



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Postgrado
Magister en Filosofía

EXPRESIONES SONORAS QUE CONSTRUYEN MATERIA: UNA LECTURA
DESDE HEGEL AL POEMA THE BELLS EN EDGAR ALLAN POE

Tesis para optar al grado de Magister en Filosofía

VALENTINA MILLARAY OSORIO FIERRO

Profesor guía: Pablo Oyarzun Robles

Santiago, 2022

“Ver con claridad la maquinaria —las ruedas y engranajes— de una obra de arte es, fuera de toda duda, un placer, ¡pero un placer que sólo podemos gozar en la medida de que no gozamos del legítimo efecto a que aspira el artista! Y, de hecho, con demasiada frecuencia sucede que toda reflexión analítica sobre el arte equivale a reflejar a la manera de los espejos del templo de Esmirna, que representan deformadas las más bellas imágenes.”
(Poe 1973, 269 s.)

Agradecimientos:

Quisiera extender los primeros agradecimientos a la Escuela de Postgrado de la Facultad de Filosofía y Humanidades por otorgarme la Beca de Estímulo para cursar mis estudios de Magíster.

A Sebastián, por su amor que prolifera en la inteligencia, en la sensibilidad y en la amistad.

A mis amigas de Escuela, que en cada conversación vivifican y me hacen abrazar el amor por la filosofía.

A mis estudiantes, que todo lo merecen en la cascada del conocimiento y porque sólo en el espectro de la enseñanza, nace la autoconciencia del saber.

A la Biblioteca Regional Gabriela Mistral por prestarme sus espacios de silencio y poesía elquina.

Tabla de contenido

RESUMEN	4
ABREVIACIONES Y ACLARACIONES:	5
<i>Sobre la distinción del concepto de representación:</i>	5
INTRODUCCIÓN:	6
<i>Sobre los objetivos de la tesis</i>	6
<i>Sobre la estructuración general de la investigación y sus motivos</i>	9
<i>Sobre la función del arte en la expresión del espíritu y la categorización de las artes.</i>	11
CAPÍTULO 1: SOBRE LA POESÍA, LA MÚSICA Y OTROS MÁRGENES EN HEGEL	15
<i>Sobre las artes románticas.</i>	15
SUBCAPÍTULO 1.1: SOBRE LA POESÍA	19
SUBCAPÍTULO 1.2: SOBRE LA MÚSICA	22
CAPÍTULO 2: SOBRE EL PROBLEMA	27
SUBCAPÍTULO 2.1 ¿POR QUÉ <i>THE BELLS</i> ?	27
SUBCAPÍTULO 2.2: SOBRE LA CUESTIÓN	29
<i>Sobre las estructuras de la cuestión</i>	29
<i>Sobre la cuestión en sí</i>	31
SUBCAPÍTULO 2.3: ¿POR QUÉ LA MÚSICA Y NO LA POESÍA?.....	37
SUBCAPÍTULO 2.4: VÍAS DE INTERPRETACIÓN ANTE LA “INVERSIÓN” POÉTICA.....	45
CAPÍTULO 3: EL MODELO DE COMPOSICIÓN EN EDGAR ALLAN POE	55
SUBCAPÍTULO 3.1: SOBRE LA FILOSOFÍA DE LA COMPOSICIÓN EN <i>THE RAVEN</i>	57
SUBCAPÍTULO 3.2: SOBRE EL PRINCIPIO POÉTICO	63
SUBCAPÍTULO 3.3: ANÁLISIS DE <i>THE BELLS</i> : LA POESÍA TRAS LOS CONCEPTOS	68
CAPITULO 4: SOBRE LA UNIDAD DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA	71
SUBCAPÍTULO 4.1: ANTECEDENTES PARA LA NOCIÓN DE UNIDAD ESTÉTICA: PLATÓN.....	71
SUBCAPÍTULO 4.2: DE LAS VÍAS DE INTERPRETACIÓN, AL EFECTO, LA EXPERIENCIA Y LA UNIDAD ESTÉTICA	77
<i>Algunas consideraciones acerca de la memoria, la imaginación y la subjetividad</i>	78
<i>Nexos entre el la inversión material-formal y el efecto, la experiencia y la unidad estética.</i>	81
<i>Sobre la intención de totalidad de Poe y Hegel en la experiencia artística y estética.</i>	84
CONCLUSIONES	88
BIBLIOGRAFÍA	93
ANEXOS	94

Resumen

El objetivo general de esta investigación, se plantea formular la intención de totalidad de la experiencia estética propuesta por Edgar Allan Poe, presente en su último poema póstumo *The Bells*. Esto, a través de los parámetros establecidos por G.W. F. Hegel en las *Lecciones de Estética* y sus consideraciones acerca de la música y la poesía.

La metodología consistirá en abordar el mencionado poema desde la investigación, lectura e interpretación de las consideraciones musicales del sistema estético hegeliano. Ante ello, hacer trabajar los conceptos de contenido-figura en una inversión de la percepción poética.

Los resultados obtenidos guardan relación con los objetivos específicos que la tesis misma plantea. A saber: (i) proponer un determinado hylemorfismo de la representación poética que busca vivificar al máximo a través de él, la experiencia estética del lector auditor; (ii) manifestar la necesidad del complemento entre dicha categorización; a saber, lo poético y lo musical, a modo de re entenderlo como un sistema que se complementa y configura la unidad estética; y (iii) evidenciar lo pertinente de la sistematización hegeliana del arte en su conjunto, para el estudio del poema de Poe.

Abreviaciones y aclaraciones:

VüÄ = *Vorlesungen über die Ästhetik* (1842) en la segunda edición de Heinrich Gustav Hotho Trad. De Alfredo Botons Muñoz. Akal editores (1989)

ÄuK = *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*

Sobre la distinción del concepto de representación:

El presente trabajo de tesis ha de adscribir a la distinción de acepciones que se hace en VüÄ y su respectiva simbología (*, **) en razón al concepto de *representación* en Hegel.

Alfredo Brotons, traductor de esta obra sobre las acepciones de *representación* en sus notas, aclara lo siguiente:

“De los muchos escollos que en esta traducción me han salido al paso, sólo en un caso siento que he fracasado rotundamente: la distinción operativa entre *Vorstellung* y *Darstellung*, con sus respectivas familias. De todas las soluciones barajadas, la única que me ha parecido a cubierto de objeciones absolutamente contundentes, tratándose de un par de términos tan cruciales y frecuentes en esta obra, es la siguiente: *Vorstellung* se vierte como «representación*», con el significado de representación mental, subjetiva, interior...; *Darstellung* se vierte como «representación**», con el significado de representación fáctica, objetiva, exterior... «Representación» cubre el resto de acepciones.”¹

En lo sucesivo, se adscribirá a esta nomenclatura para aclarar al lector la acepción a la cual se piensa, Hegel intentó referir.

¹ *vid.* Nota del traductor, VüÄ.

Introducción:

Sobre los objetivos de la tesis

La presente investigación, busca introducirse en los estudios de la estética y particularmente, del estudio del arte en los términos planteados por Hegel. Desde una perspectiva absoluta, científica y a la vez históricamente situada del arte bello. Específicamente, a partir del estudio de dos formas de expresión artística; a saber: la música y la poesía.

El objetivo fundamental consiste en formular la intención de totalidad de la experiencia estética propuesta y lograda por Edgar Allan Poe en el poema *The Bells*; a través de la evaluación hegeliana de las artes. Esto, por medio del estudio de dicho poema en particular, que funciona como -por decirlo de algún modo- estudio de caso y ejercicio teórico de lo que aquí se ha de plantear.

Hegel cuenta con amplia literatura acerca de la sistematización de las artes, y cómo el Espíritu y el alma se relacionan entre ellas en su producción y expresión de verdad. Particularmente, esta investigación estudiará dos de ellas, pero con miras a proveer, desde y a través éstas, una visión unificada de la experiencia estética del espectador: visión que comparten ambos autores.

Hablamos de *The Bells*, poema publicado póstumamente por el autor norteamericano y que para fines de este estudio, será considerado dentro del cenit de sus producciones artísticas, en el que plasma toda su ya desarrollada teoría de composición. En lo siguiente, han de presentarse objetivos investigativos secundarios que, según el orden en el cual aquí se presenten, cobrarán mayor o menor preponderancia al momento de justificar o aportar el objetivo primordial de este estudio. Así por tanto, el primero consta de lo siguiente: (i) proponer un determinado hylemorfismo de la representación

poética que busca vivificar al máximo a través de él, la experiencia estética del lector auditor. Además: (ii) manifestar la necesidad del complemento entre dicha categorización; a saber, lo poético y lo musical, a modo de re entenderlo como un sistema que se complementa y configura la unidad estética. Finalmente: (iii) evidenciar lo pertinente de la sistematización hegeliana del arte en su conjunto, para el estudio del poema de Poe.

El problema que mueve a esta tesis es, a grandes rasgos, el siguiente:

¿En qué medida, las palabras contenidas en el poema, mediante el sonido que ellas emiten al ser pronunciadas, conforman la figura de éste?

La hipótesis por plantear comienza a formularse al establecer que el sonido que emite el poema *The Bells*, y las palabras que en él se utilizan, corresponden a la materia de éste. Así mismo, y sólo en su conjunto, el material específico con el cual se representa el poema, configura y da sentido a su figura; representada por la totalidad del estímulo estético ante la declamación del poema.

Otro cuestionamiento al respecto; y que podría otorgar una nueva perspectiva a lo anteriormente mencionado, guarda relación con:

¿De qué manera las palabras contenidas en el poema, mediante el sonido que ellas emiten al ser pronunciadas, conforman la figura de éste?

Dicho esto, queda de manifiesto la necesidad de aclarar en el cuerpo del texto, conceptos tales como materia, figura, etc. Así como también, las características de los cuestionamientos que los hace parecer similares, pero que de todas maneras requieren un tratamiento independiente.

A modo de introducción de lo que procederá en el cuerpo de la tesis, es perentorio definir cuál es la función del arte en la expresión del espíritu y cómo ello da pie -y a través de su proporción interna de contenido- a la categorización interna de las artes en Hegel.

Asimismo, considerando el particular fenómeno que se da en la música, es indispensable considerar también por qué esta última es considerada por Hegel como expresión del alma y no del espíritu.

Cabe hacer la aclaración que la presente indagación, pretende usufructuar desde dos aspectos, el tratamiento de las artes en de la poesía y la música. El primero tiene que ver con la perspectiva psicológica de aproximación a la vivencia estética del poema de Poe, y el segundo lo lee de la vereda de su papel interno en la sistematización universal de las artes propuesta por G. W. F. Hegel. Es decir, la propuesta abordará tanto el qué representación* produce internamente dicho estímulo, como cuál es la representación** sensible que ella encarna y cuál es su lugar en un esquema de verdad expresada a través de las artes.

Es de vital importancia manifestar la voluntad de guiar la convocante reflexión a través de las “*Lecciones de Estética*” (*Vorlesungen über die Ästhetik*) de Heinrich Gustav Hotho² en la segunda edición de 1842 y el producto canónico que de ella ha surgido. Esto, más allá de las válidas discrepancias en cuanto a contenido y forma de la disposición del sistema

² v. nota nº 2 de “*El arte como saber: un acercamiento a la filosofía hegeliana del arte bello*” de Lelia Profili: “Las famosas Lecciones de Hegel fueron elaboradas sobre la base de dos tipos de fuentes principales, los manuscritos del propio Hegel (Manuskripte) y los apuntes tomados por sus alumnos (Nachschriften). La autenticidad de los primeros est. fuera de toda duda, puesto que se trata de notas del propio Hegel que servían de apoyo para sus exposiciones orales. En la medida en que de ellos se conservaron solo unos pocos fragmentos, el problema con estas fuentes se refiere principalmente a su integridad. De los numerosos manuscritos de Hegel solo se retuvieron el Manuscrito de 1821 sobre Filosofía de la Religión, algunos fragmentos de sus notas para las Lecciones sobre Filosofía de la Historia e Historia de la Filosofía, que incluyen casi solamente las introducciones y dos fragmentos breves sobre estética. En lo que atañe a las Nachschriften, el problema estriba en evaluar su grado de autenticidad y pureza. En este respecto, los apuntes se han catalogado en tres grupos: 1) Mitschriften, apuntes tomados directamente del dictado en clase; aunque estilísticamente deficientes, reproducen más literalmente las exposiciones el maestro; 2) Reinschriften, apuntes que fueron pasados en limpio con posterioridad a la clase; suponen reelaboraciones estilísticas y completamientos por cotejo; 3) Ausarbeitungen, apuntes y notas que suponen una reelaboración personal por parte del redactor. V. al respecto W. Jaeschke. Hegel-Handbuch: Leben - Werk - Schule (en lo sucesivo = HB), 295-298 y el “Prefacio editorial” de R. Ferrara a G. W. F. Hegel. Lecciones sobre filosofía de la Religión. 1. Introducción y concepto de la religión, pp. xiii-xxix. En lo que respecta a la filosofía del arte, Hegel impartió sus célebres lecciones en los semestres de 1820/21, 1823, 1826 y 1828/29, siendo H. G. Hotho el encargado de la redacción y edición del texto incluido en la ‘Edición de los discípulos.’” (2021, pág. 43)

de las artes propuesto por Hegel, que nacieron a propósito de la publicación de la *Filosofía del Arte* (1995) en la publicación de cuadernos de apuntes de alumnos que asistieron a sus lecciones en los semestres desde 1820 hasta 1829³.

Sobre la estructuración general de la investigación y sus motivos

La estructura de la presente estudio, está orientado primeramente a establecer cierto marco de discusión en torno a la estética hegeliana y la sistematización de las artes, y en base a ello, problematizar con un poema en particular como es el de Edgar Allan Poe. El poeta y su poema, particularmente sirven al estudio a de lo que el sistema de las artes apuntan y se ve en ella, un lugar desde donde evaluar un poema que tras siglos desde su composición, es funcional a la teoría hegeliana; pese a que el autor ya concebía el fin del arte para los albores decimonónicos en los que se asienta.

Posteriormente, en términos argumentativos y espaciales, se presenta una insuficiencia: motora del análisis del problema que convoca a esta tesis. Como todo motor, que es movido por otro, y sin que ello pueda volver en un ciclo infinito, el primer motor inmóvil de la presente investigación se remite al análisis comparativo de *The Bells* bajo las consideraciones musicales de Hegel, esto con el propósito de evidenciar la insuficiencia que representaría una evaluación poética para lo que acontece en este poema. Aquella nueva interpretación, colabora en el entendimiento de la relación sonido-palabra y material- significado.

³ Esto es reforzado por el criterio lo comparte la Dra. Profili cuando señala: “Ante estos elementos de juicio, consideramos que no es posible, sin exponerse a una marcada parcialidad, desestimar sin más la edición de Hotho como inauténtica. En lugar de ello, la investigación de la estética hegeliana requiere hoy de un cotejo de la mencionada edición canónica con el estudio detenido de los apuntes, cuya publicación, por cierto, solo se ha completado recientemente. El escaso número de apuntes conservados en su integridad as. como la pérdida de los manuscritos del propio Hegel impiden prescindir por completo de la cuestionada edición de Hotho, que seguir. valiendo como una fuente imprescindible de la transmisión secundaria del pensamiento estético de Hegel.” (2021, pág. 44)

¿Por qué Allan Poe y no otro? Preliminarmente, pues Poe es un poeta que no sólo se ocupa de componer versos o cuentos aludiendo a alguna especie de azar artístico creativo, o propio de su único talento, sino que el autor, guardando las proporciones con Hegel, de manera similar a éste, apuntan a la totalidad: uno, de la experiencia estética y el otro como de la satisfacción de las exigencias del Espíritu absoluto. Poe fundamenta sus decisiones en cuanto a la composición de sus escritos en base a la unicidad de la experiencia estética. Nutriendo, se dirá que tanto Hegel como Poe cubren un paralelo que, hasta algún punto, hace responder al último con el primero. Se estudiará por tanto el poema de Poe a las luces de las consideraciones hegelianas de la música y la poesía. Todo lo que se componga en Poe, es *por mor* del efecto deseado.

A través de Platón, se abrirá la discusión acerca de lo uno y múltiple, el límite y lo ilimitado y lo que de aquella reflexión pueda ser aplicado al placer y la experiencia estética de lo bello. Imprescindible es considerar el papel de la imaginación y la subjetividad en dicha configuración.

Una vez resuelta la cuestión particular que convoca el presente escrito, acerca de cómo se configura la forma del poema a partir de su materia, se esgrimirá la intención de totalidad de experiencia estética de ambos autores que hasta este punto ya se había argüido. El orden de la argumentación, responde a la primogénita y más básica pregunta que surge de la escucha/lectura del poema y se traduce en un intento de solución ante los conceptos que urden su sensación.

La investigación inicia con un estado del arte, luego se particulariza y hace funcionar los conceptos que en ella se han de trabajar, para finalizar con una apertura disciplinar, pero que a la vez es funcional a los fines inicialmente propuestos.

Sobre la función del arte en la expresión del espíritu y la categorización de las artes

Al pensar la fase en la cual la exteriorización del espíritu se expresa en las artes, en donde éste satisface sus más altas necesidades, tras la religión y las ciencias, de camino a la filosofía, accedemos aun así a una ínfima parte del sistema de conocimiento, humanidad y autoconciencia de Hegel.

El arte es la primera forma del espíritu absoluto; es en él que, considerado científicamente en su más alta dignidad, más allá de todo ornamento de los objetos y circunstancias de la vida en un efímero juego, sea considerado libre tanto en su fin como en sus medios.

Se señala en la Introducción de las *Lecciones sobre la Estética* (1989):

“En las obras de arte han depositado los pueblos sus intuiciones y representaciones* internas más ricas en contenido, y a menudo constituye el arte bello la clave, la única en muchos pueblos, para la comprensión de la sabiduría y la religión. El arte comparte esta determinación con la religión y la filosofía, pero de la manera peculiar en que representa** lo supremo también sensiblemente, y con ello lo aproxima al modo de manifestación de la naturaleza, a los sentidos y al sentimiento.” (1989, pág. 11)

Al pensar lo bello en Hegel es indispensable tener siempre en el horizonte: “El concepto filosófico de lo bello (...) debe contener en sí mediados los dos extremos indicados, aunando la universalidad metafísica con la determinidad de la particularidad real” (1989, pág. 21)

Gozamos de la belleza artística en la medida en que el arte es libre tanto en lo referente a sus medios como a sus fines. La belleza artística está dada por la libertad de la

producción y las configuraciones. Aquella, indica Hegel⁴, se les representa** al sentido, al sentimiento, a la intuición, a la imaginación y tiene un campo diferente al del pensamiento y las aprehensiones de su actividad y sus productos: es decir, requiere un órgano distinto al pensamiento científico.

