que esta versión manifiesta con respecto al *haiku*, se hará patente con el análisis que sigue.

a) La utilización de una metáfora —el espejo— para indicar la superficie del estanque —convertida en fuente en este caso— tronca la inmediatez de la transmisión. La mediación de esta imagen suplementaria obstaculiza la visión. La realidad, recargada, deja de mostrarse tal cual es. La mente acoge algo posiblemente más rico en su composición, pero desde luego menos plena. La atención se dirige hacia el detalle significativo indicado por el enlace metafórico: la capacidad especular de la superficie líquida.

b) Por el hecho de utilizar un tipo de gerundio ("al zambullirse") en vez de un simple presente, se convierte la unicidad del hecho concreto en una abstracción con la consiguiente posibilidad, implícita, de su repetición cada vez que las circunstancias se reproduzcan. "Al zambullirse" = *cuando* se zambulle. La forma gerundiva no hace referencia a un presente indicativo (que indica el ahora determinado) sino a un tiempo indeterminado que no tiene por qué ser presente. "Al zambullirse" quiere decir "siempre que se zambulle", y esto es una

---

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 129.

abstracción, el contenido que la mente construye sobre la base del principio de causalidad: “cada vez que la rana se zambulle ocurre x”.

La espontaneidad del suceso por supuesto se pierde en tal tipo de construcción. Se trata de una simple enunciación causal. Que efectivamente ocurra el hecho en este instante, es decir, que “al zambullirse” se convierta en complemento circunstancial (“ocurre X en el momento en que la rana se zambulle”) no anula el problema. La forma gerundiva corta la espontaneidad; el objeto en cuestión (el estanque) y la acción verbal realizada por la rana no pueden ser aprehendidos directa y conjuntamente en un sólo acto de pensamiento.

c) “¡Chás!”: ¿Cuál es el sujeto de la acción? ¿Qué es lo que en este caso produce el ruido? Si volvemos a leer el poema de Valle-Inclán, nos daremos cuenta de que el espejo (superficie) es ciertamente el sujeto de la acción. El ruido no lo produce la rana al zambullirse, sino la superficie-espejo-del-estanque al estallar *cuando* la rana se zambulle. La complicación sintáctica de la acción de nuevo impide la inmediata aprehensión del hecho.

d) ¿Y dónde queda la rana? La rana, sujeto del gesto inesperado en el haiku, se ha convertido aquí en causa, es decir, en pasado de la acción. El zambullirse de la rana es complemento circunstancial de tiempo; complemento: elemento añadido, a la vez que circunstancia causal de la acción.

El sujeto del ruido, por otra parte, ya no es un sujeto concreto sino un sujeto metafórico, como vimos antes, y como tal requiere que la mente proceda a un esfuerzo de síntesis.

¿Cuál es, entonces, aquí, la “realidad” que puede ser captada? ¿La causalidad? ¿Lo inevitable de las circunstancias? ¿La solidez del agua convertida en espejo? Muchas son las interpretaciones posibles, pero esta misma riqueza oscurece la mayor riqueza: la del hecho independiente —en lo que cabe— de toda interpretación, la del hecho desnudo, la imagen clara y desposeída de la circumflexión de la mente que la recibe. Con todo ello, qué lejos está, en esta versión de Valle-Inclán, el objeto de contemplación, de su espectador. Qué radicalmente distinto este procedimiento del de Basho. Su *haiku* da lugar a la unificación del receptor-oyente-espectador con el objeto en cuestión.

Para ello, describe primero la situación: *lo-que-hay*, y esto es “un viejo estanque”. Una vez situado el espectador, se describe, con total sencillez, *lo-que-ocurre*: “se zambulle la rana” + “ruido del agua”. Ambas cosas ocurren en el mismo instante, simultáneamente. La rana, el agua y el ruido se unifican, son componentes de una misma acción situada en el viejo estanque. El estanque lo engloba todo; la situación es, digamos, el aglutinante de los elementos que intervienen en la acción. Y en cuanto al poeta, él desaparece en esa totalidad estanque-rana-ruido-agua. Las diferencias, todas, quedan abolidas. Sin pensamiento, el poeta es absoluta vivencia volcada en la expresión. Nada ha de añadirse a la plenitud para que sea plena. Cualquier elemento añadido es una determinación que le resta, a la totalidad, algo de su plenitud.

El mundo, en la inmediatez plena del *haiku*, es vivencia estética, plenitud adquirida mediante un quiebro de la intencionalidad, la detención de la voluntad directiva. Ninguna cultura ha sabido tanto como la oriental de esta presentación estética del mundo en la experiencia. Es posible que Oriente no tenga mucho que enseñarnos con respecto a las formas analíticas, pero es seguro que tenemos mucho que aprender de Oriente en lo que se refiere a modo de atención y actitud receptiva.