

ANÁLISIS PARALELO EN LA POÉTICA Y LA PROSAICA; Un modelo de estética aplicada¹

Katya Mandoki

Universidad Autónoma Metropolitana, México

En este trabajo se presenta un modelo de análisis que nos permitirá comprender paralelamente a los fenómenos estéticos en dos manifestaciones consideradas como totalmente disímiles, si no antagónicas: el arte y lo cotidiano. Exploraremos cómo la dimensión estética concierne no sólo a los casos extraordinarios de expresión artística que han captado la atención de prácticamente toda la teoría estética, sino a fenómenos cotidianos, de la vida diaria, sistemáticamente soslayados por ésta hasta el día de hoy.

This paper proposes a model for the simultaneous analysis of aesthetic phenomena in what are considered two wholly different, if not antagonic, manifestations: art and the quotidian. We will explore how the aesthetic dimension concerns not only the extraordinary cases of artistic expression that have captured the attention of practically all aesthetic theory, but the ordinary, everyday phenomena as well, systematically ignored by aesthetics until today.

La importancia de la esfera cotidiana en el ámbito estético ha sido consistentemente excluida de la teoría por razones fáciles de entender. La primera y más obvia es que ante la excelencia de los fenómenos artísticos, objeto de esta disciplina desde sus orígenes con Baumgarten, apenas la naturaleza, en Kant, tiene un cierto permiso de participar como objeto digno de atención estética. Lo cotidiano no se relega siquiera a la periferia: simplemente se desdeña. La segunda razón es que la estética en lo cotidiano ha sido una actividad más evidentemente desplegada por la mujer, y por ello comparte su mismo destino de exclusión respecto a la generación de teorías desde el arranque de la Ilustración. Podemos agregarle el hecho de que la teoría estética necesitaba justificarse como disciplina en el contexto del espectacular despegue de las diversas ciencias, y su

¹ Una versión anterior de este texto fue presentada bajo el título de "A Model for Aesthetic Analysis in Poetics and in Prosaics" en el XIII Congreso Internacional de Estética en Lahti, Finlandia en 1995 y como Conferencia Magistral en el Instituto Superior de Ciencias de la Educación del Estado de México en 1997.

estrategia fundacional y distintiva fue fijar su objeto en dos fenómenos con suficiente credibilidad y autoridad como parecían ser el arte y lo bello. Podríamos enumerar otras razones, pero estas bastan para ilustrar esta estrategia de exclusión cuyas consecuencias son enormes.

Empecemos por definir los términos con que vamos a operar: por "poética" me refiero a su sentido clásico aristotélico que significa lo propio de la *poiesis* en tanto quehacer o producir artístico, y por "prosaica" del latín *prosus*, participio de *provertere* (verter al frente), designo a la estética de lo cotidiano². En ambos casos se trata de actividades claramente estéticas que comparten manifestaciones de enunciación o expresión y de interpretación o recepción. De aquí que, circunscritos a la poética, no se reconoce otra actividad de enunciación que la del propio artista, creando la no sólo falsa, sino dañina ilusión que esos escasos individuos entrenados y especializados en un lenguaje particular, los artistas, son los únicos capaces de desplegar una dimensión tan vasta como es la comunicación estética.

PRENDAMIENTO ESTÉTICO

Para iniciar esta mirada paralela a la poética y a la prosaica es necesario remover un obstáculo que requiere bastante más atención que el que pueda otorgársele en este texto cuyo fin es otro. Me refiero a la noción de "contemplación" que se ha mantenido como la actitud estética por excelencia, incluida toda la carga religiosa o espiritual que lleva a cuestas y que la asocia erróneamente a un estado de arrobamiento. La prevalescencia de esta noción es en parte atribuible a la descalificación de la esfera cotidiana por la teoría estética, pues la objeción que de inmediato surge ante un enfoque en esa dirección es ¿cómo puede contemplarse la vida cotidiana? Los problemas con este término son a) el exagerado peso que se le otorga a la visualidad, en exclusión de los otros sentidos, b) el negar implícitamente que en la comunicación estética esté involucrado el cuerpo de manera integral, c) negar la actividad intelectual que también participa en la experiencia estética indicada por la fórmula kantiana del "libre juego de la imaginación y el entendimiento"³ y d) el ignorar la actividad propiamente enunciativa de la estética, haciéndola aparecer como puramente receptiva.

Por lo anterior, y después de haber revisado alternativas propuestas por autores para describir el acto, la apreciación o la experiencia estética, propongo un término más corpóreo y ligado al placer y al especial estado de apego al objeto que suscita tal experiencia: el de *prendamiento* estético⁴. Cada vez que un sujeto esté prendado sensiblemente de un objeto, sea artístico como un cuadro de caballete o una canción popular, natural como un paisaje rocoso o selvático, y cotidiano como una maceta de geranios o un buen vino al igual que la elocuen-

2 Ver al respecto su desarrollo en mi trabajo: (1994) *Prosaica; introducción a la estética de lo cotidiano*. México: Grijalbo. A tal texto se le otorgó el Premio a la Investigación por la Universidad Autónoma Metropolitana de México en 1995. En este artículo se resumen sus categorías y se aplican a fenómenos artísticos, dimensión no abordada en el libro citado.

3 Emanuel Kant ([1790] 1981). *Crítica del Juicio*. México: Porrúa. § 9.

4 Me refiero al término de "atención agudamente focalizada" de George Dickie (1969). "The Myth of the Aesthetic Attitude" en John Hospers, *Introductory Readings in Aesthetics*, Canadá: Macmillan, al de

cia o presencia de una persona, estamos hablando de una experiencia estética.

Este término del "prendamiento" se proyecta metafóricamente al ámbito de lo estético desde la experiencia concreta del crío al prendarse del pezón de la madre. El prendamiento estético puede ocurrir por medio del oído –que se agudiza más que cualquier otro sentido en el momento de prendarnos a la música– o por la vista, el olfato, el gusto o el tacto, o varios a la vez en cada caso. Hay cierta oralidad, por decirlo así, en la experiencia estética no considerada en las alternativas propuestas por otros autores al término de "contemplación" Me refiero al de "involucramiento" de Berleant, al de "actitud" de Stolnitz o al de "atención" de Dickie⁵ –que pueden aplicarse numerosas situaciones extra-estéticas al grado de perder su pertinencia específicamente estética. El término de "prendamiento", en cambio, trae asociadas connotaciones de fascinación, seducción, nutrición y apetencia, más afines al fenómeno que nos ocupa.