El arte es verdadero sólo en la medida en la que en su libertad cumple su suprema tarea cuando se sitúa en la esfera común a la religión y a la filosofía. Es un modo de hacer conscientes y de expresar lo divino, los intereses más profundos del hombre, las verdades más comprensivas del espíritu. En las obras de arte – continua Hegel en sus preliminares - han depositado los pueblos sus intuiciones y representaciones* internas más ricas en contenido. El arte bello en este sentido, constituye para muchos de estos pueblos, la única clave para la comprensión de la sabiduría y la religión.

El arte comparte su determinación con la filosofía y la religión; sin embargo, cuenta con la particularidad que en esta representación** de lo supremo, lo hace también sensiblemente. Se aproxima con ello al modo de manifestación de la naturaleza a los sentidos y al sentimiento. Escribe el autor lo siguiente:

“Se trata de la profundidad de un mundo suprasensible en el que el pensamiento penetra y en principio lo erige como un *más allá*⁵ frente a la conciencia inmediata y el sentimiento presente; se trata de la libertad del conocimiento pensante que se sustrae al *más acá* que llamamos realidad efectiva y finitud sensibles. Pero el espíritu sabe igualmente curar esta *brecha* abierta por él mismo; crea a partir de sí mismo las obras del arte bello como el primer término medio conciliador entre lo meramente

⁴ En lo restante, cf. VüÄ pág. 10

⁵ Las cursivas son propias de la edición citada

exterior, sensible y pasajero, y el pensamiento puro, entre la naturaleza y la finita realidad efectiva, y la infinita libertad del pensamiento conceptual.”

(1989, pág. 11)

No puede decirse empero, que las representaciones** del arte sean alguna especie de apariencia ilusoria frente a las representaciones** más verdaderas de la historiografía. Pues para Hegel la historiografía tampoco tiene como elemento de sus descripciones el ser-ahí inmediato, sino la apariencia espiritual de éste, y su contenido -continua- sigue adoleciendo de toda la contingencia de la realidad efectiva ordinaria y de sus acontecimientos. Esto, mientras que en la obra de arte se nos presentan las eternas fuerzas dominantes en la historia sin ese suplemento de la presencia inmediatamente sensible y su inconsciente apariencia. Se indica: “El duro caparazón de la naturaleza y del mundo ordinario le plantea al espíritu más dificultades que las obras de arte para penetrar en la idea”⁶

Vale sí advertir empero que el arte no es, ni según su contenido, ni según su forma, el modo supremo y absoluto de hacer al espíritu consciente de sus verdaderos intereses. Pues, se puntualiza que, es precisamente por su forma, que el arte también está limitado a un determinado contenido. Sólo estaría disponible una cierta esfera y fase de verdad susceptible de ser representada** en la obra de arte. Su propia determinación implica emerger a lo sensible, elemento el cual no propicia una captación más profunda de la verdad como para ser asumida y expresada por este material de modo adecuado.

Ante la objeción sujeta a que lo bello artístico se manifiesta en forma explícitamente opuesta al pensamiento y lo real y la vida en la naturaleza se mueren y estropean por la acción del concebir, se concederá por parte de Hegel que el espíritu es

⁶ *op. cit.* pág. 12

capaz de tomarse en consideración a sí mismo, tener una conciencia y que efectivamente ella se piense sobre sí misma y todo lo que de ella se origina. Es el pensar lo que constituye la naturaleza más esencial e íntima del espíritu. Es en esta conciencia donde se piensa sobre ella y sus productos que, pese a su libertad y arbitrio, si es que verdaderamente está en ella, se comportará de acuerdo con dicha naturaleza esencial⁷. Es por ello que: “(...) en tanto originados en el espíritu y creados por él, el arte y sus obras son ellos mismos de índole espiritual, aunque su representación** adopte en sí la apariencia de la sensibilidad y penetre de espíritu lo sensible” (1989, pág. 15)

Y aunque las obras de arte no sean pensamiento ni concepto -se aclara-, sí son un desarrollo del concepto a partir de sí mismo; una alienación en lo sensible. El poder del espíritu ya no radicaría sólo en la aprehensión de sí mismo, sino que también en su enajenación en el sentimiento y en la sensibilidad. La obra de arte en la que el pensamiento se enajena a sí mismo pertenece también al dominio del pensar conceptual y el espíritu, al someterla a consideración científica, no hace con ello sino satisfacer la necesidad de su naturaleza más propia. El arte sólo tiene su verdadera verificación en la ciencia⁸.

⁷ cf. VüÄ pág. 14

⁸ cf. VüÄ pág. 15

Capítulo 1: Sobre la poesía, la música y otros márgenes en Hegel

En relación con lo previamente dispuesto en la introducción, es inmensamente sencillo perderse en el océano del relato hegeliano acerca del arte. Empero, el tema que convoca esta investigación requiere de un determinado manejo de a qué es lo que se está refiriendo Hegel cuando nos habla de música y de poesía. Es por ello, se ha determinado este espacio para extenderse al respecto, pues aquí se plantearán todas aquellas directrices esenciales que la problematización exige. Es en las caracterizaciones sobre qué es la poesía y la música, cuál es su papel en la expresión de verdad y qué representan para el espíritu, el punto de inicio para demarcar la insuficiencia que la definición de lo poético implicaría para la evaluación de un poema como *The Bells*.

Sobre las artes románticas

Indispensable en el proceso de aprehensión de los márgenes de discusión que dan sentido a esta investigación, es considerar el proceso de escisión que se produce histórica y evolutivamente con las artes románticas.

Según lo descrito por Hegel, en las artes románticas se produce una transición general que proviene desde el arte simbólico, y pasando por el arte clásico. Desde la arquitectura hasta la escultura. La subjetividad allí irrumpe en el contenido y en el modo de representación** artístico.⁹ Sobre ésta se señala: “La subjetividad es el concepto del espíritu que es idealmente para sí mismo, que se retira de la exterioridad al ser-ahí interno, el cual no confluye ya con su corporeidad en una unidad sin escisiones”¹⁰.

La transición implica una disolución y una disgregación del contenido enlazado a la unidad sustancial y objetiva de la escultura. Esta escisión ha de ser considerada, según

⁹ cf. *Vũ* pág. 579

¹⁰ *ibidem*

el autor, de dos modos. Pensando el contenido, la escultura entrelazaba inmediatamente lo sustancial del espíritu con la individualidad aun no reflejada en sí como sujeto singular; de esto constituía por tanto una unidad objetiva. Objetividad en general toma el sentido para el autor de lo en sí eterno, definitivo, verdadero, lo sustancial que no revierte arbitrio y singularidad. Por otro lado, la escultura se quedaba en lo vertido de dicho contenido espiritual enteramente en lo corporal, en cuanto a lo vivificador y significativo del mismo, conformando así una nueva unión objetiva en el que el significado de la palabra objetividad denota ser-ahí real externo.¹¹

Si estos aspectos -se señala-, que en la escultura han sido por primera vez conformes, se separan, ahora la espiritualidad en sí retraída, se contrapone a lo externo; así como también en el ámbito de lo espiritual mismo, lo sustancial y objetivo del espíritu. Ya no permanece mantenido en la unidad sustancial simple, está escindido en la singularidad subjetiva viva; y todo lo que hasta aquí estaba fundido en uno, devienen recíprocamente opuestos y para sí mismo libres. El arte romántico ha sido elevado por el arte en esta libertad misma.

Las artes románticas se desenvuelven en la sustancialidad de lo espiritual, el mundo de la verdad y la eternidad, lo divino, el contenido; pero aquí conforme al principio de la subjetividad, es él mismo captado y efectivamente realizado por el arte como sujeto, personalidad, como absoluto que se sabe en su infinita espiritualidad.

El arte ahora se despliega en la subjetividad mundana y humana, ya no en una unidad inmediata con lo sustancial del espíritu, pero más cerca de desarrollarse según toda su particularidad humana, siendo en plenitud la apariencia del humana accesible al arte.

¹¹ *ibidem*

Es precisamente en la subjetividad, destaca Hegel, en donde ocurre la reunificación de estos aspectos, pues son ella es común a ambos. El absoluto aparece como sujeto vivo, efectivamente real; y es en lo humano, subjetivo y finito, en cuanto espiritual, hace en sí vivas y efectivamente reales la sustancia y la verdad absolutas, el espíritu divino.¹² Continúa señalando que el carácter de la nueva unidad no es inmediata como aquella que representa** la escultura, sino que tiene carácter de unión y reconciliación que se muestra esencialmente como mediación de dos aspectos diferentes y que, según su concepto, sólo puede revelarse por completo en lo interno e ideal.

En cuanto a la representación**, lo externo, no se pierde lo autónomo de su particularidad y éste se presenta en autonomía, pues el principio de la subjetividad prohíbe esa correspondencia inmediata. En todo aspecto -se indica-, existe una perfecta conjunción entre lo externo y lo interno. Se afirma: “Pues subjetividad es aquí precisamente lo interno que es para sí, vuelto de su ser-ahí real a lo ideal, a sentimiento, corazón, ánimo, meditación.” (1989, pág. 580)

La subjetividad comporta, con respecto a la escultura, la necesidad de abandonar la ingenua unión del espíritu con la corporalidad y de poner negativamente a lo corpóreo. Ello, con el fin de resaltar la interioridad desde lo externo, así como el dar libre margen a lo particular de la multiplicidad, de la escisión y del movimiento tanto de lo espiritual como de lo sensible.

Hegel ha de considerar también, en última instancia, que este nuevo principio tiene que hacerse presente en el material sensible del cual se sirve el arte para las nuevas representaciones**. Lo material hasta este punto, correspondía únicamente a la totalidad de su ser ahí espacial, tanto en la simple abstracción de la figura en cuanto a mera figura.

¹² cf. VüÄ pág. 580

Ahora bien, se aclara que, si lo interno subjetivo ha de entrar en este material, entonces para translucir en ese interno, deberá por una parte eliminar parte de ese material y transformarlo en su ser ahí inmediato. De modo contrapuesto, en una apariencia¹³ producida por el espíritu, pero por otro lado, introducir, toda la sensibilidad de la apariencia¹⁴ que el nuevo contenido requiere; ya sea tanto por la figura como por su sensibilidad visible. En las artes románticas el arte todavía se mueve en lo sensible y lo visible, tiene que aparecer como regreso a sí de sí de la exterioridad y corporeidad. Un retorno a sí mismo que, como se señala, sólo puede patentizarse en el ser ahí objetivo de la naturaleza y en la naturaleza corpórea de lo espiritual mismo¹⁵.

De las artes románticas en Hegel se pueden clasificar, en orden ascendente de correspondencia con el espíritu: la pintura, la música y la poesía en sus diversos géneros. El primer arte romántico ostentará visiblemente su contenido en las formas de la figura humana externa y del conjunto de sus producciones naturales en general. Sin embargo, no se desvía de la sensibilidad y abstracción de la escultura. Hegel pone en este punto a la pintura. Ésta no ofrece, como en la escultura la plenamente acabada fusión de lo espiritual y lo corpóreo; sino que, ocurre a la inversa: la figura de lo interno en sí concentrado, la figura externa espacial resulta un medio de expresión no verdaderamente conforme a la subjetividad del espíritu.

Se ingresa entonces, en el antecedente teórico medular que proveerá discusión para esta investigación. El arte abandona, establece Hegel, configuración hasta aquí

¹³ De esta traducción de *apariencia*, es importante destacar que el vocablo original proviene de *Schein*, traducible también por *luz*.

¹⁴ De esta traducción de *apariencia*, es importante destacar que el vocablo original proviene de *Erscheinens*, traducible también por *presencia*.

¹⁵ cf. VüÄ pág. 581

practicada y en vez de las figuraciones de lo espacial, recurre a las figuraciones del sonido en su sonar y resonar temporales en la música.

Subcapítulo 1.1: Sobre la poesía

La siguiente contextualización temática está a cargo de la filósofa chilena Carla Cordua, cuya revisión es ampliamente pertinente para los fines de esta investigación, en cuanto entrega un panorama general, mas no menos preciso, de lo que la poesía representa para el sistema hegeliano de las artes. Sumado a esto, es especialmente cuidadosa en el tratamiento de lo que la experiencia, sensación, sensibilidad y sentimientos concierne; pues, precisamente es lo que a uno de sus tópicos el texto apunta. El hecho de que se presenten las consideraciones de la poesía, antes que la música, en disolución el orden argumental de Hegel, atiende a una decisión consciente y exactamente argumentativa.

Cordua, señala en *Idea y Figura: El concepto hegeliano del arte* (1979) que: “La poesía es la más perfecta y espiritual de todas las artes, según Hegel. (...) se trata de que la poesía es a la vez la más compleja y más general que las demás artes” (1979, pág. 15) A lo que añade que cuando Hegel reflexiona sobre la poesía, éste se encuentra en una relación peculiar con el tema general de las artes; la poesía para Hegel, permite iluminar y medir a las artes todas, lo que no ocurriría con la pintura o la música por ejemplo. La poesía tendría la capacidad y la ventaja de que ella es capaz de inventarse o representarse todo lo que la conciencia concibe; el lenguaje poético puede tomarlo como contenido, expresarlo y conferirle presencia hermosa¹⁶. La universalidad del lenguaje garantiza la libertad del poeta¹⁷.

¹⁶ *loc. cit*

¹⁷ *ibidem*. Pág. 15

La poesía utiliza la palabra para valerse, que es “el más flexible de los materiales”¹⁸. La poesía, según la lectura de Cordua acerca de Hegel, cuenta con la universalidad del lenguaje que le garantiza libertad al poeta para decir, felizmente, lo que quiere decir. La poesía, limita con el pensamiento abstracto¹⁹

En la poesía Hegel encontrará, indica, reunido lo que en las demás artes está disperso y repartido. Las artes culminan en la poesía; ella logra hacer presente sensiblemente aquello que por sí no es sensible ni apto para mostrarse en el momento actual. Como consecuencia, el arte ya a ese punto está dejando de ser lo que es, para convertirse en otra cosa. La poesía como arte completo es ya casi pensamiento.

Considerando ahora las *Lecciones*, en la transición de las artes a lo interior e ideal, así como en el desprendimiento de la dependencia a lo material, la música recurre a un extremo. El sonido en ella carece de contenido y su determinación está dada por relaciones numéricas que la reducen a lo cuantitativo, alejándolo de las determinaciones cualitativas. Es por ello, señala Hegel que debe llamar la música, a su denotación más precisa de la palabra; así, se ajustará en su particularidad y expresión característica del contenido. Exige que se llene lo subjetivo a través de los sonidos que infunde²⁰.

“La *poesía*, el arte oral, es lo tercero, es la *totalidad* que unifica en sí los extremos de las artes *figurativas* y de la *música* en una fase superior, en el ámbito de la interioridad espiritual misma” (1989, pág. 696)

La poesía es capaz de percibirse lo interno como lo interno, elemento del cual carecen la arquitectura, la escultura y la pintura. Ella existe en el campo del representar*, el intuir y el sentir; pero que a su vez se extiende al mundo objetivo que no pierde la

¹⁸ v. N. 3 *Íbidem*.

¹⁹ *íbidem*. pág. 17

²⁰ cf. *VüÄ* pág. 696

determinabilidad de aquellas otras artes. Es el arte más capaz de desplegar los movimientos anímicos, pasiones y representaciones*.

Su principio general, examina Hegel, es el de la espiritualidad que ya no retorna a la materia pesada para formarla, sino que expresa inmediatamente para el espíritu con toda sus concepciones de la fantasía hacia la intuición externa. Ésta puede, en grado mayor y tras recapitular en forma de interioridad; así como a la vez, desplegar en amplitud rasgos singulares y peculiaridades contingentes: en lo interno subjetivo y en lo particular del ser-ahí externo.

No sucede, como en la pintura, que la poesía logre presentarse al espíritu como una y la misma totalidad, simultánea en sus singularidades, sino que se separa. La representación * sólo puede ofrecer como sucesión lo múltiple que contiene²¹. Empero es ello una diferencia sólo sensible que, indica Hegel, el espíritu mismo es capaz de compensar. Esto, debido a que el discurso, en la medida en la que se esfuerza en evocar una intuición concreta, pero sin dirigirse a la percepción sensible de una exterioridad dada, sino que siempre lo hacía a lo interno, es trasladado al elemento del espíritu único, el cual debe eliminar la sucesión y concentrar la multiplicidad en una sola imagen; gozando así de dicha imagen en la representación*.

La carencia de realidad sensible de la poesía resulta en un exceso positivo. Esto porque al sustraerse de las limitaciones pictóricas a un espacio y momento determinado, le es concedido la posibilidad de representar** un objeto en su profundidad interior, así como en su despliegue temporal. Lo verdadero se expresa en la medida en que comprende en sí una serie de determinaciones esenciales.

²¹ *Ibidem* pág. 697

Como material exterior, y de común acuerdo, la poesía cuenta con el sonido. La sucesión se disipa en la subjetividad del sonido, que, indica Hegel, se sustrae a la visibilidad y hace perceptible lo interno sólo a lo interno.

Las relaciones tonales y la expresión melódica de la música, no están en condiciones de realizar por completo las formaciones poéticas de la fantasía. El espíritu extrae su contenido del sonido como tal y se revela mediante las palabras que no abandonan por entero al elemento del sonido, pero lo rebaja a signo meramente de comunicación. Cuando se repleta con representación* espiritual, el sonido se convierte en sonido verbal y la palabra, de un auto-fin a un medio desprovisto de autonomía²².

Subcapítulo 1.2: Sobre la música

El hecho de que se presenten las consideraciones de la poesía, antes que las música, en disolución del original orden argumental de Hegel, atiende a una decisión consciente y exactamente: argumentativa. La existencia de la música, si no es atendida y entendida como un esencial auxilio *sinequanon* para la poesía, cabe la posibilidad que se torne en una excepción para su regla.

Imposible es hacer pensar a la música en Hegel como un arte independiente de los otros, sin relación aparente con las otras artes o la historia de su desarrollo y la del espíritu. En las artes figurativas, desde la arquitectura, la escultura y hasta la pintura, se produce una escisión de lo interno a lo externo y su figura. Es subjetividad que irrumpe en contenido y avanza en una disgregación del contenido.

Hegel presenta a la música como un segundo arte romántico que sigue su curso con respecto a la pintura. Esto debido a que la pintura, en la medida de su figura externa, es ella el medio a través del cual se revela lo interno; es decir, subjetividad ideal. A raíz de

²² *Íbidem* pág. 698

esto último, Hegel señala que la pintura no puede sólo contentarse con su espectro material, ni que ella únicamente sea aprehensible mediante su figura, sino que, como medio de expresión sensible, sólo puede escoger apariencia cromática. La pintura ya no está ligada a su figura como tal, sino que se manifiesta en su propio elemento, esto es, según el autor, en el juego de apariencias y reflejos. Es allí donde aparece la música. Se indica que, en tal caso, existe una completa eliminación de la espacialidad; un completo retraimiento a la subjetividad lo que también comparte y consume la música.

