

## Presentación

Dado que la semiótica greimasiana tiene su base en la teoría saussuriana de la lengua y, por consiguiente, en el interés por la forma y en la convicción de que un sistema es básicamente un cuadro de relaciones, sobre todo de oposición, pero también de paralelismos y secuencias, esta disciplina estaba destinada a incorporar, tarde o temprano, el interés por la estética en tanto experiencia de la forma. De igual modo, y de manera no sólo implícita sino explícita, ya desde la *Semántica estructural*, Greimas alude a la decisiva función del cuerpo tanto en la organización del mundo cuanto en la determinación del sentido. Así, la dimensión sensible de lo *real*, que no es sino una prolongación del cuerpo sobre el mundo a través de los sentidos, se hacía presente como una necesidad en el desarrollo de la teoría. Sin embargo, no es sino hasta la aparición del libro *De la imperfección* que tal aspecto se presenta de manera nítida, al punto que esta breve obra puede ser considerada como una transformación en el desarrollo de la disciplina. En aquel libro Greimas habló, abundantemente, de la *estesis* (que en español bien podría nombrarse con la palabra *estesia*) así como de la *estética* y, correlativamente, de la belleza; de la belleza, agreguemos, como acontecimiento sensible vivido por un sujeto. En razón de que, por un lado, en la segunda parte de ese libro se examinan textos literarios y de que, por otro, ese examen no consiste tanto en la forma de los propios textos —salvo, relativamente, cuando el texto examinado es un poema de Rilke— sino más bien en la experiencia fuertemente sensible vivida por un personaje que se

muestra como un sujeto *estesiado*, nunca quedó del todo claro si la estesia conduce “naturalmente” a la experiencia estética y por lo tanto un término implica, también naturalmente, al otro, o si se debía establecer una diferencia. En este sentido, nosotros pensamos que si bien es legítimo afirmar que la experiencia estética tiene como base una disposición estésica, tal afirmación no autoriza a sostener que toda forma de estesia conduce a una experiencia estética. Un dolor de muelas, por ejemplo, en el que la estesia se presenta como *algia*, difícilmente puede ser vivido como experiencia estética (aunque sí, evocado, puede volverse materia poética) de manera tal que quien padece este dolor, en lugar de demorarse en su degustación, trata de quitárselo lo más pronto posible recurriendo a un analgésico que pueda atenuar, y si es posible borrar, esa carga de sensibilidad. Aquí el sujeto estesiado quiere ser un sujeto an-estesiado. La actual abundancia de estudios dedicados a temas relativos a la estesia —que tanto, y de tantas maneras, han enriquecido la teoría— han consolidado el “giro semiótico” pero no han mostrado una especial preocupación por deslindar lo que, propiamente, puede describirse como el territorio de la estética.

Este número que ahora presentamos quiere ser una modesta contribución a ese deslinde que a esta altura parece necesario y por ello se han seleccionado las colaboraciones según esa dirección. El artículo de Elena Bossi, “El erotismo en el arte” avanza en la exposición de un modo de reunir la experiencia estésica con la determinación artística. Tomando como referencia los ya clásicos aportes que Bataille ha hecho a este tema, la autora, seleccionando como lugar para su reflexión el espacio del arte, trata de ampliar la visión de la experiencia erótica relacionándola por un lado con el decir-no decir (la palabra que desvía) y, por otro, con una moral, puesto que el erotismo, lejos de ser un desenfreno, es un ejercicio de control, una educación de la voluntad. El placer que produce la obra de arte radica en lo fragmentario de su constitución y en lo instantáneo de su efecto pues la obra de arte, es decir, lo que queremos retener de ella, está

alejándose siempre: si recurrimos a la obra de arte es para encontrar en su contemplación un placer en el que podamos reconocer el gusto de la vida. La belleza es, desde esta perspectiva, una lucha por habitar la fractura y detener la fugacidad. El discurso del erotismo se funda sobre la palabra que calla. Pero ese callar no obedece a una tentación o a un impulso tanático: como la belleza con la cual naturalmente se reúne, es una recusación de la muerte.

En “La estética de lo sagrado. *Entrada en materia*, de Octavio Paz”, Rita Imboden comienza interrogándose por el sentido que tiene “lo sagrado” en Paz y por la relación entre lo sagrado y lo estético. ¿En qué sentido es sagrada la poesía y en qué sentido esa epifanía de la palabra —la palabra del poema— puede sacralizar al mundo? El estudio del poema de Octavio Paz está impulsado por estas preguntas y está regulado por un método preciso. La autora trata de des-ocultar, en los procedimientos poéticos del texto —especialmente en sus aspectos plásticos y rítmicos— el origen de los efectos estéticos orientados hacia lo sagrado. Y también se refiere al tipo de estesia, a las condiciones de recepción que deben cumplirse en el lector para que él también contribuya a elaborar las formas de lo sagrado. El minucioso análisis que emprende este artículo también es una lectura, pero una lectura que se lee a sí misma en busca de las condiciones adecuadas para leer el poema.