Como la describió John Dewey hace más de medio siglo, la experiencia estética es una manera de estar singularmente alerta como organismo vivo y receptivo al medio, a sí mismo y a los demás con una agudeza mayor de los sentidos⁶. Se desprende de la descripción deweyana que la experiencia estética o la *aesthesia* es exactamente lo contrario de la *anestesia*. Lo estético, por tanto, no se opone a lo feo sino al embotamiento de los sentidos, incluida la mente. La sensibilidad implica una lucidez y agudeza somática o sensorial, afectiva y mental integradas. En el quehacer científico predominan la razón y el entendimiento; la percepción sensorial no es imprescindible ya que pudo ser registrada por otros, o reducida a la pura detección de datos o aspectos visuales⁷. En la percepción estética, por lo contrario, las categorías racionales disminuyen significativamente, como en la fórmula kantiana de lo que "place sin concepto" (aunque no desaparecen del todo) y nos enfrentamos a la realidad no en función al reconocimiento y clasificación práctica de los objetos a nuestro alrededor sino por la epifanía de su descubrimiento inesperado. Nos volvemos sujetos de la fascinación, del asombro, la turbación, el espanto, o la ternura ante objetos que en otros momentos simplemente habían permanecido desapercibidos o automáticamente reconocidos y catalogados. Estas emociones inesperadas, sin embargo, no son eventos absolutamente extraordinarios, sino que fluyen constantemente como aguas subterráneas en nuestra vida cotidiana y no las percibimos (por ser en parte obstáculos a nuestro sentido práctico) hasta que emergen como verdaderos cenotes a flor de tierra, imposibles ya de soslayar cuando la intensidad de la experiencia aumenta en el momento de la epifanía, sin por ello

"involucramiento" o *engagement* de Arnold Berleant (1984) *Art and Engagement*, Philadelphia: Temple U. P. y (1986) "The Historicity of Aesthetics I & II" *British Journal of Aesthetics* 26, el de "actitud estética" de Jerome Stolnitz (1969) en "The Aesthetic Attitude" en J. Hospers, *Introductory Readings in Aesthetics*. Canadá: Macmillan y el de "expresión simbólica" de Susanne Langer (1953). *Feeling and Form*. New York: Charles Scribner's Sons entre otros, todos analizados en Mandoki (1994).

5 Ver nota anterior.

6 John Dewey ([1934]1980). *Art as Experience*. New York: Perigee.

7 La detección de "aspectos estéticos" ha sido una de las categorías más socorridas para explicar los fenómenos estéticos en la corriente analítica de la estética anglosajona.

llegar a un estado de arrobamiento. El prendamiento estético, por tanto, puede ocurrir no sólo en la recepción de obras de arte sino, quepa insistir, ante fenómenos cotidianos.

LA DIMENSIÓN RETÓRICA Y SUS CUATRO REGISTROS

La enunciación estética no es privilegio exclusivo del artista. Todo individuo no sólo tiene el potencial de la comunicación estética sino que lo ejerce continuamente en su papel de enunciante así como en el de intérprete en las negociaciones sociales y culturales en las que está inmerso. Para fines de análisis, definiremos a esta actividad de enunciación e interpretación estética como dimensión retórica al operar predominantemente por connotación y seducción (para distinguirla de la dimensión informativa que funciona por denotación y descripción o explicación) capturando el mundo emocional y sensorial del intérprete y del enunciante.

El término de "retórica" se utiliza comúnmente como la práctica o el estudio de la composición y alocución de discursos persuasivos o como "el arte de influir en la conducta y pensamiento de un público". Partiendo de esta definición tradicional, cabe agregar que por retórica no entendemos sólo al arte de la oratoria sino a la enunciación cotidiana, y por discurso nos referiremos no sólo a locuciones verbales sino también a sus expresiones sonoras, visuales y corporales. El por qué se considera a la retórica como parte de la estética tiene menos que ver con su proximidad con el arte (sería algo así como "el arte del buen hablar") que con su capacidad de persuasión, ya que lo que se persuade y se influye, es la sensibilidad del sujeto que lo recibe y su valoración del emisor y del discurso mismo, aunque no sea una actividad consciente.

REGISTRO LÉXICO

El registro léxico de la retórica está indicando la comunicación mediada por códigos predominantemente verbales, sean orales o escritos, para la producción de efectos estéticos. Se trata de lo que Jakobson⁸ denominó como la "función estética del lenguaje" que se caracteriza por un énfasis o cuidado en la forma misma de un mensaje de índole verbal. Tanto en la literatura como en otras manifestaciones líricas y poéticas, el cuidado sobre la forma en que se presenta un mensaje verbal es fundamental para el efecto estético que produce en la recepción. En la poética, la letra de la música operística o coral, la poesía y la literatura, los parlamentos en el cine y el teatro conforman el registro léxico. En la prosaica ocurre lo mismo: al escribir una carta o un informe, nos vemos obligados a conformarla de acuerdo a un estilo particular. Hacemos una selección de términos tan precisos como el poeta selecciona los suyos, y consideramos su extensión, tópicos y tono adecuado para producir efectos de autoridad, intimidad, afecto, credibilidad, neutralidad, compromiso, confianza, etc. Todos practicamos continuamente la léxica prosaica al hablar y escribir, en conversaciones cotidia-

8 Jakobson, Roman. *Essais de Linguistique Générale*. Paris: Minuit, 1963.

nas sean familiares, amistosas o profesionales, ya que nos establece normas y estilos de intercambio oral o escrito. Esto ocurre tanto en documentos burocráticos, textos científicos o académicos, informes, discursos políticos y correspondencia comercial como en las cartas de amor. Frases como "Su excelencia", "Mi florecita silvestre", "Estimada Sra. Pérez", "Damas y caballeros", "A quien corresponda", etc. son selecciones estilísticas y por tanto estéticas en el registro léxico apuntadas hacia la producción de un efecto estético particular. Las normas de la comunicación escrita, por carecer de soportes en otros registros, son mucho más estrictas que las que rigen al lenguaje oral. Por ello en parte la poesía nos resulta tan gozosa, ya que manifiesta una libertad de la que carecemos al comunicarnos por escrito en la vida cotidiana.

REGISTRO ACÚSTICO

En el registro acústico se enfocan el sonido o entonación como medios para producir estos efectos estéticos. En la poética, no sólo la música misma como género artístico en sí y como fondo musical en el cine y el teatro, sino el tono y timbre de la voz, la entonación, la rima y el ritmo, los acompañamientos acústicos de pies y manos en la danza son ejemplos obvios del registro acústico en la poética. Asimismo, en la prosaica modulamos la voz, el silencio, tono, timbre y ritmo al hablar cotidianamente, al presentar discursos, al regañar o contar chistes. Las pausas, énfasis, volúmenes de voz son recursos que utilizamos para persuadir y producir efectos con la voz y con el cuerpo.