Es esta un arte de especial cuidado para Hegel. Es el centro de aquella representación** que toma al mismo tiempo contenido y forma lo subjetivo como tal, pues, dado que es arte, lleva a comunicación lo interno, pero permanece subjetiva en su objetividad. Explica el autor que la música, no deja como las demás artes figurativas que la exteriorización que se resuelve, devenga en sí libre, sino que la supera como objetividad y no le permite a lo externo la apropiación de un firma ser-ahí frente a nosotros²³.

La negación actúa en la materialidad, de la misma forma que había actuado en la pintura con relación a la escultura; reduciendo la superficie de sus dimensiones espaciales. Dicha superación consiste en que el determinado material sensible renuncia a su apacible exterioridad recíproca, se pone en movimiento y vibra de modo tal, que cada parte del cuerpo cambia no sólo de lugar, sino que también -indica- se afana por reintegrarse a su estado anterior. El resultante de esa vibración oscilante es el sonido, único material de la música.

Con el sonido, expone Hegel, abandona el elemento de la figura externa y su visibilidad intuitiva y abre paso para la aprehensión de su producción al órgano subjetivo del oído. Siendo este un sentido teórico incluso más ideal que el de la vista.

²³ cf. VüÄ pág. 646

“El oído en cambio percibe, sin orientarse prácticamente hacia los objetos, el resultado de esa vibración interna del cuerpo a través de la cual no accede a la manifestación apacible figura material, sino la más ideal primera animicidad” (1989, pág. 647)

Ocurre una doble negación, una en la que entra el material vibrante; por una parte en la superación del estado espacial, y otra que es en sí superada por la reacción del cuerpo. El sonido entonces, señala Hegel, es una exterioridad que se anula en su nacimiento y se desvanece en sí mismo. Es un modo de exteriorizarse conforme a lo interior.

“La principal tarea de la música consistirá por tanto en hacer que resuene no la objetualidad misma, sino, por el contrario, el modo y manera en que el sí más interno se mueve en sí según su subjetividad e ideal alma.” (*ibidem*)

Lo mismo se puede decir -continúa- del efecto de la música. Su aspiración máxima es la interioridad subjetiva como tal. Esto es, el arte del ánimo que se dirige al ánimo mismo. El sonido es una exteriorización que, por ser tal, se hace desaparecer a su vez. El carácter fugaz de la música se patentiza en que apenas el sonido es captado por el oído, éste se extingue, la emoción es interiorizada de inmediato. Los sonidos resuenan en lo profundo del alma, que es aprehendida por ellos y puesta en movimiento en su objetividad ideal.

Lo formal de la música es una interioridad sin objeto, tanto respecto del contenido como del modo de expresión. El contenido de ésta no es sin embargo el de las demás artes figurativas, pues su configuración, para que sea objetiva, carece de formas y fenómenos exteriores, reales o también que sean producto de intuiciones y representaciones* espirituales.

La música en su dominio, resulta enteramente capaz de expresar sólo el elemento del sentimiento y envuelve para sí las representaciones* del espíritu para sí expresadas en la caja de resonancia melódica del sentimiento.²⁴

La música que busca ayuda de la palabra para una el ajuste a la particularidad y a la expresión característica del contenido, exige texto que rellene lo subjetivo. Aunque tiende a desligarse de la palabra para moverse en torno a su círculo de sonidos sin impedimentos. Sin embargo, ella también permite, independiente de la expresión de sentimiento, seguir las leyes armónicas de los sonidos, propias de las relaciones cuantitativas. Hay compases y ritmos que siguen las formas de la regularidad y la simetría.

Es siempre posible que a la música le sea o no acompañado un texto determinado. Aun así, también le es posible al aprehender y expresar contenido particular, liberarse de éste, para contentarse con una sucesión de combinaciones, alteraciones y oposiciones que inciden en el dominio puramente musical de los sonidos. Empero ello, diría Hegel, implicaría una música vacía y carente de significado, no siendo posible entenderla todavía como arte. Sólo es arte en la medida en que lo espiritual se expresa de modo adecuado en el elemento sensible de los sonidos. Es aquí en donde la música se eleva a verdadero arte, indiferente de si es que el contenido que adquiere para sí su denotación más propia proveniente de las palabras o debe ser dado a partir de los sonidos y las relaciones armónicas y su animación melódica²⁵.

En cuanto a la concepción musical del contenido, Hegel afirma que ésta se vivifica en la esfera de la interioridad subjetiva. A su juicio, es ardua la tarea de sumergir palabras y sonidos en representaciones* para producirlas de nuevo para el sentimiento y el

²⁴ *Íbidem* pág. 649

²⁵ *Íbidem* pág. 654

consentimiento. La interioridad es donde es posible capturar su contenido y asumir todo lo que puede entrar en lo interno; y de ello, resurgir en forma de sentimiento. De la interioridad abstracta, continua, en la medida en la que se particulariza, ciertamente a un contenido; empero nunca deja su relación inmediata con el yo, carente de exterioridad. “El sentimiento nunca deja de ser más que la envoltura del contenido, y esta es la esfera la que reclama la música” (1989, pág. 655)

El alma en el curso de la melodía se lleva a sentimiento lo interno de los objetos o lo interno de sí misma, sin embargo, esto no debe confundirse con lo interno como tal, sino que es el alma entrelazada del modo más íntimo con su sonido. Cuanto más prevalece en ella la adaptación de lo interno al reino de los sonidos, en vez de lo espiritual como tal, tanto más deviene la música como arte autónomo.²⁶

“Ahora bien, en la misma medida en que [la música] desarrolla la más abstracta universalidad en una totalidad concreta de representaciones*, fines, acciones, sucesos, y añade a su configuración también la intuición singularizante, abandona el espíritu no sólo la interioridad meramente sintiente y la elabora en un mundo de realidad efectiva objetiva igualmente desplegado él mismo en lo interno de la fantasía, sino que esto debe, precisamente por esta configuración, renunciar a querer expresar la con ello nuevamente ganada riqueza del espíritu también entera y exclusivamente mediante relaciones tonales.” (1989, pág. 698)

La música ha de devenir viva en la esfera de la interioridad subjetiva. Dicha interioridad es la forma en que puede captar su contenido y por ello, asumir todo lo que

²⁶ *Ibidem* pág. 697

en general, puede entrar en lo interno y revertirse de la forma del sentimiento. Este sentimiento es la envoltura del contenido; y es en aquello en lo cual reclama la música. Es un sentimiento producido gracias al sonido particular de una pieza musical.

Capítulo 2: Sobre el problema

En el presente capítulo se desarrollarán los fundamentos que sustentan la formulación de este trabajo de tesis; así como también la superestructura e implicaciones que el problema presenta y permite.

El ordenamiento será el siguiente: primero se ha de exponer las motivaciones que llevaron a estudiar a *The Bells* en particular y no otro poema, según los fines que se tienen a la vista y con los antecedentes que hasta este punto se tienen. Posteriormente, se expone la cuestión propiamente tal que convoca a esta investigación. A continuación, se entregarán los argumentos que justifican y hacen necesario el hecho de que este poema sea evaluado desde las consideraciones de Hegel acerca de la música; más no de la poesía como intuitivamente pudiese pensarse. Finalmente, se procederá a esgrimir una primera vía de resolución al problema planteado, desde la arista particular que ella presenta.

Subcapítulo 2.1 ¿Por qué *The Bells*?

The Bells corresponde al último poema escrito por Allan Poe y se publicó de manera póstuma. Podría argüirse que representa trabajo intelectual de un periodo maduro del autor, en el cual se hacen conscientes y presentes, todos aquellos elementos que se estipulan previamente en la *Filosofía de la Composición*. Es un poema que no deja al azar ninguno de sus elementos y cuyas piezas están estrictamente formuladas para funcionar entre sí. Se trata de una lírica que, en su idioma original, vibra de modo tal que quien

escuche, o lea, le sea imposible no configurar de manera conjunta, en la vivificación de la imaginación, y a través espectro del sonoro, el tintinear o chillar de las campanas.

Aquel fenómeno se produce en el lecto/auditor en ambas situaciones. Ya sea en la lectura interna y silenciosa del poema; o bien, en la escucha atenta de la declamación, es posible recrear las situaciones propias que se describen. Ello a través de los procesos imaginativos que echan mano a la memoria, y las imágenes y sucesos que se proyectan a través de las palabras utilizadas.

Se da guía al curso del poema en las palabras en lo relativo a la conformar, a través de ellas, un determinado efecto poético deseado. Éste se coordina al inicio de la redacción y todo lo que la compone debe conducir hacia este efecto.

La selección de este poema en particular, para los fines de esta investigación, responde a tres razones fundamentales. En orden de relevancia: la primera y la más importante para dichos fines, tiene sentido a la luz de la estructura de composición de *The Bells*, y sus exitosos resultados en los efectos resultantes de la intencionalidad de aquella composición. La segunda, surge a partir de la particular concordancia que este poema entrega, específicamente en su relación figura-contenido, materia y forma; así mismo de los materiales a los cuales ésta refiere, son concordantes con la representación y el producto a lo cual sus palabras encarnan. Tanto en términos sonoros y rítmicos, como en las imágenes que de ellos pueden aparecer. Finalmente, la última, tiene que ver con la madures intelectual que este poema pueda resultar en términos poéticos y compositivos por parte del autor. Dicha madures no se revela en el hecho de que temporalmente sea el último poema publicado de Poe, sino que se manifiesta en lo acabado y complejo del entramado estructural del poema, con respecto a la propia propuesta del autor acerca de la disposición ideal de los versos, como, por ejemplo, la redacción en torno a determinada

escansión. *The Bells* correspondería a la építome de la aplicación y ejecución de su propia exigencia.

Vale hacer la aclaración del término que hasta aquí se ha empleado como “lecto/auditor”. Con ello, se busca intencionadamente manifestar y hacer énfasis en el hecho de que, tanto quien se aproxime al poema desde la lectura, o quien lo haga desde la escucha activa de la declamación, pueden, y en su conjunto, percibir y compartir las apreciaciones estéticas y filosóficas que esta investigación plantea. Es decir, no habría discriminación alguna en el poder comprender y percibir el efecto poético²⁷ deseado por Poe, en la lectura o en la escucha. Tampoco habría dificultad en seguir la argumentación filosófica en cualquiera de estas dos expresiones, dado que, para poder hacerlo, se necesita del trabajo interno y conjunto de los conceptos, representaciones y sensaciones que de ella provengan, cualquiera fuese su vía de aproximación sensible.

Subcapítulo 2.2: Sobre la cuestión

Sobre las estructuras de la cuestión

Se han expuesto los antecedentes necesarios para avanzar en el argumento que de esta investigación se ha de tener en consideración. Esto incluye, más aún en Hegel, la necesidad de inscribir los límites temáticos que son pertinentes para dotar de contexto y contenido a la discusión que convoca a este estudio. En la presente sección, se pretende presentar dos cuestiones esenciales a solucionar. Una de ellas corresponde al preliminar particular que abre la discusión de la investigación y el otro corresponde, al sentido medular y trascendental de la investigación misma.

Así, lo original de esta propuesta apunta a ser expuesto en dos instancias. La primera, acerca del problema más intrínseco de lo que se conforma en el poema; bajo los

²⁷ Sobre las implicancias y dimensiones de este concepto, *v.* cap. III

conceptos y ordenamientos de la materia, la forma, el sentido, la palabra y la rima. Y lo segundo, respectivo a lo que ello aporta para ser servil a entablar una relación de aquello con la unidad de la experiencia estética en Hegel y Poe.

La lectura que realiza Hegel de lo que ocurre con la poesía en cuanto a la máxima expresión de verdad en el orden de lo sensible, es sin duda la más completa y compleja respecto al retrato que hace de las demás artes. Esto se condice con su intención de posicionarla en el estatus del arte superior, en los diversos aspectos y consideraciones que la llevan a ostentar este lugar. Sin embargo, y de lo que también intenta hacerse cargo esta investigación es, en primera instancia y de manera auxiliar para el foco central, el de una aparente insuficiencia en los alcances de la evaluación hegeliana de la poesía, para explicar el acto estético²⁸ del poema *The Bells* de Edgar Allan Poe. En el presente capítulo, se pretende presentar los aspectos teóricos que imposibilitarían; o al menos, reducirían el análisis de lo que ocurre en dicho poema, si es que solamente se entiende desde el marco de la poesía hegeliana.

En segunda instancia, y en lo central de la cuestión, cuyo antecedente fue necesario establecer con fines de sustento a la relación artificial, se trabajará en la profunda relación del sonido, sentido y palabra que utiliza el poema para construir un horizonte de significación, sentido y representación que vivifican al máximo la experiencia estética. Poe utiliza una inversión de la relación entre sonido y materialidad con la configuración de sentido e idea.

²⁸ Se adhiere a la noción de *acto estético* que presenta Saint Girons, (2013). Al respecto, dice lo siguiente: “Prefiero el concepto de ‘acto’ al de experiencia, al menos por cuatro razones: la dimensión de desgarramiento propia del acto, la responsabilidad que le es inherente, la prioridad del acto en relación al sujeto y la producción de un resultado, incluso inmaterial. La experiencia se acumula, el acto se hace. Aquella se reivindica, el acto se instala. Ella reenvía al yo, el acto engendra al sujeto. En fin, se despliega sin término, mientras que el acto realiza un fin” (pág. 24)

Es importante señalar que la utilización de este poema en particular no se reduce exclusivamente a un mero estudio de caso. Es decir, no pretende desde el caso singular, hacer caer el sistema universal, así como tampoco apunta a universalizar lo que en lo particular se manifiesta. Guarda relación más bien con presentar una situación en la que, desde las dimensiones y aristas de lo particular, sienta ciertos límites a lo que la teoría puede abarcar y describir. Así como también, abrir una discusión acerca de la necesidad de totalidad de la experiencia estética, siendo indispensable pensarla tanto desde la complejidad de la expresión, así como desde la diversidad de interpretación. Esto, desde en autores que efectivamente responden a dicha pretensión de abarcar todo -o casi todo- el conocimiento acerca del estímulo estético²⁹.

Sobre la cuestión en sí

De los antecedentes hasta ahora presentados, corresponde establecer las dimensiones del problema que posibilita de entrada la cuestión medular. Ello, como ya se estableció en la introducción, seguirá la estructura primitiva e intuitiva de la relación que puede sentir y al mismo tiempo concebir el lecto / auditor de *The Bells*.

Poe escribe lo siguiente en la segunda parte del poema³⁰. Desde el verso once, procede así:

Oh, from out the sounding cells,

What a gush of euphony voluminously wells!

How it swells!

How it dwells

²⁹ Se asimila a lo que Aristóteles quiso dejar abierto en cuanto a dar una definición estricta de 'acto': "Lo que queremos decir queda aclarado por medio de la inducción a partir de los casos particulares, y no es preciso buscar una definición del todo, sino que, a veces, basta con captar la analogía en su conjunto" (Mt, IX, 6,1048a, 35-38)

³⁰ Se presentarán selecciones del poema. Para su lectura completa, v. *Anexos*

*On the Future! —how it tells
Of the rapture that impels
To the swinging and the ringing
Of the bells, bells, bells—
Of the bells, bells, bells, bells,
Bells, bells, bells—* (IWo I, 434-438)

Es difícil leer esta selección sin evidenciar la ritmicidad presente. ¿Qué sonido emite el habla cuando pronunciamos estos versos?, ¿Qué representaciones son traídas a la mente por estas palabras?, ¿Se relacionan dichos sonidos, con las imágenes e ideas que significan dichas palabras?, ¿Cómo?

Sin ir más lejos, primera parte del poema:

*Hear the sledges with the bells—
Silver bells!
What a world of merriment their melody foretells!
How they tinkle, tinkle, tinkle,
In the icy air of night!
While the stars that oversprinkle
All the Heavens seem to twinkle
With a crystalline delight;
Keeping time, time, time,
In a sort of Runic rhyme,*
(IWo I, 434-438)

A juicio de este estudio, la rima resultante es la forma generada por su materia. El producto de lo que aquel sonido emite, no sólo le otorga tono, sino que aporta a su significación y percepción de lo significado. El efecto del poema, depende en gran medida,

del sonido emitido por quien lo recite; o bien, la imagen que se genere quien lo lea, depende así mismo de lo que la imaginación produzca a partir de aquel fonema. Qué sea aquello que designa a *swells*, *dwells*, *tells*, *impels* y *bells*, o a qué quiere referirse Poe con los usos de estos términos, van en directa relación con el sonido que ellas emiten y con el sentido al cual el poema apunta. El sonido como conjunto, designa significado y sentido.

Al respecto del sonido Hegel sentencia:

“Si atendemos a la diferencia entre el *uso* poético y musical del sonido, la música no reduce el sonido al sonido verbal, sino que hace para sí su elemento del sonido mismo, de modo que éste es tratado como fin en la medida en que es *sonido*.” (1989, pág. 652)

Es precisamente aquella diferencia entre ambas, lo que en primera ocasión se pretende derribar; o al menos, manifestar que se abre la posibilidad para evaluar este poema desde la música y no la poesía. En ese sentido, tomando como base este elemento, se comienza a formular de la siguiente manera:

The Bells ocupa el sonido verbal como fin, en la medida en que éste es sonido. La rima consonante no configura, en este caso, un elemento al azar, meramente decorativo o únicamente derivado *de* y secundario, sino que forma parte de lo constitutivo de este poema. El sonido no es un medio ni un efecto: es un fin. A este respecto, vale enunciar aquí la distinción entre el concepto “efecto” como producto y consecuencia de una causa, del *efecto poético* al cual aspira Poe y en base el cual compone. Más adelante se expondrán los términos de su intención en la composición y la formulación consciente y primaria de aquel efecto poético.

Se formula entonces ante lo ya esgrimido:

¿En *qué medida*, las palabras contenidas en el poema, mediante el sonido que ellas emiten al ser pronunciadas, conforman la figura de éste?

Otro cuestionamiento al respecto; y que podría otorgar una perspectiva más esclarecedora a lo anteriormente mencionado, guarda relación con:

¿De *qué manera* las palabras contenidas en el poema, mediante el sonido que ellas emiten al ser pronunciadas, conforman la figura de éste?

Ambos cuestionamientos, pese a ser aparentemente similares, apuntan a dos estadios del problema. La primera, alude a revisar si efectivamente ocurre aquello que se propone, mientras la segunda se pregunta el cómo, de ser efectivo que ello se produce.

Otras preguntas, cuya configuración darán forma al punto al cual se quiere llegar, guardan relación con alternas revisiones del concepto de *sentido* en el contexto de la palabra oral, ya sea entendido como dirección, o bien, como significación. Cabrá también esclarecer qué se entenderá por contenido y figura *del* poema.