Jacques Geninasca, convencido de que poesía y pintura son una misma exigencia de precisión, trabajó durante largos años en la elaboración de un método para conocer la organización del poema y trasladó ese deseo de lucidez a su propio arte de pintor al cual parece cada vez más inclinado. “El *logos* del formato” es un estudio de las formas que organizan el espacio signifiante de una pintura o de una fotografía. En busca de lo que podemos llamar una “geometría del sentido” —geometría “natural” o perceptiva ligada a una lógica ternaria— Geninasca recurre al análisis del “formato”, por lo tanto al *logos* subyacente en tres obras considerablemente alc-

jadas entre sí: *La flagelación de Cristo*, de Piero della Francesca, *La noche estrellada*, de Vincent Van Gogh y un fotograma del video *Motus vivendi*, de Carmen E. Kreis. En cada caso se muestra una precisa organización del espacio en donde tal organización no se presenta como geométrica *per se* sino por la incorporación de un sujeto que percibe también las fugas hacia lugares de invisibilidad.

Un inolvidable momento del filme *La mirada de Ulises*, de Theo Angelopoulos da pie a una demorada meditación de Pierre Ouellet sobre el tiempo —existencial e histórico— sobre los lugares, sobre la transformación y la permanencia, sobre la identidad y la otredad. Se trata de la secuencia en que una vieja, casi inmóvil barcaza traslada en silencio los fragmentos de una gigantesca escultura de Lenin. Como si arrastrara los fragmentos de la Historia, la barcaza se va acercando al puerto donde se reúnen hombres inmóviles. Esta escena de clausura, de final, *abre*, sin embargo, el espacio y muestra las formas de la temporalidad. El espacio es una suerte de *khora* platónica: más que extensión, una profundidad donde las cosas interminablemente se congregan y se transforman. Pero, sobre todo, el espacio es una socialización, un *habitus* donde los hombres se reúnen pues el espacio es, esencialmente, lo que está habitado. De esta reunión nacen las distintas formas de la temporalidad, ligadas al traslado, al movimiento, al alejamiento y al retorno. Estas temporalidades *dan lugar* al mundo, es decir, vuelven a ser, y al mismo tiempo fundan, el espacio socializado. Por su parte, los fragmentos que nunca terminan de llegar son un icono de la transformación en el espacio y en el tiempo.

En “El trazo de la escritura”, Raúl Dorra muestra a ésta como una presencia significativa en la que se encuentran el tacto y la mirada (pues una mano traza una inscripción para que una mirada la recoja), la inscripción y el espacio (pues la escritura no nos pone frente a los trazos sino ante la página que los hace legibles), el sujeto que la ejecuta y la sustancia sobre la cual la ejecuta. ¿Qué relación mantiene el sujeto con

su propio trazo y con el espacio en que toma su forma específica? ¿Qué grado de actividad y de determinación tienen estos factores? En este artículo, se proponen tres situaciones en una escala en la que el objeto —o en todo caso el espacio de legibilidad— cobra un progresivo protagonismo, al mismo tiempo que el tacto cede su espacio a la mirada y el signo va transformándose en símbolo.

Finalmente, el artículo de Herman Parret, “Vino y voz: hacia una inter-estésica de las cualidades sensoriales”, queda situado resueltamente en el ancho y multiforme territorio de la estesia. Ya desde el primer párrafo, el autor anuncia que su trabajo se “inscribe en el marco de una semio-estésica, es decir, de una semiótica que tiene por objeto la sensorialidad global del cuerpo”. He ahí, entonces, delimitados con precisión, el campo y el objeto de estudio. En este caso, Parret selecciona dos registros sensoriales para sugerir una morfología e incluso una gramática no sólo de los sentidos del gusto y el oído sino del conjunto de los sentidos, esto es, de los “cinco sentidos corporales” según la contabilidad tradicional. Sentidos ligados a la temporalidad o a la espacialidad, sentidos que actúan en la proximidad o en la distancia, sentidos introyectivos o proyectivos: éstas son algunas de las clasificaciones de esta morfología. Interesa ver por qué vías Parret llega a la conclusión de que el tiempo de la degustación del vino (para cuyo análisis sigue las propuestas hechas por J.F. Bordron en un artículo publicado en el volumen anterior de esta misma revista) y el de la aprehensión de la voz son de naturaleza “totalmente diferente”, más que la conclusión misma. A la riqueza de estas indagaciones podemos agregarle otra, en la que Parret no se detiene pero a la que no deja de observar: cómo se constituye el léxico relativo a la actividad sensorial, qué procedimientos retóricos o semánticos se ponen en actividad al decir que un sonido es “pálido”, “chirriante” o “rudo” o que un sabor puede ser “áspero”, “oscuro” “pesado” o “fresco”.

Esperamos haber hecho, con esta nueva entrega, una contribución legítima al desarrollo de una temática a la que nuestro seminario ha dedicado diversas sesiones de estudio y discusión, temática de vasto alcance en la cual queda aún largo trecho por recorrer.

*Raúl Dorra y María Isabel Filinich*