REGISTRO QUINÉSICO

El registro quinésico es el que despliega el cuerpo y su expresividad por medio de la mirada, la postura, la temperatura, el olor, el semblante y gestualidad facial en la enunciación estética. El registro quinésico en la poética está en la danza y la actuación teatral o cinematográfica de manera más obvia. También podemos percibirla indirectamente en la representación del cuerpo a través de la pintura y la escultura en cuanto a sus características de tensión muscular, postura y gestualidad. Varios investigadores del lenguaje no verbal han señalado los múltiples recursos del cuerpo como medio de emisión de mensajes⁹. Lo que me interesa resaltar en este caso es que tales mensajes no son exclusivamente informativos, sino que son también de carácter estético y expresivo. El rostro y el cuerpo del otro son capaces de conmovernos no sólo por su belleza física como imagen sino por su talante y expresividad.

9 Así lo han dado a entender autores como M. Argyle (1975). *Bodily Communication*. Londres: Methuen & Co., R. L. Birdwhistell (1952) *Introduction to Kinesics: An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture*. Washington: H.A. Bosmajian (1971) *The Rhetoric of Nonverbal Communication*, Illinois: Scott, Foresman & Co, J.K. Burgoon y T. Saine (1989) *The Unspoken Dialogue, an introduction to nonverbal communication*, Boston: Houghton Mifflin, por mencionar a algunos.

REGISTRO ICÓNICO

El último registro es el icónico, y abarca a los artefactos y ambientaciones como medios para expresar, así como para apreciar, configuraciones estéticas. Obvios ejemplos de la icónica poética son la arquitectura, la pintura, la escultura y la fotografía concebidos como imagen. En la prosaica tenemos al vestuario, accesorios, utilería, maquillaje, escenografía y decoración de espacios domésticos. La manera en que nos presentamos en la vida cotidiana, el estilo, composición, textura, color, forma y volumen con los que revestimos nuestra persona son instancias de este registro¹⁰. La combinación de elementos, la adecuación y selección de los lugares que, a manera casi escenográfica, elegimos para ciertas situaciones o ambientaciones, son todos recursos de la icónica prosaica. Los espacios urbanos como los bancos, oficinas, escuelas, las plazas comerciales, las iglesias y los estadios están diseñados para producir efectos particulares que convengan a la imagen que se pretenda inducir, como solidez, masividad, misterio, lujo, amplitud, gravedad, ligereza etc.

LA DIMENSIÓN DRAMÁTICA Y SUS CUATRO MODALIDADES

El eje horizontal de la retórica con sus cuatro registros se imbrica con el eje vertical de la dramática y sus cuatro modalidades. A diferencia de la retórica en tanto actividad configuradora, la dramática, en tanto acción, es actitudinal y configurable desde la retórica como despliegue energético o pulsional por intercambio, apropiación, dirección, gasto y consumo de energía. Tal energía está articulada a través de actos comunicativos que involucran la sensibilidad de los participantes en procesos que fluctúan por rangos entre la distancia-intimidad, el dinamismo-estabilidad, el énfasis-difusión y la atracción-repulsión según sus modalidades.

PROXÉMICA

La primer modalidad, la proxémica, se extrae de la propuesta de E.T. Hall quien la entiende y la define como el uso del espacio entre individuos de acuerdo a convenciones culturales¹¹. Aplicado a la estética, el término de Hall no implica tanto "el uso del espacio" en sí mismo, sino el establecimiento de distancias por medio de la enunciación que no son sólo de carácter físico o espacial sino temporal, afectivo, material o mental. La proxémica es un término relacional que funciona de manera incluyente y excluyente a la vez. En la poética, el arte ensimismado o el arte como tema del arte establece una proxémica corta o exclusiva con los conocedores y larga o excluyente hacia los que carecen de antecedentes culturales para decodificar sus propuestas.

Como ejemplos de esta proxémica poética están el cine sobre el cine en la película *81/2* (1963) y *La entrevista* (1986) de Federico Fellini, el teatro

10 Tal como fue analizada por Erving Goffman (1981) *La Presentación de la Persona en la Vida Cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu. .

11 Edward. T. Hall (1963) «A System for the Notation of Proxemic Behavior». *American Anthropologist* 65, 1003-26 y (1988) *La Dimensión Oculta*, México: Siglo XXI, 12 ed.

cuyo tema es el teatro como en la trilogía de Luigi Pirandello *Seis personajes en busca de un autor* (1921), *Cada quien a su manera* (1924) y *Esta noche improvisamos* (1930), la pintura sobre pintura como *L.H.O.O.Q.* de Marcel Duchamp o la serie sobre *Las Meninas* de Pablo Picasso entre muchos otros. El placer del re-conocimiento semiótico o el de la experiencia previa de la obra o actividad aludida aquí, operan como parte del placer estético. Este juego proxémico se vuelve tan sofisticado que resulta algo así como melodía de fondo de obras contemporáneas como las cajas de Brillo de Andy Warhol. La forma en que opera es la siguiente: el espectador común que las encuentra en una galería las considerará con razón como una tomada de pelo (al exhibir objetos tan banales en un espacio consagratorio) y una falsificación (al imitar el cartón pero estar manufacturadas de madera). Este es un movimiento de exclusión o de distanciamiento proxémico por parte del artista hacia el espectador no entrenado, pero disfrazado de cercanía proxémica por la obviedad del objeto presentado. En contraste, para el espectador entrenado y con antecedentes de la obra de Duchamp, me refiero a la *Fuente* y al subgénero del *ready made*, la proxémica es corta y de inclusión por referencia a este autor y su propuesta de resemantización artística de los objetos cotidianos. Quepa insistir en este punto lo que ya debe ser claro para el lector: que la elección de objetos cotidianos en el arte no la convierte en prosaica, puesto que lo cotidiano ha sido representado en el arte desde sus orígenes. La prosaica es por definición extra-artística, no meramente temática.

La proxémica en la poética explica también la distancia o proximidad entre una obra artística y ciertos aspectos del contexto, referencias o citas respecto a otros autores o estilos a través de la intertextualidad, el dialogismo bajtiniano, o alusiones a ciertas matrices sociales, religiosas e ideológicas. Las artes medievales, por ejemplo, mantuvieron una proxémica corta respecto a temáticas cristianas pero larga respecto a la realidad corporal, física o sensual en su icónica. El arte clásico griego, y luego la pintura renacentista, en cambio, establecen una proxémica corta en relación a la representación del cuerpo, de sus deseos y placeres, así sea con la coartada de los temas mitológicos.