Nace ante lo ya estipulado, considerar a la imaginación como elemento de evaluación, en el momento en el que se le considera como el lugar en donde se reúnen todos los estímulos auditivos o visuales. Es en ella en donde se produce el devenir y a la vez, simbiosis de experiencia estética en el instante de combinación entre rima, ritmicidad memoria, sonido y el fenómeno onomatopéyico.

Una vía de aproximación y de comprensión óptima del problema, es considerarla desde la histórica perspectiva de la dualidad entre la materia y la forma; el contenido y la figura. Es posible argüir que lo que ocurre en este poema es una inversión de la relación entre materia y forma. En *The Bells* lo material; así como el contenido de lo expresado, en su conjunto, dan forma y sentido, tanto al resultado global del poema y su efecto poético,

como también a la particularidad del sentido representacional que se da en cada verso, rima y parte.

Esta indagación no pretende el hecho que afirmar que al ser la figura del poema conformada por su materia, esto sea similar u homologable a la figura sensiblemente visible, como lo es la piedra o el color; así como tampoco señalar que es una figura que pretende la efectiva realidad, objetividad externa, o representación**. Se adscribe plenamente a la afirmación que su campo es el de la representación* de la figura; y lo que cabe en la poesía o en la música no es otro que la objetividad de lo interno.

El conflicto nace ante afirmaciones como la siguiente que se reiteran a lo largo del tratamiento de la poesía:

“La palabra y los sonidos verbales no son ni un símbolo de representaciones* espirituales, ni una adecuada exterioridad espacial de lo interno como las formas corpóreas de la escultura y la pintura, ni un sonido musical de toda el alma, sino un mero signo” (1989, pág. 722)

El conflicto debe comenzar a resolverse en medida de que se defina -para estos fines- conceptos como la figura *del* poema. Este estudio sí considera que las palabras y los sonidos verbales son símbolo de representaciones*, no en una exterioridad tal similar a la de la piedra, mas sí como potencia imaginativa, que contiene imagen externa y sensación; esto es, repleta de representación* espiritual.

Más aún, ante la afirmaciones tan categóricas como:

“La expresión poética parece ciertamente residir de todo punto sólo en las palabras y referirse por tanto puramente a lo lingüístico; pero en la medida en que las palabras no son ellas mismas más que los signos de representaciones*, el origen propiamente dicho del lenguaje poético no

reside ni en la elección de las palabras singulares y en la índole de su yuxtaposición en frases y periodos desarrollados, ni en la eufonía, el ritmo, la rima, etc., sino en el modo y manera de la representación*. Según lo cual el punto de partida para la expresión conformada³¹ tenemos que buscarlo en la representación* conformada y dirigir nuestra primera pregunta a la forma que debe adoptar el representar* para una expresión poética.”

(ibidem)

Cómo es posible conformar aquella representación* sin el auxilio indispensable, y constitutivo de este poema, de la rima, la yuxtaposición y la onomatopeya. Son ellas capaces de dotar de significado y sentido, más que solo ser una señal, una marca. El sonido sí es el sentimiento mismo que suena, que representa* algo en sí concreto en un sentimiento determinado³².

Hegel refiere que el conformar poético se configura de contenido interior, sin recurrir a figuras externas y cursos melódicos efectivamente reales³³. En *The Bells*, según esta propuesta, sí se recurre a cursos melódicos efectivamente reales y el contenido interno no llega a sí, sin la asistencia de la memoria de otras figuras externas.

Es indispensable leer y escuchar el poema en su idioma original. Todo lo que pretende expresar esta tesis parte y crece desde allí y pierde cualquier intención y motivación si es que se lee en otro idioma distinto al de su creador. Esto en función de lo planteado por Poe en su intención poética, estrecha y matemáticamente calibrada hacia la

³¹ Importantísima es la aclaración que hace el traductor, Alfredo Brotons, sobre este concepto en la nota n° 633: “*gebildeten. Knox* (vol. II, pág. 1000): « *develloped* » (*Vorstellung*: « *way of imagining things*»); *Meker-Vaccaro* (vol. II, pág. 1119): « *formata ad imagine* »; *Jankélévitch* (vol. IV, pág. 54): «*élaborés*».

³² Léase en relación a lo expresado en *cf.* VüÄ pág. 65

³³ *cf.* VüÄ pág.723

consecución de ciertos fines. El efecto poético logrado proviene en gran medida de su composición según la fonología inglesa.

Sin embargo, y como todo arte que aspira a ser Bello, fundado en su carácter de trascendental, aún es posible percibir una minúscula parte del efecto poético que Poe quiso explorar, sin tener como lengua madre el inglés o como segunda lengua. Y es que precisamente el sonido está íntimamente relacionado con la imaginación y aquello no depende del idioma o código encriptado de quien percibe. El experimento es el siguiente: una persona que desconozca el habla inglesa, puede escuchar una declamación sin particular intención de énfasis; y aun así percibir el cambio en el sentimiento que se produce en el contenido interno, sin saber exactamente a qué este refiere, qué implica o que significa, sólo por el sonido que las palabras escogidas emiten. El sonido *per se* de las palabras, vivifican la imaginación hacia uno u otro sentimiento y pensamiento. Sin saber inglés, aún, o al menos es posible en el campo de la declamación, determinar cuatro partes fundamentales – que coinciden con la partición que propone Poe - que así transitan: una alegre y de jolgorio; otra de intensificación de lo anterior que deviene en un estado ansioso y de preocupación; una tercera de terror y finalmente; una cuarta de proliferación de la tristeza y desolación.

Subcapítulo 2.3: ¿Por qué la música y no la poesía?

De lo ya antedicho, cabe el cuestionamiento acerca de por qué es relevante a este punto identificar al poema escogido de Poe más bien con las consideraciones hegelianas acerca de la música y no cerrarse a las de la poesía. Esto, teniendo en cuenta que Hegel desarrolla ampliamente su filosofía del arte en la poesía; más aún, la considera punto culmine de ésta. En el apartado anterior se enunció la insuficiencia; en lo que resta, corresponderá evidenciar y explicar la decisión, además de argumentarla dentro del marco

teórico interno de Hegel. En lo procedente se desarrollarán los argumentos y fundamentos que llevaron a tomar esta comparativa filosófica y no otra.

Sucede -en primera término-, que tanto la música como la poesía cuentan con máxima afinidad, pues ambas se sirven del mismo material sensible; esto es, el sonido. Sin embargo, el modo de tratamiento y valoración de los sonidos, como el modo de expresión, indica el autor que son diametralmente distintos.

Hegel declara: “En la poesía (...), el sonido como tal no es arrancado de diversos instrumentos, inventados por el arte, y artísticamente configurado, sino que el sonido articulado del órgano humano del habla es degradado a mero signo oral y sólo conserva por tanto el valor de ser una designación de representaciones* para sí carente de significado.”

(1989, pág. 652)

En la declamación de *The Bells*: ¿Cuáles son las representaciones, en este caso designadas, las cuales -a juicio de Hegel- serían carentes de sentido?

Dada esta afirmación, ya se abre una ventana para la discrepancia. No con la propuesta hegeliana al respecto directamente, sino que con la insuficiencia que ésta representa, para atender ante lo que acontece en *The Bells*. En la apreciación poética, Hegel relega al sonido de las palabras a un estadio menor; ya que lo considera como mero signo oral de designación de representaciones*. De esta manera, no los piensa a ambos como un todo que, en su conjunto y al mismo punto, producen figuración de representaciones. Ni que ella, posibilite e intensifique la conciencia acerca de lo representado* espiritualmente.

Aparentemente, el valor de lo expresado en la poesía no sería rastreable a las palabras y al sonido que ellas emiten, sino que:

“Pues la objetividad propiamente dicha de lo interno en cuanto interno no consiste en los sonidos y palabras, sino en el hecho de que yo soy consciente de un pensamiento, de un pensamiento, de un sentimiento, etc. Hago de ellos mi objeto y así los tengo ante mí en la representación*, o bien desarrollo lo que implica un pensamiento, una representación*, despliego las relaciones externas e internas del contenido de mis pensamientos, refiero entre sí las determinaciones particulares, etc.” (1989, pág. 652)

Hegel pone en foco de la representación* en la conciencia del pensamiento que indica cuál y a qué refiere la correspondencia entre lo externo y lo interno. Empero, ¿qué es lo que produce e inicia dicho proceso? Evidentemente se reconoce que el pensamiento es en palabras, pero se insiste en el punto de que se presenta una indiferencia ante los sonidos del habla efectivamente real. El sonido en la música se abre a la autonomía.

“Por esta indiferencia de los sonidos del habla en cuanto sensibles frente al contenido espiritual de las representaciones*, etc., para cuya comunicación son empleados, adquiere de nuevo aquí el sonido autonomía” (1989, pág. 652)

La poesía por tanto, presenta cierta indiferencia ante los sonidos que de ella pueden resultar; ya que siempre estarán por sobre ellos, las palabras. Las figuras que se les son dadas en la pintura al color, implicarían una relación mucho más estrecha de configuración, de la cual haría los sonidos del habla. Es aquello lo injusto para describir lo que sobreviene en *The Bells*. La poesía implicaría una reducción del sonido a lo oral, más no una importante herramienta de representación*.

Además, se señala que: “La fuerza del conformar poético consiste por tanto en que la poesía se configura un contenido interiormente, sin recurrir a figuras externas y

cursos melódicos efectivamente reales, y hace con ello de la objetividad exterior de las demás artes una interna que el espíritu exterioriza para representar* mismo tal como está y debe permanecer en el espíritu” (1989, pág. 723) Lo que cancela la posibilidad de valerse de figuras externas melódicas como herramienta de representación*.

La música, aun cuando cuenta con la herramienta oral, no prescinde de preponderancia ante las palabras, sino que hace para sí su elemento de sonido mismo, en la medida que es tratado como un fin. Es esta la manera de relacionarse con el sonido que ofrece la música, la que se vuelve útil y permite una perspectiva completa de lo logrado por Poe. Todo sin la necesidad de rehuir al mismo autor.

El fin de no obviar el aporte musical a la poesía no se reduce sólo a esto último. La gama sonora no se reduce a la mera designación, en la medida que deviene libre, logra un modo de configuración que haga que su propia forma, en cuanto a producto sonoro rico en arte, devenga su fin esencial³⁴.

Cabe hacer la salvedad, una que también es útil a las afinidades entre Hegel y Poe, que ambos, a su respectivo resguardo, previenen del riesgo de la excesiva destreza en la composición musical, que su comprensión sea limitante sólo a los expertos; y no al interés artístico humano-universal³⁵.

Lo que la poesía pierde en objetividad externa, deja su lado sensible, lo gana en objetividad interna de las intuiciones y representaciones* que el lenguaje poético le presenta a la conciencia espiritual. La fantasía, dice Hegel, tiene que configurar estas intuiciones, sentimientos y pensamientos en un mundo. De este modo, además logra desarrollar obras en las que toda realidad efectiva, tanto según su apariencia externa o

³⁴ cf. VüÄ pág.652

³⁵ Sobre este tema en Poe, véase el *la Filosofía de la Composición*, donde se señala acerca de la importancia y la necesidad de la universalidad en la experiencia, o más bien, en el *efecto* poético. El poema debe suscitar el interés popular y crítico. (1973, pág. 67)

interna, deviene para nuestro sentimiento espiritual en intuición y representación*. Es aquí donde la música renuncia si es que quiere prevalecer en libertad dentro de su campo.

La música no extrae sus formas de lo dado, sino de la invención espiritual para ser configuradas según las leyes de la simetría y la eurritmia³⁶. Ella sigue en su dominio en la medida en que, independiente de la expresión de un determinado sentimiento, sigue las leyes armónicas de los sonidos en relaciones cuantitativas. Tanto la periodicidad del compás, expone Hegel, y del ritmo, como en posteriores desarrollos de sonidos, recae de diversas maneras en las formas de la regularidad y la simetría.

“(…) en la música domina tanto la más profunda intimidad y alma como el más riguroso entendimiento, de modo que unifica en sí dos extremos que fácilmente se autonomizan recíprocamente. En esta autonomización adquiere particularmente la música un carácter arquitectónico cuando, desligada de la expresión del ánimo construye para sí misma de modo rico en inventiva, un edificio sonoro musicalmente conforme a ley” (1989, pág. 649)

Cabe hacer el punto, y que no van en descrédito de lo que aquí se plantea, que en la obra musical el significado que debe expresar está ya agotado. Son superfluas para el entendimiento y sólo pertenecen a la elaboración musical y a la adaptación al múltiple elemento de diferencias armónicas que el contenido mismo, ni exige, ni comporta. En las artes figurativas en cambio, la ejecución de lo singular y en lo singular no deviene más que un realce cada vez más preciso y vivo del contenido mismo³⁷.

³⁶ cf. VüÄ pág. 649

³⁷ cf. VüÄ pág. 651

La música está demasiado cerca del elemento de la libertad formal de lo interno, como para no poder proyectarse sobre lo dado, *i. e.*, el contenido. Se indica: “El recuerdo (*Erinnerung*)³⁸ del tema adoptado es por así decir una interiorización (*Er-Innerung*) del artista, esto es, un interiorizarse (*Innerwerden*) que él (*Er*) es el artista y puede moverse e ir de allá para acá a su arbitrio.” (1989, pág. 651)

Y continúa: “Pero en conjunto, una pieza musical incluye en general la libertad de ejecutarla más contenidamente y observar una unidad por así decir más plástica, o bien de moverse arbitrariamente con vitalidad subjetiva desde cada punto en mayores o menores divagaciones” (*ibidem*)

En esa misma línea y de manera esclarecedora un punto de vital importancia para este estudio: Hegel advierte que si al escultor, pintor se les recomienda el estudio de las formas naturales, la música no posee tal círculo similar de formas ya dadas a las que estaría obligada a atenerse o referenciar.

“El alcance de su conformidad a ley y necesidad de formas incide primordialmente en el dominio de los sonidos mismos, que no entablan una tan estrecha conexión con la determinidad del contenido adscrito a ellos y que, respecto a su aplicación, en su mayoría le dejan además un ancho margen a la libertad subjetiva de ejecución” (*ibidem*)

Aún en las obras musicales Hegel rehúye que sean los sonidos los que produzcan las impresiones y representaciones más sólidas y precisas; sino que serían éstas las que se producen por el impulso de las obras musicales; sin embargo, sin duda son intuiciones y representaciones propias y no en medida de un determinado tratamiento de los sonidos.

³⁸ Lo puesto en paréntesis es una adición interna que apunta a no obviar las notas al pie, puestas por el traductor de la edición, del concepto alemán y que refieren a un punto interesante de considerar en la discusión.

La poesía vendría a aportar con la expresión de sentimientos, en imagen de los objetos externos e intuiciones y representaciones mismas, pero carece del fundamental aporte de la intimidad anímica de la música. Se señala lo siguiente:

“(…) la música no se queda en esta autonomía frente a la poesía y al contenido espiritual de la conciencia, sino que se hermana con un contenido ya completamente desarrollado por la poesía y claramente expresado como su sucesión de sentimientos, consideraciones, acontecimientos y acciones” (1989, pág. 653)

Aunque vale hacer presente que más adelante señalará el autor que en cualquier intento de ensamblaje de estas dos artes, el predominio de uno será perjudicial para el otro; y que cualquier apoyo que espere de la música la poesía, será mínimo. De esta manera, continúa, elaboraciones poéticas de profundos pensamientos dan tan poco a lo musical, como descripciones de objetos naturales externos o poesía descriptiva en general. Mas no es esto lo que intenta – y logra Poe- sino que hace del sonido un apoyo fundamental, sino es que central, de lo que será la configuración de representaciones.

La aportación esencial de la música, para los fines de esta indagación, es la libertad con la cual el sonido se auto configura. Y en esa libertad sin prescindir del entendimiento ordenador que aúne dos extremos que se autonomizan.

El poeta no intenta ser músico, ni salir de lo que su campo representacional le permite, sino que comprende la herramienta sonora como aquello que es; una herramienta para la vivificación de lo experimentado. La música allí donde pretende su máximo desarrollo como tal y conforme al arte, indica Hegel, poco o nada sabe de texto, más aún en la lengua alemana. “Antimusical” sería incluso poner el interés principal en el texto.

Una vez dicho lo pretérito, de aquí en adelante, *por mor* de la reflexión y la discusión, se asumirá que todo lo concomitante al poema de Edgar Allan Poe, debe ser considerado tanto desde el aporte poético, como musical. No puesto que de ello predomine lo uno o lo otro, sino que es indispensable para la intención de esta investigación, considerar el sonido como un fin en sí mismo, que de sólo ser medio, o peor aún, residuo, no permite comprender o percibir, lo que efectivamente prevalece en el poema que se ha estado sometiendo a evaluación.

Aquello permite evaluar a la mencionada obra desde una perspectiva más amplia en cuanto a la posibilidad que abre la música en lo concomitante específicamente al sonido y su vía de *crear* representación, aunque sea sólo interna y anímica, pero inmensamente más libre. Se identifica en esta investigación, al sonido como una herramienta de sentido y significación, que refuerza el contenido representacional de la palabra. Además, el hecho de que aquí se utilice el término “herramienta” no debe ser necesariamente vinculado con “medio” en contradicción con lo ya dicho, sino que es una suma de medios que se erigen y construyen un fin, volviéndose, ellos mismos *el fin*. La música tiene este esencial potencial autopoyético en la medida que el mismo autor le reconoce ese carácter de devenir libre. De estas apresuradas conclusiones se desarrollará más adelante.

Sin ir más lejos, Edgar Allan Poe indica lo siguiente:

“Y así□ cuando gracias a la Poesía o a la Música —el más arrebatador de los modos poéticos— cedemos al influjo de las lágrimas, no lloramos [...] por exceso de placer, sino por esa petulante e impaciente tristeza de no poder alcanzar ahora, completamente, aquí□ en la tierra, de una vez y para siempre, esas divinas y arrebatadoras alegrías de las cuales alcanzamos visiones tan breves como imprecisas a través del poema o a través de la música.” (1973, pág. 88)

Subcapítulo 2.4: Vías de interpretación ante la “inversión” poética.

En lo restante se han de desarrollar las salidas que este trabajo de tesis plantea para dar solución a la problemática hasta aquí expresada. Aunque en la precisión, más que presentar soluciones, de lo que se dará cuenta tendrá que ver con la propuesta de una alternativa de interpretación: tanto a la intención de composición del poeta, como de la experiencia que de ello se desprende. Para lograrlo, se hace necesario dilucidar ciertos conceptos y sus respectivas vías de exégesis, con el objetivo de posibilitar las relaciones que hasta este punto se han establecido y se han de establecer.

Entonces, se asentarán los siguientes antecedentes para considerar una pre-hipótesis. Indispensable para la comprensión de los diversos aspectos y escaños del problema, es la comprensión, si bien no estética, metafísica de la cuestión. Pues aun cuando lo que convoca responde a los ordenamientos de las artes y su percepción; más latente aún en Hegel, lo medular de lo que aquí se revisa guarda relación con divisiones que sólo se encuentran en el entendimiento³⁹. No es posible disolver la forma de un lustro de su madera. Así como tampoco no es posible dividir a la palabra de su sonido y de la imagen mental que ella evoca.

Es por ello que una de las maneras de aproximación es la de Aristóteles en su distinción de la potencia y el acto. Esta, en razón de que este estudio pretende realizar una inversión en lo que clásicamente se ha de presentar como asociado a la potencia y el acto; esto es, en este contexto, la materia hecha substancia por la forma. Originariamente existe prioridad del acto sobre la potencia, tanto desde la noción, como temporalmente, así como del ser. Ambos refieren a un estado de las cosas; más no la cosa en sí.

³⁹ Sobre los orígenes metafísicos de la estética, véase en Véliz, J. M. (2012) “La invención de la estética (Jean Yves Pranchère)” ALEXANDER BAUMGARTEN De la belleza del pensar a la belleza del arte. Proyecto Fondo de Desarrollo de la Docencia 2012. 1–186. Repositorio Académico UC. pág. 16

Las distinciones aristotélicas resultan de mucha utilidad para comprender las dimensiones de la cuestión⁴⁰. Esto, además de servir como referencia ante el porqué de lo que aquí se presenta sería una inversión, además de sentar sus condiciones de posibilidad.

Dado que lo que se propone guarda relación con que la materia del poema, constituye su forma, una de las dimensiones que se mencionan es resolver el escaño de si es que efectivamente, la materia tuviese alguna capacidad agencial sobre sí o con otra. En la *Metafísica*, libro IX, Aristóteles señala: “La materia es en potencia en cuanto a que puede alcanzar la forma específica, y una vez que está en acto, está ya en la forma específica” (Mt, IX, 7, 1050a) La potencia, en la medida que es identificada con la materia, puede ser llevada a forma por el acto, que reúne a ambas materias.

Lo que es (*tò ón*), afirma el estagirita, en sentido primero es la entidad (*ousía*). Pero dado que lo que es se dice según la potencia y su ejecución, se le dedicará también espacio de reflexión. Las nociones de potencia y acto no se reducen a significados exclusivamente acerca del movimiento. La potencia, el “ser potente” se dice de muchos sentidos. Excluyendo las homonimias, se dice con relación a una primera: “*El principio del cambio producido en otro, o <en ello mismo, pero> en tanto que otro*”⁴¹ (1046a). La potencia pasiva - continúa- se da en el sujeto afectado y es el principio del cambio por la acción del otro, o en tanto que otro. Las potencias son de hacer y padecer; ya sea porque una cosa tiene potencia que por ella misma puede padecer, o bien porque otra cosa puede padecer por su acción. Son distintas en la medida en que una está en el paciente (por tener un cierto principio y porque la materia es un cierto principio), mientras que la otra está en el agente.

⁴⁰ Guardando por supuesto las distancias en lo relativo a la pasividad de la materia. Así mismo, sobre aquello acerca de lo cual la materia no se cambia a sí misma.

⁴¹ Cursivas y símbolos son propios de la edición citada.

El acto es para Aristóteles, fundamentalmente, movimiento: realización plena. De las cosas que no son, algunas de ellas serán en potencia; esto porque no están plenamente realizadas. Lo potente es capaz de algo determinado, en un momento determinado y de un modo determinado. Existen potencias racionales e irracionales. Aquellas, producen contrarios como son la salud y la enfermedad y son exclusivas en vivientes. Estas, no pueden producir contrarios y se dan en vivientes y en no vivientes⁴².

Ahora lo medularmente pertinente a la discusión, capítulo séptimo, sobre cuándo algo es potencialmente algo. Aristóteles afirma:

“La marca definitoria de lo que se realiza plenamente por la acción del pensamiento a partir de lo que es potencia, es la siguiente: si se produce cuando es deseado <por el agente>, si no hay impedimento alguno exterior (...) Y lo mismo en el caso de las demás cosas cuyo principio de producción está fuera de ellas. Por el contrario, en el caso de aquellas cosas cuyo principio de generación está en aquello mismo que se genera, estarán en potencia si, de no haber impedimento alguno exterior, llegan a ser por sí mismas.” (1049b)

En las notas⁴³, Tomás Calvo aclara amablemente que en este capítulo Aristóteles señala que el producto final, la cosa actualizada, recibe su denominación a partir del elemento material/ potencial descrito. De ello, y puesto que tal elemento potencial es sujeto: la materia indeterminada es sujeto de formas específicas.

Ahora bien, retomando el elemento ineludible de que el acto es anterior a la potencia, tanto en su noción (idea o figuración previa que se tiene de algo, campana, de

⁴² (Mt, IX, 5, 1048a)

⁴³ Específicamente la n° 27

lo cual cuya potencia será la plata), temporal, (el herrero en acto que forja la campana) y en cuanto a entidad (prioridad del fin, aquello para lo cual es, resonar) se dirá que la discusión no se da en ese plano. No hay aparente dicotomía en una agencialidad de la potencia en el contexto del material. No es hieiro que forja el oro. Tampoco es sonido que genera palabra o palabra que configura palabra. Es sonido que junto a otro sonido, construido por Poe, genera rima, figura.

El acto en este espectro sigue siendo Edgar Allan Poe, quien por noción construye una materialidad capaz de despertar en otros, formas a partir de una delicada selección de materiales. Si bien se está trabajando con la representación de materiales, la discusión se da precisamente, en el plano de la representación*, en donde si es deseado por otro agente, no habiendo impedimento alguno exterior, puede llegar a ser por sí misma, en su realización plena, en su fin ya determinado por el agente. Por lo tanto, la “inversión” de la cual se habla no es externa, sino interna. De ello deriva su positiva condición de posibilidad.

Ahora bien, se dirá además que la representación* se ve reforzada en la medida en que Poe utiliza la consonancia como herramienta de significación.

Hasta este punto, es posible generar confusiones conceptuales para el entendimiento de esta vía de interpretación, por lo que, en lo siguiente, se procederá a realizar las precisiones teóricas y paralelismos, necesarios para la aceptación de los parámetros y argumentos que se plantean. Al final, se encontrará un cuadro comparativo que sistematice la estructura.

Primero, se ha de señalar la distinción entre la materia y el material. La noción de *materia*, *morphē* (μορφή) que aquí se presenta, es principalmente la proveniente de la tradición filosófica. Aquella que este estudio decide entenderla como aquello de lo cual

está hecho o compuesto algo⁴⁴. Mientras que *material*, designará específicamente al elemento sólido del cual están compuestas las cosas. En lo concomitante a este estudio, al material del cual están hechas las campanas. Tal distinción es importante en la medida en que, si bien ambas confluyen en varios puntos, distinguirlas permite diferenciar cuando se ha de referir al significado representacional de las campanas, oro, plata, hierro (material), del elemento externo (sonido y palabra) que otorga una determinada carga representacional* en el poema (materia). La materia es fuente representacional.

Al otro lado, se entenderá *forma*, también desde la tradición, como la imagen ideal representada en el entendimiento de alguien o algo. Relativamente cercano al concepto de la materia, se dirá que el *contenido* corresponde a aquello que dota de significación, que posteriormente⁴⁵, será ordenado por la *figura*. Así mismo, y complementando a ésta última, representa la delimitación del contenido. Ahora bien, de lo que es posible decir de la figura *del* poema, corresponderá a la delimitación representacional en la que confluyen la imagen, el significado, el sentido y la sensación. Esto es, el producto; la idea de lo que el contenido *del* poema transmite, así como el material que se describe en él, representa* en el lector auditor.

La intención de distinguir la materia del contenido, así como la forma de la figura, es la de distanciar aquello de lo cual solo está compuesto algo, de lo que, además de completar, dota de cierto significado. A veces, por ejemplo, de “palabra” se dirá de un modo u otro, según corresponda. De la misma manera, forma y figura, aquello que existe como una imagen previa o determinada acerca de algo, de esto que es un ordenamiento de relaciones, respectivamente.

⁴⁴ *Física* 194b23-24

⁴⁵ No en términos temporales, sino que en predominancia, de alguna manera, ontológica.

Hegel aportará al respecto: “Lo que en las artes figurativas es la figura sensiblemente visible expresada mediante piedra y color, en la música la armonía y la melodía animadas, en suma, el modo exterior en que el contenido aparece conforme al arte, para la expresión poética” (1989, pág. 723)

Es de ello que una *configuración* corresponde a el armado de lo armado; es decir, aquel proceso de formulación; o bien, de producción de límites de lo que está siendo creado. Todo esto, en el marco, siempre, del entendimiento. Empero, se entienda que igualmente esto depende y no es ajeno a la potencia productora, como así mismo su capacidad receptiva.

Continuando con las nomenclaturas, es posible poner a la *palabra*, bajo los conceptos e ideas de materia y contenido y a la *rima*, bajo la forma y figura. Esto porque la palabra empleada por Poe, cobra intención de significación, repleta de carga representacional en sí misma. Carga que busca encender una muy particular imagen en la imaginación. Ante esto se vuelve a aceptar la agencialidad de Poe, como también el hecho de que la palabra como noción ya es en sí misma acto si es que se le considera como una idea realizada; sin embargo, su función en el contexto de este poema es predominantemente la de dotar de significación, dotar de contenido representacional a la imaginación. Y es ahí en donde también es potencia en la medida en que con otro, puede funcionar configurando a la figura del poema.

A pesar de que a diferencia de la función que cumple la figura, la de la rima no es la de definir o delimitar a la palabra; empero, sí funciona, se insiste, en este contexto, como reunión, reunificación y énfasis de una idea común a todas ellas. En donde delimitar es sinónimo de reunir, ponerle límites a algo informe, ilimitado en una unidad. La rima es

una caja de resonancia para la representación, que la amplifica y enmarca las posibilidades en donde ella pueda moverse.

Es en este punto, en donde los límites son cada vez más difusos de diferenciar, pues ello precisamente debido a que ya cada uno comienza a funcionar, -exitosamente para Poe- de tal manera que se torna tarea compleja. Mas, aún es posible concebirlos como distintos: entiéndase *significado* y *sentido*.

En este marco conceptual, el significado cabe en el campo de la palabra, pues es el contenido representacional que es designado en cada una. El sentido es el orden que se le ha dado a ese significado, en determinadas circunstancias, contextos y necesidades.

El *sonido* es comprendido por Hegel como el contenido del cual se nutre la música y la poesía, como un medio para nutrirlas a aquellas. El sonido, sin embargo, es predominantemente entendido en este estudio como un fin, mas no como medio. En ese sentido, como fin que se realiza a sí mismo⁴⁶, logra proyectar el sentido del poema. Es posible de ello también argüir, en las posibilidades que Hegel admite, que de esta distinción se yuxtaponen la relación de lo interno y lo externo.

Materia	Forma
Contenido	Figura
	Configuración
Palabra	Rima
Sonido	Melodía y armonía
Significado	Sentido

⁴⁶ Se insiste, en el plano de lo interno.

De origen predominantemente externo ⁴⁷	De origen predominantemente interno
---	-------------------------------------

Tabla 1: Comparativa distinción en lo relativo a materia y forma

Ante lo hasta aquí expresado, y respondiendo a las preguntas que han guiado la investigación, se indica lo siguiente:

En *The Bells* ocurre una inversión de la clásica orientación forma-materia, pues sucede que la materia, yuxtapuesta a otra materia, repetida y reunida constituye y configura la forma de este poema. No por ella misma, así carente de contexto en el mundo externo, sino porque su agente así lo creyó posible dada la potencialidad/capacidad de lo que aquel contenido representacional despierta, en determinado orden en particular.

En el plano externo está Poe componiendo este poema bajo estas formas. En el plano interno, mediante lo que aporta e ingresa de exterioridad los sonidos y las palabras, son un contenido que, por sí y reunido, cobra sentido, y da figura al poema.

Esto sucedería de manera maravillosamente equilibrada tanto en la dimensión *material* de lo descrito por el poema, como en la dimensión lingüística y fonética de éste. Se produce una dualidad de representación: las palabras que Poe escoge suenan de determinada manera y a su vez, significan de manera tal que complementa la idea que este sonido produce. El sonido y su significado, ambos considerados aquí como contenidos, en cuanto que dotan de significación, dan sentido y forma al poema, convirtiéndose a la vez, en su fin. El sonido que genera este poema es autopoyético; se transforma -valga la redundancia- a sí mismo en una rima. Más adelante se hará evidencia de lo hasta aquí descrito⁴⁸, por el momento se hace necesario profundizar con las dimensiones de lo acontecido.

⁴⁷ Sobre la variabilidad de estas proporciones en los planos interno y externo, v. *subcapítulo 4.4* y *Conclusiones*

⁴⁸ Refiérase al *subcapítulo 3.3*, en donde se hará extensivo el análisis propio del poema.

Parte IV, desde el verso cuatro:

“What a world of solemn thought their monody compels!

In the silence of the night,

How we shiver with affright

At the melancholy menace of their tone!

For every sound that floats

From the rust within their throats

Is a groan.” (TWO I, 434-438)

En un intento por aislar los hechos y el proceso, es posible describirlo así: hacia la lectura o la escucha, se produce una imagen indeterminada que, en su conjunto y junto a otras, conforma una idea que es reforzada aún más por aquel sonido material. Cobra sentido y se crea una imagen determinada y un panorama completo del relato del poema. Es un sonido que, junto a otro sonido, así como en términos aristotélicos, una potencia, junto a otra potencia, que por acción de un agente, resulta en una actualización; *i. e.* su forma, rima, sentido, la realización plena de una potencia representacional. En este caso, su resultado es una rima que, a su vez, con otra rima, componen las partes y entre ellas el efecto tan deseado por el autor. Cada parte por su puesto cuenta con su efecto particular, así como éste contribuye al general. La configuración de la imagen, al ser autopoyética en la interioridad, por el auxilio indisoluble de su sonido y significado, nos lleva a una secuencia determinada, producida justamente por la repetición del contenido.

A propósito del aporte del rol del sonido en este poema y de la decisión de evaluar este poema como si fuese una pieza musical bajo las nomenclaturas hegelianas, se rescata:

“La música no posee un tal círculo de formas ya dadas fuera de ellas a las cuales estaría obligada a atenerse. El alcance de su conformidad a ley y

necesidad entablan una tan estrecha conexión con la determinidad del contenido adscrito a ellos y que, respecto a su aplicación, en su mayoría le dejan además un ancho margen a la libertad subjetiva de ejecución” (1989, pág. 651)

Es precisamente aquella decisión de tomar la libertad de la música; lo que permite evaluar este poema, como lo que acerca y libera de la inicial conformidad a ley y necesidad. El sonido que deviene en la música para Hegel es indisolublemente un fin en sí mismo. Para ello es lo que se construye. El sonido en este poema no es signo acompañante, no es un derivado de lo que las palabras resuenen. Como ya se dijo acerca del autor, éste deviene en sí libre, capaz de lograr un modo de configuración que haga su propia forma⁴⁹. La sonoridad y su facultad representacional es el fin de este poema.

Y es que este material, materia, contenido del cual se expresa en *The Bells* no es aquel que pesa y ocupa espacio en la arquitectura, ni en la escultura, ni cada vez más liberadamente en la pintura. Es uno que existe netamente en la fantasía⁵⁰ productora de arte, capaz de la más alta aprehensión de la realidad efectiva y de sus figuras. Se vale también de la memoria capaz de retener un mundo de imágenes multiformes.

El artista -señala Hegel- debe crear por sobreabundancia de vivencias y no por generalidades abstractas, pues el arte no procura la configuración externa efectivamente real, el arte no apunta al pensamiento como en la filosofía.

Sucede entonces, que esa figura externa de la que se decía ausencia, sí es plausible; no sólo en lo cualitativo de sus melodías y armonías, sino que también en la

⁴⁹ cf. VüÄ pág. 652

⁵⁰ “Por lo que, en primer lugar, respecta a la facultad general para la producción artística, si es que por una vez puede hablarse de facultad, ha de señalarse la fantasía como esta capacidad eminentemente artística. Sin embargo, debe entonces evitarse la confusión de la fantasía con la imaginación meramente pasiva. La fantasía es creadora.” (1989, pág. 204)

representación* de cosas reales. Ello conlleva a que, además, que la música no se reduce a la interioridad de lo interno, sino que, tal y como las consideraciones de la poesía lo proponen, se produce una yuxtaposición, o un equilibrio, o incluso una mejor proporción entre, precisamente, la interioridad de lo interno y la representación* de lo externo, en el intuir y sentir un mundo objetivo que no pierde determinabilidad.

La originalidad de este planteamiento radica entonces, en que no es, como originalmente se manifiesta, una forma que vive en el entendimiento, en este caso, en la percepción, la que preconfigura lo que el contenido vendrá a llenar, sino que en su inversa, una construcción desde el contenido, el material, capaz de dotar de sentido y significado a aquel efecto que en la composición fue originalmente planteado.

Un reparo plausible a esta cuestión es si el concepto de *efecto poético* es homologable o similar al de forma o figura y de ser así, Poe es quien determina primariamente estos elementos, de lo que no derivaría la inversión propuesta. Mas estos no deben ser confundidos, pues el conflicto radica en los dos estadios bajo los cuales este estudio gira: el de la composición y el de la percepción. Si bien se admite que en la *composición* lo primero que ha de formularse es el efecto deseado, a lo que podría homologarse con el ordenamiento que realiza la figura sobre el contenido, este no corresponde a los márgenes que otorga de la figura *del* poema a la cual se ha referido. Aquella corresponde a la percepción del lecto auditor. El plano en el cual se discute la inversión es en el de la *percepción*, no el de la composición.

Capítulo 3: El modelo de composición en Edgar Allan Poe

Puede muchas veces considerarse a la poesía como un arte que brota de las pasiones como eje central de inspiración. Así mismo, que lo que ella busca siempre es expresión de emociones y sentimientos. Ya se ha expuesto que para Hegel esto sería un

juicio injusto, y alejado de la máxima capacidad expresión de verdad que la poesía posee. Ante esto, Edgar Allan Poe también tiene algo que advertir.

El requisito vital para que la obra de arte sea tal, según Poe, es la Unidad. Aquella, la interpretará como la unicidad o totalidad del efecto o la impresión. Lo apremiante, para los fines propuestos en la investigación tiene que ver con el *cómo* Poe logra dicha totalidad. A qué sensibilidades apunta y de qué manera las lee para desde allí generar un producto capaz de levantar un proyecto poético digno de la complejidad de un artista de lo interno.

La finalidad del presente capítulo, es la de exponer el análisis estético que realiza el propio Poe, acerca de la composición de un poema y sus motivaciones; así como de lo que la belleza es, o aspira. Esto contribuye al entendimiento del modelo que hay tras *The Bells* y los demás productos poéticos de su autoría, así como conocer las nociones y motivaciones teóricas de Poe acerca de la experiencia estética.