La proxémica léxica en la prosaica está en el uso deliberado de una jerga en particular para incluir a la vez que excluir, acercar o alejar interlocutores. En el habla cotidiana, términos como "tú" o "usted" en castellano son típicos dispositivos proxémicos para marcar distancias por medio del lenguaje (como en alemán *sie* o *du*, en ruso *vy* o *ty*, en francés *vous* o *tu*). Nombrar a alguien por su nombre o su apellido, llamarlo "Sra." o "amiga", "compañera" o "Dra." define distancias claramente diferenciadas. Asimismo, un idioma funciona en primera instancia como proxémica léxica entre los miembros de la nación o cultura que lo comparten. No fue casual que los españoles se preocuparon tanto por castellanizar al "nuevo mundo" como una forma indispensable de acortar la distancia entre España y sus colonias. En el idioma como proxémica léxica se finca una etapa ineludible de la unidad y la identidad nacional.

Este recurso retórico a nivel macro de la semiosfera nacional lo encontramos de manera más restringida en las jergas profesionales, los dialectos y otras

modalidades dialectales propias de identidades de grupo, y aún a nivel de banda urbana y de relaciones familiares que manejan algunos términos endógenos cuyo sentido sólo puede ser descifrado por la familia o el grupo mismo. A nivel micro en el caso del esquizofrénico, la extrañeza de su lenguaje se genera como recurso de autoprotección para establecer una proxémica larga respecto al medio social que lo lastima. El lenguaje verbal no se despliega sólo por recursos semióticos que informan al otro de nuestra posición o situación, sino por recursos estéticos que lo envuelven y lo comprometen de una manera que rebasa ese carácter puramente informativo y le confieren un espesor y una materialidad que lo interpelan en tanto sujeto sensible. El sentido estético funciona aquí como una instancia de ese exceso en la comunicación que proyecta su cualidad, su intensidad, su significación emotiva o sensorial para el enunciante y el intérprete¹²

El estilo impersonal de las cartas burocráticas expresa que, para la institución, no existen casos personales, que se trata de un sistema en que se interpela a individuos equivalentes y que cada quien actúa de acuerdo a sus funciones. Términos típicos de tal proxémica larga son "Estimado Usuario: Para el pago de los derechos..." o "Estimado cliente: Con los cambios más recientes....Atentamente..." Otra de sus estrategias es el estilo aparentemente personal pero estandarizado de las cartas comerciales o de propaganda política que por medio del nombre y apellido del destinatario trata de aparentar que hay una atención especial del emisor de modo que el receptor sienta que está dirigido a él en particular. Este recurso es utilizado para personalizar semióticamente al producto que se ofrece como si hubiese sido diseñado exclusivamente para el destinatario del mensaje. En contraste, el estilo íntimo de las cartas de amor ejemplifican la proxémica léxica más corta. James Joyce dirige así sus cartas a su amante Nora quien, para Joyce, necesitaba ser apaciguada frecuentemente: "Pequeña Nora enojona", "Mi querida pequeña Lindos Zapatos Marrones", "Enojona Nora mía", "Dulce querida niña" o "Mi dulce sucia pajarita acogedora" Todos estos recursos lingüísticos producen el efecto de empequeñecer en el imaginario del emisor a su interlocutora hasta que pierda su carácter intimidante y permita un acercamiento más íntimo conjurando toda amenaza de agresión.

Como proxémica léxica en la poética, tenemos en su modalidad larga al preciosismo francés, al llamado Euphuismo inglés, el marinismo italiano y en nuestro caso al culteranismo español con su uso de palabras en latín, la hipérbole, hipérbaton exagerado y rebuscamiento estilístico. Al principio de *La Soledad primera*, Góngora alarga la distancia respecto a un lector ordinario (la misma táctica de las cajas de Brillo de Warhol) dirigiéndose exclusivamente a aquel con profundo conocimiento no sólo de la sintaxis sino de la mitología griega y de la poesía para poder descifrar sus metáforas y seguir sin tropiezos el ritmo de sus estrofas.

12 Al respecto, ver Herman Parret (1993) *The Aesthetics of Communication; pragmatics and beyond*, Stuart Rennie (trans.) Dordrecht/Boston/London: Kluwer Academic Publishers.

*Era del año la estación florida
 en que el fermentido robador de Europa
 –media luna las armas de su frente,
 y el sol todos los rayos de su pelo–,
 luciente honor del cielo,
 en campos de zafiro pace estrellas;
 cuando el que ministrar podía la copa
 a Júpiter mejor que el garzón de Ida,
 –náufrago y desdeñado, sobre ausente–
 convirtió los gemidos de Ganímedes
 lagrimosas de amor dulces querellas
 da al mar; que condolido,
 fue a las ondas, fue al viento
 el mísero gemido
 segundo de Arión dulce instrumento.*

En contraste, el humor y la ironía suelen generar proxémicas más cortas al tratar con sentimientos ordinarios, comunes a todos y de la vida diaria. En el mismo Góngora, pero el de las letrillas, se puede ejemplificar este cambio de distancia hacia un estilo más directo y jovial hacia un lector que puede ser cualquier hijo de vecino.

LETRILLA

*Traten otros del gobierno
 del mundo y sus monarquías,
 mientras gobiernan mis días
 mantequillas y pan tierno,
 y las mañanas de invierno
 naranjada y aguardiente,
 y ríase la gente.*

*Coma en dorada vajilla
 el Príncipe mil cuidados,
 como píldoras dorados;
 que yo en mi pobre mesilla
 quiero más una morcilla
 que en el asador reviente
 y ríase la gente.*

Podemos ver aquí el contraste entre la proxémica larga de *La Soledad primera* que evoca imágenes de la mitología, una memoria afinada, una sintaxis rebuscada y una cultura refinada, y la proxémica corta de la letrilla con una sintaxis más sencilla que evoca olores y sabores que todos conocemos, referencias directas, experiencias cotidianas y una actitud despreocupada y ligera.

La proxémica acústica en la prosaica nos muestra que, discursos políticos, religiosos o académicos logran un efecto estético de solemnidad y una distancia del habla habitual por recursos estéticos como aumentar volumen, bajar el timbre de la voz y usar un ritmo más lento y regular. Un volumen de voz levemente más alto es indicial de una mayor energía puesta en un discurso, que suele ser interpretada por la fórmula de a mayor energía dramática, mayor relevancia semiótica. El tono agudo, en cambio, por asociación con lo infantil, corta la proxémica de modo que un orador con voz chillona difícilmente logrará producir un efecto de solemnidad. El tono de intimidad con que establecemos actitudes de complicidad, caracteriza la proxémica corta en este registro.

En cuanto a la proxémica acústica de la poética, los instrumentos de viento metálicos como cornos, trombones y trompetas o los de percusión como platillos y timbales producen un efecto de proxémica súbita ultracorta que contrasta con la distancia más moderada de los instrumentos de viento de madera como la flauta dulce o el oboe y los instrumentos de cuerdas. La música sinfónica involucra una enorme complejidad aural, variaciones de volumen y un rango proxémico más amplio que la música de cámara, y que resulta imposible explorar en detalle en el marco de este texto. En cierto sentido, la música puede ser escuchada literalmente como un juego proxémico de distancias acústicas en el que las proximidades varían respecto al oyente por medio de volúmenes, tonos, sincronías, melodías, pausas y tesituras.

Evidentemente, la proxémica acústica en la poética no es exclusiva de la música culta. La música de discoteque, en contraste, depende en gran medida del volumen incrementado por los amplificadores y recursos electrónicos con una proxémica acústica ya no corta, ni ultracorta, sino invasiva (ya que no existen categorías de espacio negativas como sería un "menos x" de la distancia invasiva) pues cancela el espacio incluso entre quienes intentan charlar y oírse unos a otros en los lugares donde se transmite. Este efecto que, permítaseme insistir, es igualmente estético mientras no produzca el embotamiento total, ejerce la implosión proxémica con la intención de desinhibir a los muchachos de modo que logren intimidad hasta con perfectos extraños.

La proxémica quinésica en la poética como la pintura puede observarse al comparar diversas versiones de cuadros de *Madonnas* en tanto orientación del cuerpo, mirada, postura, plano en que se sitúa respecto al espectador, expresión facial etc.. Aunque la composición de la escena es muy semejante y se maneja exactamente la misma temática, la *Virgen y Niño* de Carlo Crivelli (absorta en sus pensamientos, con una expresión facial poco emotiva y deteniendo al Niño para que no caiga del barandal) contrasta con la *Madonna de los árboles* de Giovanni Bellini cuya proxémica quinésica con el niño es mucho más corta (atenta a él y tomando su cuerpo desnudo para protegerlo también sobre una barandilla). Asimismo, al comparar representaciones con un tema y composición similares, como la *Mona Lisa* de da Vinci y *Dama con Unicornio* de Rafael, podemos notar el efecto proxémico contrastante por el recurso exclusivo de la mirada. La dama rafaelina es mucho más distante que la Gioconda.

Este efecto lo ejercemos como proxémica quinésica en la prosaica de ma-

nera idéntica. El mirar o no al otro, el mantener la distancia entre un cuerpo y otro, la orientación e incluso la postura son recursos proxémicos por medio del cuerpo: así, al estar sentados, el cruzar la pierna opuesta a nuestro interlocutor enmarcando un espacio común, establecemos una proxémica más corta que si cruzamos la pierna contigua, produciendo el efecto de excluirlo.

La proxémica icónica en la prosaica se expresa en la elección de ropa (holgada y conservadora, colores pardos o no colores en tanto proxémica larga por un lado y apretada, atrevida, vistosa de colores chillantes como proxémica corta por el otro), el uso de joyas llamativas o discretas, de fantasía o auténticas producen efectos que atraen o desvían la mirada a la vez que marcan distancias sociales. En la arquitectura, las bardas altas o bajas que ocultan o que muestran el jardín, los pasillos intermedios, ventanas reflejantes, ubicación de una oficina en pisos altos o bajos, el tamaño de las ventanas, el que estén abiertas o cerradas, descubiertas o disimuladas, el nivel y tipo de luz son igualmente recursos de la proxémica en este registro.

La proxémica icónica en la poética puede ser ejemplificada por la cercanía que adoptó el Pop Art y el hiperrealismo en Estados Unidos con la cultura de masas tomando imágenes de las historietas, el *mass media* y la publicidad.

Los artistas trataron de acortar la distancia entre arte culto y popular, entre lo sofisticado y lo banal al abordar temas del consumismo, la icónica de la historieta y los objetos producidos en masa. En contraste, el arte abstracto impuso una proxémica larga al público de masas por su vacío semántico así como sus propios códigos sintácticos y modos de recepción particulares, pues el horizonte de expectativas de la mayoría de los espectadores no entrenados establece que el arte debe tener un tema o contenido manifiesto, una historia que contar o un objeto a describir.

En el teatro, en comparación con la telenovela, se activan diversos rangos proxémicos de los que se desprende su particular encanto y efectividad. Por una parte, mantiene una proxémica icónica más larga que la telenovela por la necesaria distancia en que se sitúa el público respecto al escenario, en contraste con la cercanía virtual de la televisión que permite ver hasta los poros de la piel del actor y las gotas de sudor por la cercanía del super-close-up de la cámara de video. Por otra parte, la presencia viva de los actores frente al público acorta la proxémica por su cualidad aurática en el sentido de Walter Benjamin¹³ en contraste con la mediática de la telenovela. Sin embargo, la transmisión diaria y al interior de los hogares, además de la sencillez narrativa próxima a la vida cotidiana en la telenovela, acorta la proxémica respecto a la mayor libertad inventiva y el ritual de asistencia al teatro. No está de más mencionar la exclusión que, como género de elite, establece el teatro culto respecto a las mayorías y a la inversa, la exclusión que, como género de masas y su marcaje para el género femenino, establece generalmente la telenovela por su temática, obviedad y sentimentalismo. La proxémica, por tanto, no es un recurso lineal sino

13 Walter Benjamin (1968) "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" en *Illumination*, New York: Hartcourt, 217- 251.

multidimensional que permite entender los diversos planos de acercamiento y distanciamiento que operan en un mismo discurso estético o en la relación de discursos distintos generando a través de ellos el interés y la efectividad en su apreciación.

En varias versiones de la *Cena de Emaus*, podemos ver diversos rangos de distancias icónicas en que nos sitúan cada uno los autores de los cuadros. Empezamos por ver la escena casi por el ojo de la cerradura en una proxémica icónica larga en la versión de Rembrandt; Velázquez nos acerca más hasta que con Caravaggio se produce la sensación de ser parte, casi actores, en la escena al grado de que la vemos casi sentados a la mesa .

Esto no quiere decir que cada estilo plantea un tipo de proxémica o que cada obra se sitúe en un punto específico del espectro proxémico. En un mismo cuadro, pueden darse diversos efectos en un juego predominantemente proxémico. Tenemos el caso de la *Venus al Espejo* de Velázquez donde una mujer desnuda es mágicamente transformada en la Venus mitológica por el sencillo recurso icónico de incorporar la imagen de Cupido. Estamos tratando aquí con varios niveles icónicos y quinésicos funcionando como columpio que se mueve hacia adentro y hacia afuera del cuadro: proxémica corta por la desnudez de la mujer, que se alarga por el hecho de darnos la espalda, y que se acorta al permitirnos ver su rostro por el espejo, que se alarga por ser Cupido quien sostiene el espejo contagiándola de un sentido mitológico y simbólico, y se acorta al mostrarse ante nosotros desde la intimidad de su recámara para finalmente alargarse porque esa mujer no es sino una imagen pictórica. Para Velázquez, el espejo es un recurso proxémico tanto en la *Venus* como en *Las Meninas* que se presenta no sólo como un metáfora de la vanidad sino como una alternancia intermitente entre el adentro y el afuera del cuadro, entre representación y realidad, entre espacio virtual y real. El espejo en *Las Meninas* nos muestra lo que no aparece en el cuadro pero está situado fuera de él en el lugar exacto que ocupa el espectador. El espejo en la *Venus* proyecta la mirada de la mujer hacia nosotros de modo que parece vernos en el plano de la realidad, como si estuviésemos reflejados en el espejo desde una óptica que sólo esa mujer puede ver.