Existe un único dominio para la Belleza, Poe afirma fervientemente que éste es campo del poema⁵¹. Empero, afirmar que la poesía sólo se reduce al espectro de las pasiones, es algo que no satisface las consideraciones del escritor. Al respecto señala:

“Creo que el placer más intenso, más exaltante y más puro a la vez reside en la contemplación de lo bello. Cuando los hombres hablan de la Belleza no entienden una cualidad, como se supone, sino un efecto; se refieren, en suma, a esa intensa y pura elevación del alma -no del intelecto o del corazón- sobre la cual ya he hablado, y que se experimenta como resultado de la contemplación de «lo bello»” (1973, pág. 69)

Es entonces que la belleza para Poe consiste en la exaltación del alma, siendo el poema, principal motor de ésta. Ello, debido a la regla evidente del arte según la cual los

⁵¹ *cfr.* Edgar Allan Poe: *Filosofía de la Composición en Ensayos y Críticas*. Alianza Editorial. Pág. 69

efectos deben ser obtenidos de sus causas directas, y los propósitos alcanzados por los medios que mejor se adapten a ella. La elevación placentera de la que se habla entonces se logra más fácilmente a través de poema.

La verdad se entiende por el autor como la satisfacción del intelecto, mientras que la pasión corresponde a la exaltación del corazón. La primera busca la precisión, mientras que la segunda busca la familiaridad. Ambas, afirma Poe, se dan más propensamente en prosa, y se hallan en total antagonismo con la belleza que exalta el alma. Sin embargo, es necesario hacer el alcance que de ellas no puedan ser introducidas en un poema, pues pueden servir para aclarar o reforzar el efecto general que busca otorgar un poema, empero el artista se esforzará siempre -continúa- por rebajar su tono hasta someterlas a la finalidad dominante. Esto es: aquel velo de la belleza que le es esencial al poema.

En lo concomitante, se procederá a esclarecer con más detalles qué entiende Poe por *efecto poético*, concepto ya esbozado en lo precedente. Y dado el especial modo excelso de expresión de lo bello que reviste la poesía, tanto para Hegel como para Poe, el siguiente capítulo guarda relación con la sistematización en la composición de un poema en este último autor.

Subcapítulo 3.1: Sobre la Filosofía de la Composición en *The Raven*

En lo siguiente, se remitirá a enumerar y sistematizar lo propuesto por Edgar Allan Poe en la *Filosofía de la Composición*, a propósito de cómo - valga el énfasis - *con-poner* un poema⁵². Esto, *por mor* de abrir la discusión sobre el particular interés y agudeza con la que Poe da protagonismo al efecto del poema.

⁵² Tanto el texto original, como la sistematización que aquí se expondrá, ha de acompañarse con la lectura de *The Raven*.

El autor de *The Raven* es enfático al plantear que ningún detalle de la composición puede asignarse al azar o a base de intuiciones⁵³. Es por ello que sistematizará, en orden de prioridad, cómo se ha de componer un poema, desde aquellos elementos estructurales indispensables, hasta elementos que pudiesen gozar de mayor libertad creativa. La obra se erige – de acuerdo con Poe- con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático. Cada paso ha de apuntar y tener como norte al momento su disposición: la belleza.

Se procederá a exponer el paso a paso propuesto por Poe para la disposición, y estructuración de un poema que pretenda acceder a la elevación del alma; es decir, a ser catalogado como un poema bello.

- i) Extensión: Dado que lo bello deriva del efecto, se torna fundamental la unidad de la impresión para el lector. Si una obra es demasiado larga para ser leída de una sola vez, se corre el riesgo de que dicha unidad se pierda. Un poema extenso sólo representa la unión de varios poemas breves; esto es, breves efectos poéticos. La totalidad o unidad del efecto artístico es un elemento clave que debe ser preservado considerando una sola sesión de lectura. La brevedad debe hallarse en razón directa a la intensidad del efecto anhelado. En el caso de *The Raven*, Poe indica haber calculado que el efecto deseado se alcanzaría en una longitud de cien versos. El poema llegó a tener ciento ocho.
- ii) Impresión o efecto: Ahora, corresponde mover las preocupaciones a la impresión o el efecto que el poema busca producir. La intención que predominó fue la de hacerlo universalmente apreciable. A tener en cuenta luego en la redacción, conservando siempre a la vista la originalidad, acontece

⁵³ *cfr.* Edgar Allan Poe: *Filosofía de la Composición en Ensayos y Críticas*. Alianza Editorial. Pág. 67

la tarea de escoger el efecto que se ha de producir en el lector. De entre los innumerables efectos o impresiones que afectan y son susceptibles al corazón, ¿cuál se ha de escoger en esta ocasión? Este debe ser novedoso y penetrante. Se decide entonces si es que la combinación de ciertos sucesos ayuda a la producción del efecto deseado.

- iii) Tono: La siguiente cuestión es determinar el tono del poema, en su más alta manifestación. Para Poe esto se representa en la tristeza. La belleza, en cualquiera de sus géneros provoca inevitablemente las lágrimas del alma sensitiva. La melancolía es entonces para el poeta, el más legítimo de los tonos.
- iv) Estríbillo: Una vez listo lo anterior, corresponde determinar el estímulo artístico que sirviera de “pivote” sobre el cual hacer girar toda la estructura del poema. El que ha sido empleado de manera más universal es sin duda el estríbillo. Aquella universalidad proviene del valor intrínseco de éste, sin requerir de mayor análisis. El estríbillo o refrán no se limita sólo al poema lírico, sino que basa su efecto en la monotonía, tanto de sonido como de pensamiento. El placer del estríbillo nace en la sensación de identidad debido a su repetición. El estríbillo cumple un rol de acrecentar el efecto inicialmente planteado, manteniendo la monotonía del sonido, pero, al mismo tiempo, en el poema al cual hacemos referencia, Poe decide alterar continuamente el pensamiento. Esto es, producir un continuo de nuevos efectos, variando la aplicación que se le daría al estríbillo, sin que este sufriera por su puesto, mayores cambios.

Sobre la naturaleza del estríbillo, ésta ha de ser breve, ya que cualquier frase más extensa hubiese representado dificultades insuperables al momento de

intentar variar su aplicación. Esto es lo que finalmente lo conduce a emplear una sola palabra como estribillo.

- v) Carácter de la palabra: Una vez decidido la clase de uso que se le ha dado al estribillo, define el autor que el corolario de éste consiste en la división del poema en estrofas, de las cuales el estribillo habría de ser la conclusión. Se entiende que para que el final tuviese fuerza, debería éste ser sonoro. Esto evoca inmediatamente en la *o* como la vocal más sonora, en asociación con la *r* como consonante capaz de prolongar el sonido.

Es perentorio ahora seleccionar una palabra que incluyera este nuevo sonido que se le ha determinado al estribillo. Al mismo tiempo, que guardase la mayor relación posible con la melancolía predeterminada para el tono del poema.

- vi) Variación de la aplicación: Considerando que era necesario combinar la idea de un enamorado padeciendo la muerte de su amada, y la de un cuervo que continuamente había de repetir *nevermore*, debe entonces variar la aplicación en la repetición de esa palabra que origina el efecto del poema. La solución fue que el cuervo respondiera de esa manera al enamorado. Progresivamente, y de acuerdo a la variación en las preguntas del enamorado, la palabra iría variando al punto de acercase cada vez más al efecto *más universalmente* melancólico: la muerte.

- vii) Originalidad: La originalidad para Poe, no es en absoluto cuestión de impulso o intuición⁵⁴. En el caso de *The Raven*, la originalidad no reside en su ritmo o metro, pues derechamente éste carece de alguna estructuración o voluntad de directriz. Lo que el poema tiene de original radica en la combinación de su

⁵⁴ *cfr. op. cit.* Pág. 74

estrofa. El efecto principal se ve reforzado -en palabras de Poe- por otros efectos insólitos, derivados de los principios de la rima y la aliteración.

Ante lo ya dicho, es posible afirmar, lo siguiente:

Para Poe, el relato debe constituirse en torno al efecto propuesto en primera instancia. A esto se suma el hecho que es la misma estructura del poema la que va generando las necesidades en torno a sus componentes más particulares. Es así que, dado que en el carácter de la palabra nace la necesidad de Poe por conciliar la monotonía de la repetición con el ejercicio de la razón por parte de quien repitiera la palabra, surge la solución de la mano a la creación del personaje poético del cuervo, que además aporta y concuerda al tono ya escogido. La finalidad del autor para con su poema, siempre apuntó a la perfección, es desde allí que, filosóficamente también es interesante su relación inmediata con la consecución de lo más universal. En el caso de *The Raven*, lo universalmente melancólico se resuelve en la muerte y de lo universalmente melancólico, lo poético, su aliado más cercano: la belleza. Emanan de esto la creación la figura poética de una hermosa mujer.

Recién una vez determinada la disposición de la columna vertebral del poema, y considerando lo ya expuesto, es que se ha de proceder con la redacción de la primera estrofa propiamente tal. Lo siguiente tiene que ver con la cuidadosa graduación de las estrofas, con tal de que éstas no se superaran a la otra en cuanto al efecto rítmico. El objetivo es el del progresivo aumento del efecto.

Otro ejemplo es la delimitación espacial del relato del poema o lo que Poe derechamente llama: el *lugar*, tan relevante para el efecto como la acción de la enmarcación para la pintura. Ésta ha de ser seleccionada cuidadosamente con el fin psicológico de concretar la atención en un determinado espacio. La habitación en *The Raven* está

amueblada ricamente, pues ello va para Poe, en constante conformidad con las ya dichas ideas sobre la Belleza, como única tesis verdadera de la Poesía⁵⁵.

La noche es tempestuosa para explicar la búsqueda de abrigo; empero, y más importante aún, para representar el contraste con la serenidad material del aposento del enamorado. Así mismo sucede con el busto de Palas, que el autor señala, fue descrito así para contrastar, nuevamente, la materialidad del plumaje con el duro mármol y a su vez, la sonoridad de su nombre mismo, con respecto a lo concomitante a la estrofa que lo contiene.

Uno de los componentes más interesantes de este poema, aunque mejor aún, de la estructura de confección de lo poético en Poe, se relaciona con la capacidad del autor de buscar – y expresar - lo más universal en elementos sumamente particulares y contingentes. Es la epitome de la representación estética. La belleza se halla en la mujer, en la ornamentación de la habitación y en la orientación que da el hilo estructural que otorga el efecto del poema. Es posible también señalar que el poema que Poe propone, cuenta con efectos incidentales, distintos al de la melancolía o al de la tesis verdadera de la poesía que es la Belleza, pero que sin duda, en su particularidad aportan a ella.

Sentimientos como la incertidumbre, la angustia y la fantasía construye y apunta cada uno por sí mismo y en su conjunto al efecto final del poema. Los poemas del escritor estadounidense no gozan de habilidad u originalidad métrica, de hecho dicha metodología es rechazada por éste. Como ya se mencionó anteriormente, la novedad del poema radica en la posibilidad de combinación de las estrofas.

⁵⁵ *cfr. op. cit.* Pág. 75

Es por lo ya descrito hasta entonces, que la experiencia estética es ampliamente compartible y sensible por y para un público incluso no relacionado comúnmente al arte de lo poético.

Ahora bien, señala Poe que una vez con la entrega total a la pasión por atormentarse, la narración llega a un punto de término natural⁵⁶. Hasta ahora, no se habían traspasado los límites de lo real. Empero se indica que es necesario la adición de una corriente subterránea de sentido, por más indefinida que ésta sea. Cuidando no hacer un uso excesivo de esta corriente subterránea, pues así ella se vuelve superior, cae en el malentendido de lo ideal y se acerca a la prosa de los trascendentalistas; decide agregar dos estrofas. Aquellas, a fin de que su fuerza sugestiva se comunicase a todo el relato que las antecede. Es visible por primera vez en los versos:

«Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door»

Quoth the Raven «Nevermore!»

En “(...) de mi corazón” es la primera expresión en la que Poe decide utilizar una metáfora. Para el autor, junto con su respuesta “Nunca más” prepara el espíritu del lector a buscar el sentido moral de lo ya narrado. Se transforma la figura del Cuervo hacia lo emblemático y simbólico de, y sólo en su último verso: el fúnebre e imperecedero recuerdo.

«And my soul from out that shadow that lies floating on the floor

Shall be lifted nevermore »

Subcapítulo 3.2: Sobre el Principio Poético

Parte importante de la intención de esta sección es justificar, como en la anterior; que nada en la creación del poema de Edgar Allan Poe es al azar. Ahora bien,

⁵⁶ *cfr. op. cit.* Pág. 78

particularmente, la presente sección intenta complementar a través de otro texto, la intencionalidad de la configuración del relato para los fines del efecto poético; así como también, entregar una versión más global de lo que el autor comprende como Bello y en consecuencia, la comprensión de lo propiamente poético.

Para ello, se ha de traer a la discusión lo descrito por Poe en *El Principio Poético*⁵⁷, ensayo de publicación póstuma (1850). Si bien la intención del autor en este texto es llamar la atención acerca de algunos de los poemas menores⁵⁸ que mejor se adaptan a su gusto y han impresionado su imaginación, aquí han de exponerse sus consideraciones acerca de lo bello y cómo ha de configurarse un poema para que así lo sea propiamente.

Primariamente, se reitera la idea de la necesidad de que un poema no sea o no exista como poema extenso. Esto incluso para el autor sería una contradicción de términos. El poema sólo sería tal en la medida en que estimula y eleva el alma. Así señala: “El valor del poema se haya en relación con el estímulo sublime que produce.” (1973, pág. 81)

Dicho estímulo no es sino posible en un poema inextenso; ya que, de lo contrario, el efecto se disipa y ya no sería, por tanto, un poema. Obras tales como el *Paraíso perdido* y la *Iliada*, sólo deben ser consideradas poéticas cuando se contemplan como una sucesión de poemas menores. Esto por su puesto, dejando de lado el requisito vital de las obras de arte: la Unidad⁵⁹.

Por otra parte, señala Poe, también es evidente que un poema puede ser inapropiadamente breve. Esto pues puede degenerar en lo epigramático; un poema muy

⁵⁷ Las palabras con mayúsculas poco usuales como “Belleza”, “Hermosura”, “Verdad”, “Música” o “Sentimiento Poético” son propias de la edición citada y *por mor* a la intención con las que fueron puestas, se ha decidido conservarlas.

⁵⁸ “Por supuesto que, al decir ‘poemas menores’, aludo a poemas de corta extensión” (1973, pág. 81)

⁵⁹ *cfr. op. cit.* Pág. 82

corto efectivamente produciría un efecto vívido, pero jamás profundo o duradero. Como el ejemplo cartesiano, Poe insiste en que el sello debe presionar firmemente en la cera.

Entiende que de lo que la extensión de la obra se diga, sea medida de su éxito, resulta ser en principio, una afirmación bastante absurda según así se la enuncie. Pues nada puede haber en el mero tamaño, considerado abstractamente, como un solo bulto. Espera que en los tiempos que le proceden, el sentido común se exprese por la impresión que una obra cause sobre éste, y no por el tiempo que tarde en imprimir este efecto, ni mucho menos, por el monto de un esfuerzo sostenido.

Se ha supuesto, de una u otra forma, que la finalidad de toda poesía, indica Poe, es la Verdad. Sin embargo, al mirar al fondo del espíritu, se ha de descubrir que no hay ni puede haber una obra más digna, ni de suprema nobleza que el poema *per se*; aquel que es un poema y nada más, escrito sólo y para sí. Las exigencias de la Verdad, continúa, son severas. Todo lo indispensable a la Poesía es exactamente aquello con lo que la Verdad no tiene nada que ver⁶⁰. A la verdad le correspondería el lenguaje sencillo, preciso y sucinto, severo antes que florido. A la poesía por contrario le corresponden gemas y flores. Para alcanzar la verdad, Poe señala que ha de encontrarse el estado de ánimo inverso al abierto por la poesía.

En lo Bello se arraiga para Poe, el profundo instinto – y hasta cierto punto, necesidad – del hombre de la inmortalidad. Es él quien contribuye a deleitar el gusto con las más múltiples formas, sonidos, colores y perfumes. Las fuentes de deleite pueden ser reproducidas también. Empero no se trataría de repetir estos últimos una y otra vez con tal de hacer poesía. Existe una sed de inmortalidad, propia de la existencia perenne. No se trataría para el autor, sólo de apreciar la belleza que nos rodea, “sino un anhelante

⁶⁰ *cfr. op. cit.* Pág. 87

esfuerzo por alcanzar la Belleza que nos trasciende”⁶¹. Se lucha con los pensamientos temporales para acceder a alguna parte de esa Hermosura, cuyos elementos sólo pertenecerían a la eternidad. Concluye al decir que la lucha por aprehender la Hermosura se da para aquellas almas que estén preparadas para librarla y se manifiesta al mundo, no en otra cosa más que en lo poético.

El autor también guarda un lugar especial para la Música, como el más arrebatador de los modos poéticos; así también en la poesía, cedemos -dice- al influjo de las lágrimas no por exceso de placer, sino por la petulante impaciencia de no poder alcanzar ahora, de aquí y para siempre, aquellas arrebatadoras y divinas alegrías de las cuales en esas artes se alcanzan visiones tan breves como imprecisas a través de ellas. Las almas capaces de resistir a semejante lucha, son capaces también de comprender y sentir como lo poético. Pues señala que éste puede desarrollarse también en otras modalidades, como lo son la pintura, la escultura, la danza, particularmente en la música y en ciertos arreglos de jardinería. Empero desde aquí, cree necesario reducir su discurso netamente a las manifestaciones verbales de lo poético, por ello se referirá al ritmo.

Para Poe la Música cuenta con tanta esencialidad como la poesía. “Es en la Música en donde el alma alcanza de más cerca el alto fin por el cual lucha cuando el Sentimiento Poético la inspira: la creación de la Belleza celestial.”⁶² La música y la poesía en unión, constituirían el más vasto campo para el desarrollo poético.

La poesía es, -según el autor- la Creación Rítmica de Belleza. Ella cuenta con el único arbitrio del Gusto, pues del Intelecto o la Conciencia, sólo guarda relaciones colaterales. La Belleza, así como la poesía nada tienen que ver con la Verdad o el Deber.