CINÉTICA

La dramática cinética se enfoca hacia el dinamismo, flexibilidad, solidez, permanencia o inestabilidad proyectadas a nivel sensible. Así, la configuración de cinética léxica en la prosaica puede ser definida tanto en la forma (verbosidad o lentitud al hablar) como en el contenido del discurso (predecible como lento, caprichoso o sorpresivo como dinámico). En este sentido, la escritura legal, teórica o científica suele ser de una cinética más estable que la prosa artística, pues aquéllas están reguladas por convenciones y protocolos rigurosos que se deben seguir en cada caso. Hablando de la cinética léxica a nivel de la poética, en la novela es más lenta que en el cuento corto, y éste que la poesía, ya que esta última, por su ritmo, puede manejar lapsos de discontinuidades más amplios que la prosa por medio de elipsis, frases más cortas, sinécdoques, saltos metafóricos más largos, suspensiones, asociaciones más flexibles e insólitas y

mayor libertad semántica y sintáctica. En este poema de Jaime Sabines podemos observar la brevedad de la estrofa y la elipsis como recursos cinéticos para darle al poema esa sensación de ligereza, finura y levedad que resulta tan conmovedora.

HORAL

*El mar se mide por olas,
el cielo por alas,
nosotros por lágrimas.*

*El aire descansa en la hojas,
el agua en los ojos,
nosotros en nada.*

*Parece que sales y soles,
Nosotros y nada...*

A las formas tradicionales de la cinética acústica en la poética musical durante el clasicismo como el *andante* y el *allegro* se agregaron otras más radicales cinéticamente durante la época romántica en el *presto*, *prestísimo*, *lento*, *lentísimo*. En la prosaica, la solemnidad suele requerir una cinética acústica lenta, mientras que la jocosidad de los chistes y las interacciones y conversaciones amistosas espontáneas suelen ser acústicamente más dinámicas, sobre todo en el albur, donde la lentitud en sí misma ya es índice de derrota.

La cinética quinésica e icónica en la *Virgen y el Niño* de Crivelli, como la de Bellini, confieren una gran estaticidad al presentar a la figura casi incapaz de movimiento hacia adelante, atrás o a los lados al estar bordeada al frente por un barandal y atrás por un toldo. La versión de *Sta. Ana, La Virgen y el Niño* de Masaccio, con su gran majestuosidad, contrasta por su estatismo con la versión de Leonardo del mismo tema, quien representa la escena con una cinética quinésica sumamente dinámica de posturas vívidas y espontáneas que reverberan en la icónica de una escena al aire libre y con los personajes ataviados en ropas ligeras. Leonardo pinta como pagano.

La representación de solidez y aplomo en la figura del inquisidor *Cardenal Niño de Guevara* por el Greco, muestra un contraste en la expresión de las manos que se refiere a la tónica quinésica que veremos posteriormente. Valga comparar este cuadro con el del *Papa Inocencio X* de Velázquez, que representa simbólicamente la estabilidad de la Iglesia en la persona de uno de sus representantes. El comentario pictórico que hizo a esta obra el pintor contemporáneo Francis Bacon 300 años después no fue casual: hace que se desvanezca precisamente esta estabilidad y permanencia que tanto el Greco como Velázquez tuvieron especial cuidado en representar. Si Leonardo pinta como pagano, Bacon pinta como apóstata.

TÓNICA

La tónica dramática se refiere al acento, foco, énfasis que confiere un tono particular a una interacción sensible. Un recurso obvio de tónica léxica en la prosaica es la palabra que se pronuncia ya sea con mayor volumen o lentitud o al final de la frase con fines de énfasis. Al escribir un texto, académico por ejemplo, solemos dejar al final del párrafo la idea que nos interesa resaltar. Este es un recurso tónico. Otro tan común que no lo notamos es la acentuación o el agregar explícitamente una palabra en el discurso cotidiano tan lleno de elipsis (y lo que en pragmática lingüística se conoce como presupuestos e implicaturas) que el acento está en el hecho de la pronunciación explícita. Así, en vez de decir "traje pan", al decir "sí traje pan" está negando su opuesto "no trajiste pan" como "hoy traje pan" niega el "ayer no trajiste pan". Al agregar "sí y "hoy" se vuelve no sólo una afirmación, sino una contestación. El acento está en el "hoy" o "sí" más que en el "traje pan". En el idioma inglés, el uso del verbo *do* como en "*I do want to thank you*" en vez de "*I want to thank you*" o simplemente "*thanks*" es una manera de incrementar por la tónica léxica la fuerza ilocutiva en la acepción de la teoría de los actos de habla, particularmente en Searle y Vanderveken¹⁴ y, agregaría yo, también el *peso de pathos* de la enunciación para producir efectos emotivos¹⁵. Otro ejemplo de tónica léxica al agregar palabras está en alterar lo común de decir "la sal, por favor" a "¿Podrías hacerme el favor de pasarme la sal?" Según el contexto, el efecto que se produce puede ser agresivo, con cierto tono sarcástico por la excesiva formalidad, en contraste a los tres simples vocablos acostumbrados, como una especie de reproche.

En la tónica léxica de la poética, la repetición es siempre un recurso tónico. En el discurso de Antonio sobre la muerte de Julio César de Shakespeare, la repetición de "*but Brutus is an honorable man*" ("pero Bruto es un hombre honorable") funciona como tónica léxica en la poética de modo que, finalmente, el sentido del discurso de Antonio se invierte al tono sarcástico y el tema en realidad es, precisamente, la falta de honorabilidad de Bruto. Siguiendo con la escritura de Shakespeare, el diálogo que Hamlet sostiene con su madre nos sirve para ejemplificar el impacto de la tónica léxica en la poética.

Q: *Hamlet, thou hast thy father much offended*

H: *Mother, thou hast my father much offended.*

14 John Searle (1975) "A taxonomy of illocutionary acts" en K. Gunderson (8 ed.), *Language, Mind and Knowledge*, (Minnesota Studies in the Philosophy of Science 7). Minnesota: University of Minnesota Press y (1976) "A classification of illocutionary acts" *Language in Society* 5: 1-23. y Daniel Vanderveken (1985) "What is an illocutionary force" en M. Dascal (ed.) *Dialogue; An Interdisciplinary Approach*, Amsterdam: John Benjamins, y (1990) *Meaning and speech acts. Vol. 1, Principles of Language Use*, Cambridge, New York & Melbourne: Cambridge University Press.