⁶¹ *cfr. op. cit.* Pág. 88

⁶² *cfr. op. cit.* Pág. 89

El placer que otorga la creación rítmica de la belleza, siendo el más puro y exaltante, es el que deriva de la contemplación de lo Bello. Y es que:

“Sólo en la contemplación de lo Bello podemos alcanzar esa grata elevación o excitación del alma que reconocemos como el Sentimiento Poético, y que tan fácilmente se distingue de la Verdad, que es la satisfacción de la Razón o de la Pasión, que es la excitación del corazón. Considero por tanto la Belleza -incluyendo en el término lo sublime- como el dominio del poema, simplemente porque una obvia regla del Arte indica que los efectos deben derivarse lo más directamente de sus causas.” (1973, pág. 90)

Lo que no impide en ningún caso que, incidentalmente puedan aparecer lecciones de Verdad o ser introducidas ventajosamente en ellos para los propósitos generales de la obra. Sin embargo, continua, a lo cual el verdadero artista siempre debe aspirar a amortiguar el tono de la obra con la adecuada sujeción de esa Belleza que constituiría la atmosfera y esencia real del poema.

Ahora bien, el autor de *The Raven* procederá a analizar el proemio *The Waif* de Longfellow, del cual se han de rescatar algunos pasajes interesantes de aquel análisis. Dirá de aquellos versos que, aunque carentes de amplitud de imaginación, gozan – y así han sido admirados- por la delicadeza de su expresión. Además, destaca que algunas de sus imágenes son muy efectivas, pudiendo eso también ser factible de decir en relación a la idea contenida en el último cuarteto.

Indica que el poema destaca por la naturaleza de los sentimientos y por la facilidad del tono. Es de un estilo literario que resulta de escribir con la noción o el instinto de que

en toda composición el tono debe ser el que adoptaría el grueso de la humanidad y que por tal, debe variar en cada caso.

El citado poema es bastante similar a *The Bells* si se le considera según su melodía que Poe considera “voluptuosa”. Se presenta en él una intensa melancolía que emociona hasta el alma y en ella se encontraría la más auténtica elevación poética. La obra -señala- deja una impresión de agradable tristeza. Este tinte de tristeza se vincula inseparablemente a las más altas manifestaciones de la Belleza.

De ello entonces, es posible argüir que para Poe y en complemento con lo expresado en la *Filosofía de la Composición*, es imprescindible que el poema produzca imágenes efectivas de sí. Además de la necesidad de que este amplíe al máximo la imaginación. A esto se le suma el valor de la idea que sea contenida, que esta sea completamente desarrollada y que cuyo tono sea universalmente compartible por el público.

Subcapítulo 3.3: Análisis de *The Bells*: La poesía tras los conceptos

The Bells es uno de los últimos poemas de Allan Poe, publicado póstumamente, junto con "*A Dream Within a Dream*", "*Eldorado*", "*Annabel Lee*", todos en 1849.

El poeta utiliza en el tratado poema, la figura del lenguaje de la diácope. Esta consiste en un figura retórica relativa a la repetición de una misma palabra. El poema se desarrolla como un relato en donde se extiende una historia.

Cuenta con cuatro partes, cada una marca una materialidad en la campana. En la primera parte las campanas son de plata, en la segunda parte son de oro, en la tercera son de bronce y finalmente, en la cuarta parte cierra con el hierro. El estado de ánimo del relato también varía según avanza el poema. Comienza en un estado de jolgorio, ánimo y ritmo que se acrecienta. Luego, se acrecienta el sonido de las campanas, y junto con el oro

se intensifica la alegría y el gozo. El relato transcurre hasta ahora en una noche gélida, pero despejada y cristalina. Así como la luna, resplandece el regocijo. Las campanas de plata son melódicas, de sonar y repicar musical, llevan un determinado compás.

Las campanas de oro son campanas dulces, como las que sonarían en una boda. Son propias también de una alegría y la felicidad que cada vez se intensifica más y más. El aire de la noche es balsámico y en él deleita la armonía de las campanas. Hasta las aves, las tórtolas de constante sonar arrullante, disfrutan y se exaltan del replicar de las campanas. Y es que esa es la particularidad de esta segunda parte: la exaltación e intensidad del gozo en sus diversas expresiones, a punto de arrebató.

El quiebre se comienza a producir en la tercera parte del poema: continúa la noche. Es posible dividir esta parte en dos secciones: III a), que comprende desde el verso 1 hasta el 20 y III b) desde el 21 hasta el 34 de la partición.

Las campanas de bronce son en III a) de alarma, que traen consigo la narración del terror y la turbulencia. No hablan, chillan, emanan y truenan su pavor. Las campanas salen de su tono. Incluso ahora la luna es pálida. El relato intensifica su ritmo, se apresura, se desespera, es un relato ansioso. El horror se desborda.

En III b) el poema sigue su tendencia, sin embargo, redirige la exposición del horror hacia quien lo percibe. El aire esta vez no es perfecto, no es áureo, es palpitante; es decir, se siente en un oído que entiende, todo lo entiende. Es el oído quien percibe y por lo tanto entiende que hay un peligro que fluye, crece y decrece. Distingue evidentemente el atronar y el crecimiento violento de la ira de las campanas.

Continua la noche y el pavor se ve interrumpido por la solemnidad de la monodia⁶³ en las campanas de hierro. Las campanas se vuelven pesadas y con ello también oxidadas. La IV parte del poema es también divisible, pero esta vez en tres: IV a), que va desde el verso 1 hasta el 18, IV b) desde 19 hasta el 34 y cierra con IV c) que finaliza con el 35 al 44.

En IV a) transcurre con el detalle de lo que ocurre con estas últimas y pesadas campanas y la noche en su fase más silenciosa. La melancolía amenazante de su tono que gime estrechez. La gente que vive solitaria en el campanario, mora aquella monotonía y es sofocada por ésta. Son piedras en el corazón humano, piedras que sofocan en su monotonía.

La figura de los Gules⁶⁴ en IV b) también abre la función que se utilizó en III b); esto es, la de personificar a quien vivifica ese macabro resonar de las campanas de hierro. Su rey es quien realiza un peán⁶⁵ con las campanas, las hace retumbar y así su pecho se hincha de gozo con aquel canto de guerra horroroso. Él es quien lleva el compás y en él danza y exclama.

Finalmente, la división de IV c) es en razón de que es aquí el centro y el interés estén puestos en la acción de las campanas. Son ellas quienes sollozan, lloran, se lamentan y gimen. Ellas son las que llevan el compás, replican y redoblan en el tañer de sí mismas

⁶³ La Monodia es un tipo de canto medieval, tal como el canto gregoriano. Su nombre se debe a que corresponde a un canto de una sola voz, con una sola melodía.

⁶⁴ Los *Gobuls* son demonios monstruosos con características humanoides, y es posible rastrear su origen a la religión árabe preislámica. Por extensión, también es posible considerar el término en sentido peyorativo, para referirse a alguien que se deleita de lo macabro o cuya ocupación se relaciona con la muerte, como un sepulturero o directamente como un ladrón de tumbas.

⁶⁵ Un *Paan* es un canto dirigido a Apolo, en su rol de dios sanador. También posteriormente fue dirigido a Dionisio y a Ares, entre otros. En el contexto de esta sección, pareciese más tener sentido en cuanto a canto previo al combate, dirigido por los guerreros de Apolo. Esto pues se versa: “A *Paan from the bells, And his merry bosom swells, With the Paan of the bells*” (Verso 23-25, IV b), TCW o I, 434-438)

en un cierre sutil de lo estruendoso que ya había acaecido. Poe no pierde instancia en este poema para acercarse a su efecto previsto.

El inter-texto interpretable es el de las campanas como emociones oscilantes de un cuerpo vacío que se llena con aquellas sensaciones, en la medida que es afectado por un elemento detonante. Inicia con energía, sonido vibrante y estruendoso que transita y decanta en un resonar más profundo hacia una melancólica estabilidad. El poema, así como lo que simbolizan las campanas son un llamado a todos y a nadie porque su sonido va dirigido al que escuche, responde a una intrínseca necesidad de expresión per se.

La copa no funciona sin su badajo, ni el badajo tiene algo que golpear sin la copa. Una emoción que vibra en su sujeto a lo largo de la vida, que transita de la juventud exaltada, deseosa de Futuro hacia una campana se engrosa con su material, que se oxida, envejece y cae en un sonar constante.

Capítulo 4: Sobre la unidad de la experiencia estética

Subcapítulo 4.1: Antecedentes para la noción de unidad estética: Platón

El siguiente tópico está enfocado en dar y dotar la discusión acerca de lo uno y lo múltiple en la totalidad de la experiencia estética. Para ello, es pertinente partir con lo considerado en el diálogo platónico del *Filebo*, particularmente la sección que desarrolla este tópico. El mencionado diálogo, cuenta con una interesante presentación del problema y una perspectiva de consecución de su desarrollo lógico.

Teniendo en consideración que el problema propiamente tal de la belleza y el placer se desarrollan en otros diálogos, tales como el *Gorgias*, el *Fedón*, *Hypias Mayor* y en la *República*; la novedad y el interés que tributa el *Filebo*, con respeto a los atributos ya mencionados, son las funciones psicológicas involucradas en el placer como es el deseo y

la memoria. Ésta última, de especial relevancia en la evaluación de los instrumentos utilizados por Poe para la producción de lo bello.

En él, dialogan Sócrates y Protarco, en remplazo de quien le da nombre al diálogo; pues la discusión acerca de que el placer carece de las notas características del bien⁶⁶, parece demasiado exhaustiva para que Filebo continuara insistiendo en la tesis acerca de la cual el placer y el gozo, pertenecen a dicho género.

Al momento de intentar ahondar sobre los tipos de placeres que existirían, se abre entonces el asunto de la unidad y la multiplicidad. Comienza Sócrates con el cuestionamiento acerca de si es necesario admitir que algunas unidades existen realmente⁶⁷. Luego, amplía la pregunta hacia si de éstas existir, cómo lo hacen, aunque cada una sea una y la misma, y no acepte la generación ni la destrucción; es sin embargo, la unicidad de modo más firme.

Insiste posteriormente en que, si en los seres sometidos a devenir e ilimitados está (la unidad) dispersa y convertida en múltiple, o si ella entera aparte de sí misma, fuera a la vez, lo mismo y uno en lo uno y en lo múltiple. Aclara empero, que la discusión acerca de la identidad de lo uno y lo múltiple, que resulta de los razonamientos, es de larga data y cierra la posibilidad a que ésta haya de concluir en algún punto, pues no ha nacido de su discurso, así como tampoco envejece.

Sócrates indica que atendiendo a la tradición de los dioses, según la cual, lo que en cada caso se dice que *es*, resulta de lo uno y lo múltiple y tiene en sí por naturaleza límite y ausencia de límite⁶⁸. Propone entonces el siguiente método ante la necesidad de

⁶⁶ *vid.* la Introducción del *Filebo* por María Angeles Duran y Francisco Lisi.

⁶⁷ *cf.* 15b

⁶⁸ *op. cit., vid.* nota n°26 según la cual: "SAYRE, Plato's Late Ontology pág. 120, observa que 'ser uno y múltiple' y 'tener límite y ausencia de límite' no son expresiones que indiquen dos modos separados de composición y nos recuerda que en Met. 1004b. 32-34, Aristóteles indica que para algunos el límite y la ausencia de límite son principios reducibles a la unidad y la pluralidad"

establecer en cada caso una sola forma que abarque el conjunto: se debe examinar esta única forma (dos, tres o si la hay), hasta ver no sólo que la unidad del principio es una, múltiple e ilimitada, sino también su número. Sin embargo, aplicar la forma de lo ilimitado a la pluralidad, antes de ver su número total entre lo ilimitado y la unidad y después – continua- dejar ir hacia lo ilimitado cada una de las unidades de los conjuntos⁶⁹.

Nace ante esto, el ejemplo clásico de Platón sobre las letras: la voz emitida en la boca de todos es al mismo tiempo una sola e ilimitada en su diversidad. No nos hace sabios (o gramáticos) el saber esto; sin embargo, sí nos hace sabios (y gramáticos) conocer qué cantidad y qué cualidades tiene. Lo mismo aplicaría para aquello que nos hace (o no) músicos. En esta ciencia la voz también es solo una en ella.

Y a esta altura, con especial atención a lo que motiva esta investigación, Sócrates desarrolla lo siguiente:

“Mas, querido, cuando captes todos los intervalos —su número— que hay de la voz acerca de lo agudo y lo grave y de qué clase son, y los límites de los intervalos y todas las combinaciones que nacen de ellos —que los antepasados reconocieron y nos transmitieron a sus sucesores con el nombre de armonías y, por otra parte, que se dan otros accidentes semejantes que residen en los movimientos del cuerpo, los cuales dicen que deben ser llamados ritmos y metros, y a la vez hay que considerar que así hay que atender a toda unidad y multiplicidad— cuando, pues, capies eso de este modo, entonces habrás llegado a ser sabio, y cuando al examinarlo de este modo captes otra unidad cualquiera, así habrás llegado a ser competente en ello.” (17 d-e)

⁶⁹ cf. 16 d-c

Entonces, se es sabio en la medida en la que es posible conocer la multiplicidad en su dimensión y mensura. No es la unidad por la mera unidad; es una unidad comprensiva por medio de la relación que es posible evidenciar entre las individualidades.

Continúa con respecto a lo anterior:

“En cambio, el carácter ilimitado de cada una de las cosas y la ilimitada multiplicidad que reside en cada una de ellas te apartan en cada caso de captarlo y hacen que seas incapaz de dar cuenta de su razón y de su número, porque nunca has visto en ninguna ningún número.” (17 d-e)

Entonces, el sólo hecho de considerar la infinitud de las posibilidades presentes en las cosas, hace perder de vista su detalle y su conocimiento, pues no se ha podido acceder a lo que la cosa es, en su particularidad y carácter.

Sócrates profundiza en la idea al señalar que al captar la unidad, no se debiese, inmediatamente, mirar a la naturaleza de lo ilimitado, sino hacia el número. Así mismo, al contrario, cuando se es necesario captar lo ilimitado, no se ha de buscar la unidad en ello, sino que debe buscársele un número que permita concebir cada multiplicidad y acabar, desde allí en la unidad⁷⁰.

Ahora bien, se habrá de exponer también lo relativo a la función de la memoria en el proceso psicológico del placer para luego tender los nexos relativos a la investigación.

Surgen las dudas acerca de la prudencia y el placer; cómo es que ellos son al mismo tiempo unidad y multiplicidad. A al mismo tiempo, cómo es que, en vez de llegar a ser

⁷⁰ Se torna interesante considerar para estos efectos, lo señalado en *op. cit.*, *vid.* nota n°31 según la cual: “La posibilidad expuesta ahora y la de 16c y sigs., vuelven a lo mismo: en uno y otro caso se parte de la multiplicidad —abiertamente aquí—, camuflada en la unidad del *ge* nero nominal en 16c. Cf. Goldschmith, *ob. cit.*, pág. 238.”

inmediatamente ilimitados, han conseguido un número antes de dicha ilimitación. Son interrogantes que *a priori* quedan sin responder pues el diálogo toma otro rumbo.

Sobre lo ilimitado se dirá que es todo aquello que parezca llegar a ser más y menos; que acepta lo fuerte y lo suave, lo demasiado, lo semejante. Todo aquello que en su naturaleza acepte lo más y lo menos en una unidad. De ello mismo se desprende la concepción del límite que también es re agrupable en una unidad. La clave está en la imposición de un número que entregue proporción y concordancia; pues es aquella mezcla entre lo ilimitado y lo que tiene límite es campo de las cosas hermosas. Es así como en lo agudo y lo grave, lo rápido y lo lento en su presencia producen el límite y la plena perfección musical⁷¹. Es este el tercer género el cual señala Sócrates: considerándolo una unidad, todo lo engendrado por el límite y lo ilimitado y su interacción⁷².

A la altura del 33c, el texto abre el proceso dialéctico conducente a la definición de memoria y el rol que ésta cumple en el alma y el placer. Constituye una segunda especie de placeres que pertenecen exclusivamente al alma y que han nacido del recuerdo.

El placer es por sí mismo ilimitado y pertenece al género que en sí y por sí no ha tenido principio, medio ni fin. El dolor y el placer pertenecen a este tercer género mixto que recientemente se señala. El placer pasa a ser considerado como un producto y no como un ingrediente – perteneciendo aún al género de lo ilimitado-, pues sólo es posible captar su naturaleza y la del dolor en el género mixto⁷³.

La estructura lógica a la que se apunta es a la de definir qué es el recuerdo; sin dejar de pasar antes de ello por la sensación. Para ello se expone acerca de los accidentes del cuerpo y que algunos se agotan allí antes de llegar al alma. La dejan insensible, mientras

⁷¹ cf. 26 b

⁷² *op. cit., vid.* nota N.º 61

⁷³ *op. cit., vid.* nota N.º 74

otros accidentes penetran a ambas esferas y provocan una especie de sacudida propia -en palabras de Sócrates- y a la vez común a uno y otra. Aquello que escapa al alma es lo que no penetra ni al cuerpo ni al alma. Tal escapar no debe ser confundido con el olvido; pues éste se debe entender únicamente como el éxodo del recuerdo. La situación en la que el alma queda insensible a las sacudidas del cuerpo y que antes se entendía como “escapar al alma” puede ser sinónima de la “ausencia de sensación”.

Cuando el alma y el cuerpo son afectados conjuntamente en la misma afección, así mismo movidos; aquel movimiento ha de ser llamado “sensación”⁷⁴. El recuerdo por entonces es la conservación de aquella sensación. El alma por sí misma cuando recobra en mayor medida lo que experimentó en otro momento el cuerpo, vive la reminiscencia. Así mismo cuando se ha perdido el recuerdo de una sensación o conocimiento y se vuelve a adquirir.

Lo anterior se establece en el diálogo con el objetivo de esclarecer con mayor precisión el placer del alma, al margen del cuerpo y el deseo. Sobre esto último, es transversal aquella expresión de la filosofía platónica que el deseo es aquello que aún no se está experimentando; todo aquello que requiere satisfacción. He aquí la función de la memoria: El alma que está en contacto con la satisfacción mediante ella. No obstante, se aclara que no hay deseo del cuerpo, pues el esfuerzo de todo ser vivo apunta en dirección opuesta a la que se está experimentando. El impulso que conduce a lo contrario que se está experimentando demuestra que hay recuerdo de estos estados contrarios. Es la memoria la que conduce a lo deseado: el deseo reside en el alma⁷⁵.

⁷⁴ *cf.* 34a

⁷⁵ *cf.* 35d

En lo subsiguiente, Sócrates dirá que el alma, en el contexto del recuerdo y de la sensación, parece ser un libro. Ambos, al coincidir en el mismo objeto y su respectiva reflexión, escriben discursos en el alma. Existe también otro artesano en el alma: un pintor que después del escribano, traza las imágenes de lo dicho. De esto es posible decir del presente, pasado, así como también es necesario del futuro. El gozar lo es para el que goza aun incluso cuando refiera a lo que no es, no ha sido y nunca ha de ser.