15 He desarrollado este concepto de peso en la enunciación en K. Mandoki (1999) "Aesthetics and pragmatics: conversion, constitution and the dimensions of illocutionary acts" *Pragmatics and Cognition* Vol. 7(2), pp. 313-337.

Q: *Come, come, you answer with an idle tongue.*

H: *Go, go, you question with a wicked tongue*¹⁶.

En este caso, además de la repetición del ritmo, de la rima y de varios términos, son aquéllos que se alteran los que concentran la tónica léxica.

La tónica acústica no se refiere al tono agudo o grave del sonido sino a su intensidad o acento. Gritar, reír o llorar implican mayor tónica acústica que la voz normal, ya que despliegan mayor energía emotiva. En la música, el tema musical de una sinfonía es el que manifiesta la tónica, no sólo como un estado de ánimo, sino amarrando una composición musical a lo largo de todas sus variaciones. La frase inicial de la 5ª Sinfonía de Beethoven es la que define la tónica desarrollándose en variaciones de ritmo, modalidad y emoción manifiesta (que puede ser lúgubre o alegre). La tónica es la que mantiene el sentido de unidad en una pieza musical como si fuese una imagen sonora o un recuerdo que se tiñe de muy diversos modos y emociones a lo largo de la pieza musical.

La tónica quinésica en la poética abarca al tono muscular que se extiende en un espectro de languidez o falta de tonicidad hasta agudeza y tensión muscular. En las crucifixiones de Grünwald, la tónica se expresa en los dedos crispados del Cristo, en contraste con la languidez de su cuerpo sin vida. En el *Cardenal Niño de Guevara* de El Greco el punto de mayor tónica quinésica está en la mano izquierda del cardenal, apretando la silla porque al parecer le urge tomar el papel que se le ha caído al piso. El Cardenal es aparentemente zurdo.

La referencia prototípica respecto a la tónica quinésica es el mural de Miguel Ángel de la Capilla Sixtina *La Creación de Adán*. Vemos simultáneamente, separados por unos cuantos centímetros, el contraste a través de los dedos entre la tónica de la fuerza vital de Dios y la languidez del hombre. La tónica parecería ser el tema mismo del mural, representando la fuerza de vida en sus dos extremos: el del creador y el de la criatura, el principio activo y el pasivo, lo divino omnipotente y alerta en contraste con lo humano dependiente, vulnerable y adormecido.

Modos de caminar, puntos a donde se dirige una mirada son medios de expresión de tónica quinésica en la prosaica. La lógica del maquillaje que enrojece y amplía los labios, hunde los contornos de los ojos para dar una impresión de languidez, alarga y pinta las uñas para expresar socialmente el privilegio del ocio o sexualmente la potencialidad de hacer daño, son todos medios de expresión tónica.

De manera similar, el estilo especial de arreglarse para una cita romántica es un ejemplo de tónica icónica en la prosaica. Se sitúan acentos por medio de joyas, colores, accesorios, texturas de tela etc. sobre diversas partes del cuerpo que se pretende enfatizar. Un cinturón de color contrastante enfatiza la cintura, un cuello escotado apunta hacia el pecho, unos tacones evocan al arco del placer. Todos éstos son recursos para señalar focos de tónica no sólo icónica sino quinésica.

16 R. Hamlet, a tu padre has ofendido en gran manera

H. Madre, a mi padre has ofendido en gran manera

R. Venga, venga, contestas con una lengua ociosa

H. Vaya, vaya, preguntas con una lengua maliciosa.

La tónica icónica en la poética, particularmente en el género pictórico, recurre al contraste, la ubicación en sección áurea de figuras tónicas, su mayor tamaño en la pintura medieval, el énfasis por medio del aura dorada alrededor del rostro, tensiones compositivas, contrapuntos de color etc. La camisa blanca del hombre a punto de ser fusilado en *La ejecución, Mayo 3, 1808* de Goya enfatiza el aún ileso torso al que apuntan las bayonetas de los soldados, concentrando, en esa área inmaculada y luminosa, el terrible sentido del cuadro. El manto rojo de Jesús en *Expolio* de El Greco recurre a un sentido semejante, pero con una transición cromática en sentido opuesto: la camisa blanca de la pintura de Goya se teñirá de rojo con sangre, mientras que el manto rojo en el cuadro del Greco será substituido por el pálido torso de Jesús, desnudo y vulnerable al ser crucificado.

PULSO

La última categoría del modelo, la dramática del pulso, se refiere a la tendencia centrípeta o centrífuga de la energía actitudinal. El pulso está relacionado con el concepto de retentividad o expulsividad en la teoría freudiana. Como ejemplo de pulso léxico en la poética expresado en la literatura está de nueva cuenta Hamlet, quien manifiesta un pulso centrípeta en sus cavilaciones todo a lo largo del primer acto de la obra. Parece casi paralizado en Elsinore por dos meses después de la muerte de su padre, perdido en sus propios pensamientos. Sus interacciones verbales con los demás son muy limitadas, y se repliegan sobre sí mismas. Este pulso centrípeta se invierte en el momento de la puesta en escena en el palacio, cuando los actores ambulantes representan el asesinato de Gonzago. A partir de ese instante, toda la energía retenida explota y se expande centrífugamente hasta el final catastrófico de la tragedia shakespeareana. El mismo recurso puede notarse en la telenovela, donde el secreto (típicamente el de paternidad) se retiene tercamente hasta el momento de *agnición* o reconocimiento en el clímax provocando el súbito desenlace¹⁷. Esta es la versión mediática de la *revelación* aristotélica, por supuesto.

El pulso léxico en prosaica se manifiesta en los slogans publicitarios o políticos que intentan desplegarse centrífugamente abarcando cientos y miles de personas. El "Viva México" del grito ritual del día de la independencia tiene la intención de ser centrífugo, emanando del presidente y extendiéndose en todos y cada uno de los ciudadanos; pocas veces lo logra, dependiendo de la legitimidad y popularidad, generalmente escasas, de los presidentes en turno. En sentido inverso, la plegaria, el *ohm* o el *yahi-ilalá* musulmán buscan un movimiento centrípeta que implosione hacia el centro espiritual del individuo.

El pulso acústico en la poética lo encontramos en la música de percusiones que es repetitiva, amarrando por su ritmo centrípeta la expansión centrífuga de la melodía. El *Bolero* de Ravel expresa este movimiento doble, centrípeta al contener la misma melodía, y centrífuga al expandir el volumen y agregar nuevos elementos. La sinfonía *Sorpresa* de Haydn opera de un modo semejante,

17 Ver Chauvel Escudero, L. 1997. "El secreto como motor narrativo" in Verón, E. & Chauvel, E., L. (comps.) *Telenovelas: ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona, Gedisa.

irrumpiendo sorpresivamente y a mayor volumen con la misma melodía contenida antes por el pulso centrípeta de la repetición. En la prosaica, el pulso acústico está más elocuentemente representado por las porras deportivas en un estadio o el "olé" en un toreo, que expresan más por su fuerza sonora que por la inteligibilidad de sus palabras. Son voces como invocaciones que parecen surgir de un centro y ansían expandirse hasta el infinito.

Nos resulta muy conocido el pulso quinésico en la prosaica y lo reconocemos muy bien en la proyección hacia afuera del cuerpo al hablar o hacia dentro al escuchar en posición receptiva o centrípeta. El cuerpo manifiesta sensiblemente la dirección en que fluye la energía de la comunicación cotidiana. En cuanto al pulso quinésico expresado en la poética, *La Gioconda* de Leonardo sería el ejemplo prototípico por el efecto panóptico de su mirada, acrecentado por la cinética quinésica del estatismo en su postura y la tónica de su sonrisa hierática y ambigua. Podemos añadir a la tendencia centrípeta de la figura sus pupilas aparentemente dilatadas, como en el enamoramiento y el orgasmo, que incrementan aún más su fuerza de atracción¹⁸

Como ejemplificación del pulso centrífugo en la poética, hay pocos casos más ilustrativos que el mural *La Nueva Democracia* de Siqueiros, que se expande virtualmente fuera del plano del mural hasta producir la sensación en el espectador de tenerse que orillar hacia el lado contrario para que no le caiga encima el peso de la mujer¹⁹. Siqueiros provoca explosiones al pintar sus murales con el deseo reiterado de que sus obras reverberen y generen turbulencias centrífugas que provoquen la revolución. Sus otras obras, *Nuestra Imagen Actual* y su *Autorretrato* tienen el mismo efecto expansivo de bocinas amplificadoras.

Todo clasicismo, como es el renacentista, se caracteriza por mantener un equilibrio entre estas dos tendencias de pulso. Podemos comparar diversas versiones de la *Anunciación* para constatar por una parte la consistencia sintáctica de las imágenes a lo largo de la tradición y su relación como pulso quinésico. Vemos que el ángel siempre tiene un pulso quinésico centrífugo, pues llega para entregar un mensaje. Por contraste está el pulso quinésico centrípeta de la Virgen, en ninguna pintura expresado con mayor candidez que en la obra de este tema de Simone Martini, donde el cuerpo de la Virgen se convierte en concavidad correspondiente exactamente a la postura del ángel y la convexidad de sus manos y rostro. Esta convexidad se enfatiza por las alas terminadas en punta como flechas y su composición diagonal de mayor dinamismo. La quinésica centrípeta de la Virgen expresa que hacia ella se dirige la energía de las buenas nuevas. Este mismo efecto estético lo encontramos en la ya mencionada *Creación de Adán* de Buonarroti, donde Dios, como el ángel de la *Anunciación*, es el elemento centrífugo expresado por convexidad mientras que Adán, como la Virgen, es el elemento centrípeta, receptor de energía divina en un

18 Esta tendencia de asociar pupilas dilatadas con excitación sexual ha sido comprobada por varios investigadores de lenguaje corporal, como A. E. Schefflen (1972). *Body Language and Social Order*. N. Jersey: Prentice Hall.

19 He notado este efecto de expansión en la curiosa, pero explicable, reacción de los espectadores que pasan orillándose al lado contrario de este mural en el Palacio de las Bellas Artes en la Ciudad de México, no tanto para verlo, sino para protegerse de él.

caso, y de noticias y selección divina en el otro, representados ambos por su concavidad quinésica.

El pulso icónico en la poética de la escenificación en estas obras es un eco visual del pulso quinésico de los personajes y perfectamente consistente con aquél. En la *Creación de Adán*, el hombre está apoyado sobre una roca, con un pulso centrípeto incapaz de movimiento propio a riesgo que caer en el abismo, en contraste con la imagen centrífuga de Dios que vuela bajo una ligera capa escarlata acompañado de varios seres celestiales. En las Anunciaciones, vemos que la Virgen está siempre situada en un espacio relativamente interior e íntimo respecto al espacio exterior y celestial de donde viene el ángel. En todos los cuadros de la *Anunciación*, desde Martini (frente al biombo), da Vinci (al interior del patio, entre la pared y el barandal), Zurbarán (entre una silla y una mesa bajo una cortina en una habitación), en Giovanni di Paolo (ante la pared blanca), el de Mazzola Bedola (en un sillón en una habitación), el de Fra Filippo Lippi (entre muebles también en una habitación), el de Fra Angélico (bajo los arcos, frente a la pared en el interior de un patio) la Virgen está al interior, como arrinconada, ante la presencia del Ángel quien en todos los casos tiene el elemento arquitectónico abierto a sus espaldas indicando el lugar de donde viene y su presencia centrífuga.

El pulso icónico en la prosaica se ilustra en el típico jardín del monasterio estilo español diseñado en forma centrípeta con su fuente en el espacio central y ecos formales a su alrededor por medio de plantas y veredas simétricas. Estos jardines contrastan con el estilo japonés e inglés que pueden ser considerados centrífugos en su tendencia a fundirse con el horizonte. Y ya que estamos en jardines, el *Jardín de las Delicias* de El Bosco ilustra perfectamente el pulso icónico en la poética en este caso centrífugo. Vemos una proliferación de imágenes como metáfora visual de la abundancia de energía sexual y su tendencia al exceso y la propagación en su manifestación explosiva. El pulso centrífugo se incrementa aún más por el hecho de que la pintura es un tríptico, excediendo el lienzo único y el marco arbitrario que limita su continuidad. El opuesto exacto es *Los Siete pecados Capitales* del mismo autor, claramente centrípeto en 4 círculos concéntricos que comparten el mismo centro donde la imagen del Cristo implosiona como metáfora hacia la unidad espiritual.

Hasta aquí la propuesta del modelo que, de sobra está decirlo, es una exploración sobre las posibilidades analíticas de este modelo y no la cualificación exhaustiva de los fenómenos aquí descritos. Ofrece, sin embargo, parámetros unificados que pudieran ser de utilidad para construir una aproximación más empírica e intersubjetiva de la percepción estética en fenómenos de índole tan diversa como la que hemos presentado. Su utilidad será evidente al aplicarlo en la docencia de disciplinas como las artísticas, de diseño y de comunicación, así como para iluminar la significación estética de situaciones en la vida cotidiana. Este modelo como medio de enseñar a ver y a comprender manifestaciones estéticas proyecta al primer plano características semánticas que de otro modo pudieran permanecer inadvertidas.