De esta exposición, es posible pensar el poema de Poe bajo la particularidad del número y su relación con el efecto que de éste puede producirse. Ya se ha desarrollado anteriormente la estructura que utiliza el autor de *The Raven* para componer un poema. La métrica no es otra cosa que la dimensión del número y su control con fines ulteriores. Así como la mensura no es otra cosa que la figura que se delimita entre la multiplicidad de posibilidades. En Poe particularmente, una mensura que es alentada por la confluencia de sus sonidos y materiales que se ofrecen a la imaginación, indivisibles entre ellos mismos, pero al mismo tiempo plenamente identificables. Eso por parte del análisis del proceso psicológico de la creación.

Subcapítulo 4.2: De las vías de interpretación, al efecto, la experiencia y la unidad estética

La presente sección pretende de algún modo, anexar la discusión dada en lo relativo al contenido y la figura del poema, y de lo que ello se concluyó, con otros de los elementos psicológicos, estéticos y artísticos que de aquella relación puedan desprenderse. De ello también la necesidad y el contexto general que requirió desarrollar la noción de unidad estética en Platón.

Algunas consideraciones acerca de la memoria, la imaginación y la subjetividad

Gran parte, sino todo lo que esta indagación propone, se mueve y surge en el plano de la subjetividad. La discusión sobre lo que la materialidad produce, *es* en el espectro de lo que el sujeto pueda formular. Así se asumió desde un principio al no negarle a Hegel, su exposición acerca de que el campo de la poesía no pertenece a otro plano más que el de lo interno.

A su vez, el rol que cumple la imaginación para la formulación de las figuras que el poema propone y que de ello, enlace la memoria sensible con la configuración de las nuevas imágenes que pueden ser creadas, se haya por su puesto en la subjetividad sintiente y receptora de estímulos. En la *Filosofía de la Composición* se establece claramente que todo lo incluido en el poema apunta a la creación de un estado de ánimo determinado en el lector.

La sistematización de las artes figurativas avanza pretendiendo expresar la prescindencia del contenido espacial en la producción artística. El elemento ideal hacia el cual apunta la poesía, como máxima expresión del espíritu en el arte, es un adecuado y delicado equilibrio entre la determinabilidad de lo externo, junto a lo interno. La disputa entre lo interno y lo externo en el arte no se da exclusivamente en el plano de lo sensible, sino que nace en el plano de la representación*; que en ella no pudiese suceder sin el indispensable auxilio de la memoria y la imaginación.

El papel de la memoria en el efecto que de este poema surge, es sin duda, fundamental. Funciona primitivamente, trayendo la imagen de lo nombrado. Y no se queda en la imagen, trae consigo las sensaciones, los escalofríos y los sentimientos. De *The Bells* emanan imágenes que producen -entre otras- regocijo, fervor, aflicción y resignación. Las emociones oscilan al igual que las campanas. Poe reconoce aquel valor

de vivificación y lo utiliza como recurso en la construcción de su efecto. Para Platón, la sensación es el movimiento conjunto del alma y el cuerpo; y el recuerdo es la conservación de dicha sensación. El poema produce sensaciones y recurre al recuerdo para preservar ese estado y conservar el efecto particular y total del poema. El poeta se vale de traer experiencias pasadas del lecto-auditor que despierten el efecto deseado.

En cuanto a la imaginación; implica todo aquello que se crea a partir de lo que la memoria y la sensación pueden traer a colación. Hegel de hecho, elabora una distinción para la imaginación y la fantasía. A lo que respecta a la facultad general de producción artística, nominará a la fantasía como eminentemente dicha capacidad, ante todo, es facultad creadora.⁷⁶ Intentando evitar entonces confusiones con la imaginación, que sería una facultad meramente pasiva. El autor indica que el artista debe llenar su espíritu de las más variadas vivencias que le permitan activar de mejor y más completamente, el sentido de la aprehensión de la realidad efectiva; de modo tal también de amplificar lo que la memoria pueda retener para ampliar el circuito de sus observaciones y de ello, por su puesto, sus representaciones, tanto externas como internas.

Por su puesto que la fantasía no sólo se reduce a dar cuenta de las figuras del mundo, sino que también le corresponde y le es lo más propio, alcanzar la manifestación externa de la verdad y la racionalidad de lo efectivamente real. Es la racionalidad de un determinado objeto escogido que debe estar en la conciencia del artista, conmoverlo y ponderarlo en todo lo verdadero y esencial de su alcance.

La fantasía consiste para Hegel únicamente en tomar conciencia de esta racionalidad interna, no en forma de proporciones y representaciones* universales, sino en figura concreta y realidad efectiva material, idea encarnada. Es por ello, continua, que

⁷⁶ cf. VüÄ pág. 204

el artista debe representarse ** lo que él vive y bulle en las formas y apariencias cuya imagen ha asumido en sí, siendo capaz de que éstas mismas sean expresión de verdad. El artista debe ponderar la acción del entendimiento y la profundidad del ánimo y el sentimiento.

“Es por tanto absurdo pensar que poemas como los homéricos se le hayan ocurrido al poeta durante el sueño. Sin ponderación, sin selección, sin diferenciación, no puede el artista dominar ningún contenido que quiera configurar, y es una necesidad creer que el auténtico artista no sabe lo que hace.” (1989, pág. 205)

Ahora bien, entendiendo que Poe responde a un des-paradigma de lo que el arte significa para Hegel, de igual manera es posible formular relaciones entre sí. A primera instancia, y atendiendo a lo expuesto anteriormente acerca del poeta, la creación es para ambos una *poiesis*; un producto del entendimiento y del sentimiento. Es creación consciente y deliberada, que apunta a manifestar algo de algo. No obstante, sin perder de vista que esto no implica la Verdad de algo en Poe; pues así como lo declara en el *Principio Poético*, ella es incluso contraria a la Belleza.

En la pintura, como en la escultura, la vivacidad de la experiencia estética está determinada en gran medida por la primera aproximación a la obra. Aquella primera experiencia es determinante para la representación del espectador. En la poesía en cambio, dado que la representación depende en gran medida de lo que la subjetividad pueda imaginar, cada relectura es un reencuentro con la obra y una nueva experiencia quizás distinta o más intensa que la original.

Nexos entre el la inversión material-formal y el efecto, la experiencia y la unidad estética.

Lo expresado en el subcapítulo 2.4: *Vías de interpretación ante la "inversión" poética*, conforma una exégesis particular a lo que hasta allí aparece. Se estableció de qué manera, el sonido como materia constitutiva y esencial de un poema, es capaz de producir, la figura de éste. Esta sección, se dará a la labor de conjugar aquel elemento con conceptos tales como el *efecto*, la *experiencia* y finalmente, la *unidad*.

En primera instancia, esta investigación adscribe a la noción de efecto que Edgar Allan Poe desarrolla, pues es desde allí de donde ella comienza y es a través de ella misma es donde se intentará cerrar. El efecto es el producto culmine del proceso de representación estética. Es todo aquello que se consigue una vez percibida la obra de arte y que se construye a partir de todas esas sensaciones y, por qué no en este caso, los pensamientos que surgieron a medida que se desarrollaba la obra; el poema.

Sin embargo, y sin rehuir al mismo autor, también es aquello en lo primero que se nos comanda a pensar al momento de componer, para y desde allí, construir y armar la obra de arte. Por consecuente, el efecto representa el inicio y el fin de la obra de arte. La producción y lo producido. El efecto del poema completo, es el resultado de los efectos individuales de cada una de las partes. Aquello que intenta plantear el oro es distinto de lo que expresa la plata.

Las rimas en su conjunto, una tras otra, refuerzan el sonido material y crean un contexto sonoro similar al que la imaginación asimila al material mismo. Es así como a medida que avanza, se descubre el efecto del poema. La secuencia mental se ve vivificada y alentada por la suma y la repetición de la materialidad; es decir, a su vez, la potencia sonora que expresan las palabras y el contenido representacional que ellas significan.

El efecto es el que se planteó Poe en un principio y no es otro que la belleza. Esto porque este poema exige múltiples capacidades sensitivas, así como responde estimulando ampliamente a las mismas.

La experiencia estética a la que Poe apunta, no es otra a la del despertar de todas- o la mayor cantidad posible- las sensibilidades a través de un mismo medio. Y este medio, no es otro, y el mejor en su clase, que la poesía.

La poesía y demás producciones literarias de Edgar Allan Poe son famosas por desarrollar el terror, el suspenso y el miedo. Tradicionalmente, no son expresiones de las cuales pueda decirse, *a priori*, bellas; en su sentido de despertar un primer agrado, gozo o placer.

Con todo, se dice: "*Beauty is here equivalent to Aristotle's informing Form, the intelligible law of causation that governs the beginning, middle, and end of any aesthetics organism. It as affinities with Coleridge's principle of organic unity, as elaborated in Charperter XIV of Biographia Literaria*" (1967, pág. 66)

Es posible inferir entonces, que para Poe la belleza consiste en la unidad de la experiencia y la sensación, en sí vivificada mediante todos los espectros posibles de expresión. En ese sentido, en ella cabe el arte que manifieste el terror, la angustia y el suspenso, en la medida que son sensibilidades removidas de manera intensa y variada. Y es que, ¿no son el terror, la melancolía o la muerte, expresiones intensas de la humanidad? Así lo identifica en la *Filosofía de la Composición*.⁷⁷

San Juan indica: "*Now rhythmical creation involves repetition and analogy. The poet strives to establish the inner correspondence of external sense data so that the contraries of these*

⁷⁷ (1973, pág. 72)

data may find harmonious resolution. Thus passion and intellect collaborate in poesis” (1967, pág. 66)

En esto coincide con Hegel, pues en la poesía brilla lo interno y lo externo en perfecto equilibrio. La expresión de lo interno más propio del artista, y todo lo externo que concierne al espíritu y la humanidad más propia que a su vez, lo hace inteligible y perceptible para otros.

En el contexto y terminologías hegelianas, es posible señalar que es en lo interno en lo cual se aúnan la experiencia y la producción. Esa interioridad que también permite la música que expresa y se retrae. Es en lo interno; en la subjetividad, en donde reside la objetividad interna que se nutre de lo efectivamente real.

“What Poe wants mainly is to resolve all dualism of subject and object. He wants to mediate the conflict between the intellect and conscience by means of aesthetic taste. Taste as a function of the soul signifies unity. Multiple becoming ends in single, simple Being – that is, in sum, the argument of Poe’s Eureka and his poetics.” (1967, pág. 65)

En Poe lo bello, como ya se ha dicho en capítulos precedentes, lo es del efecto. El efecto es la unidad del poema. Cada efecto, de cada parte, y cada parte, en su efecto final.

De lo expuesto en Platón, se desprende que para conocer la unidad se debe conocer la multiplicidad y sus características; pues es una unidad comprensiva. Siendo capaces de dimensionar el número, posibilitará aquello dimensionar la magnitud de algo. El mundo de las cosas hermosas corresponde al campo de lo ilimitado y lo limitado. Es decir, que en la mensura del número, la comprensión de su magnitud; su multiplicidad de

dimensiones y el equilibrio de lo limitado y lo ilimitado, podemos considerar a una obra de arte: bella.

The Bells responde a esta unidad. Su figura es su número y límite. Su figura es su palabra hecha rima. Lo ilimitado es su sonido, su contenido. En la medida que se dimensiona y conoce la multiplicidad de los sonidos y representaciones a las que refiere el poema, así como cuando toma forma, se comprende su unidad.

Sobre la intención de totalidad de Poe y Hegel en la experiencia artística y estética

La voluntad de relacionar a ambos autores, ponerlos en un determinado contexto y bajo similar evaluación, no se reduce -únicamente- a las coincidencias que sean posibles de identificar e individualizar en cuanto a la sistematización en la composición de las artes. Sin duda es este punto, una importante puerta de entrada a lo que será el fin último al plantear la necesidad de aquella sistematización.

Es mediante la existencia de la sistematización logra la totalidad de la experiencia estética para el espectador. Ella colabora a conocerla y dimensionarla; y desde allí, retratar cómo lograrla desde la producción.

La sistematización de las artes en Hegel aporta a la comprensión de los matices y particularidades de cada arte en su singularidad. Así como también, su rol en el entramado histórico del cual es expresión y parte. Cada arte acorde a tal, es reflejo tanto la verdad de la humanidad misma, como el propio proceso del artista, sin importar si éste es pintor o poeta.

Si bien el propósito inicial de la estética hegeliana cuenta más bien con un enfoque descriptivista de cierta realidad, pues ampliamente se revisan y analizan momentos precedentes del arte, de testimonio para el progreso del espíritu absoluto; del mismo modo

se realizan juicios normativos acerca de cómo debe proceder el artista, para responder adecuadamente a las exigencias que aquel arte le reclama.

Se entenderá a la totalidad de la experiencia estética, como aquel efecto que es percibido mediante variadas vías de percepción, representación, significación y estímulos posibles de manera armoniosa y unificada, aun siendo posible, identificarlas cada una en su individualidad.

De ello, por ejemplo, un poema que estimula la imaginación, mediante las imágenes representadas que se ven reforzadas por la sensibilidad auditiva. Una pintura cuya configuración no sólo observa el frío, sino que lo siente en la piel.

Aristóteles era otro que compartía la idea de la unidad y la necesidad de indivisión de la obra de arte. Entendía a la tragedia como un animal, incapaz de ser divisible, pues sin una de sus partes, ésta no funciona. Cada una de sus partes son constitutivas del todo.

En *The Bells* Edgar Allan Poe apunta a despertar el efecto desde variadas aristas de representación que permitan, cada una, colaborar en la empresa que es la belleza. Colabora en ello: las palabras, cuidadosamente escogidas para combinar fonética y significación; la rima, en ordenamiento onomatopéyico cuya primaria unidad se oye como se imagina; las partes, que conforman una unidad interna del relato con inicio, desarrollo y cierre; y por supuesto, el todo. En términos de sensibilidad: el sonido individual

El poema que ha convocado la discusión, si es pensado exclusivamente bajo el análisis de los términos poéticos hegelianos, construiría una excepción a la regla; o al menos, un contra punto para evidenciar alguna debilidad en la teoría.

Pues bien, aquello no implica, en ningún sentido, desechar a Hegel y a sus discípulos que compilaron y redactaron este tratado, sino que es un llamado a ampliar los horizontes de comprensión a los límites propios del autor. Si bien durante el desarrollo

del texto se hace patente durante múltiples ocasiones que una arte no es la otra, al punto de ser casi incompatibles entre sí, pues no responden a las mismas exigencias del espíritu ni a la proporción de lo interno y contenido externo, en el caso de la poesía y la música sí es posible establecer nexos que las complementen y superen los escollos que las debilitarían, como el complejo entramado teórico que representan.

La música -como ya se estableció- es interioridad abstracta, expresión de emociones y sentimientos en representaciones* que, valga la redundancia, son expresión del alma. En ella se percibe lo interno como lo interno, cuyo medio es el sonido, en figuraciones en sí vibrantes que se concentran en la subjetividad. La poesía congrega y contrae en sí el mundo efectivamente real, de objetividad externa remanente de las artes figurativas y su representación**, de la idea materializada, junto con la percepción interna, y expresión del alma de la cual es testimonio la música. La poesía en su existencia conforme al arte, pues no se reduce a la interioridad abstracta, configuradora de mundo, sin retorno a la materia pesada puede, no retroceder a la música y sus consideraciones, sino que es capaz de compartir notas de significación con la música. La poesía tiene las atribuciones para valerse de las herramientas de la música; ya que en sí la contiene.

Porque como artes románticas, son subjetividades que han irrumpido en el contenido y lo determinan en un ser- ahí que se exterioriza, pero que así mismo, en la manera en que irrumpe, disuelve y disgrega de contenido. Entonces, pese a que la subjetividad se valdrá de la configuración de mundo externa que quiere salir de su interioridad, y que el absoluto aparece como sujeto vivo, efectivamente real finito, la subjetividad tiene tendencia a sí, a expresar su singularidad subjetiva viva. Y es ahí en donde aparece al auxilio la música con sus posibilidades de manifestación. No como un *vez de*, sino un *con*, que permita mantener la determinabilidad y la universalidad que

posibilita la poesía en la medida en que aúna y hace en sí viva la sustancia y la verdad absoluta. Y al mismo tiempo, devenir así libre en su contenido externo, con sonido como fin.

Es plausible preguntarse el por qué, en este caso, no quedarse exclusivamente la poesía, si es que ella debería ya, contener la interioridad y la exterioridad de la música y las demás artes figurativas en una superación. Y es que la cuestión está al borde del ejercicio lógico-matemático de las proporciones que aquí se buscan establecer. La idea no es contener a la música dentro de la poesía, junto con las artes figurativas, como configuración de lo que la poesía es, sino que, en una cierta superación y asimilación de aquella conjunción, concebir a la música y la poesía como unidades independientes y por sí mismas funcionales, que acopladas, responden a las exigencias de la complejidad de -precisamente- la particularidad de la composición de una subjetividad, y además, lo ocurrente en *The Bells*.

Es de ello que, pese a los escollos presentados en este trabajo de investigación, la revisión hegeliana de las artes y su sistema, en Poe, es de la máxima utilidad y pertinencia. Puesto que, gracias a Hegel, es posible nominar con precisión lo que ocurre en el poema de Poe. Empero, además, no se queda en la nominación contingente a los fines, sino que estas nomenclaturas y su nominación en particular, alcanza y basta para decir de ello toda la posibilidad de unión de lo externo con lo interno, cumpliendo la poesía con su rol de totalidad unificadora de los extremos del arte, en un equilibrio y proporción adecuada, a *cada ocasión* poética.

Conclusiones

Uno de los privilegios del sistema estético hegeliano es precisamente, su calidad sistemática. Y es que cada elemento no existe, sino en su nexos con otro. Todos y cada uno, guardan una estrecha relación con el siguiente escaño y ninguno queda al azar o es autosuficiente. El entramado conceptual de descripción y prescripción de la realidad del autor alemán es probablemente el más elevado y a la vez, el más profundo de toda la historia de la filosofía occidental.

Dicho esto, y sin pretender plantear un “sin embargo”, es posible sostener que, según lo expuesto en el presente estudio, esta ocasión representa una dificultad para la propia teoría hegeliana. Uno de los gestos creativos de esta investigación fue el poner a Hegel frente y contra Hegel. El resultado, obtener ciertos límites a su filosofía del arte. Al mismo tiempo, poner en consideración que existen obras de arte que no responden exclusivamente a los lineamientos de un solo arte. Esto, sólo en la medida en que es el propio Hegel quien delimita tan específicamente a una arte de la otra; así como resulta imposible tampoco, definir las sin tener en consideración su avance y contraste con respecto de la que le precede y en ello, distanciarlas. El autor es categórico y reiterativo en afirmar que una cumple mejor las exigencias del espíritu absoluto que la otra, así como también, que son diametralmente diversas.

De aquello se desprenden innumerables beneficios filosóficos, como lo son la tremenda riqueza conceptual y la profundidad del análisis descriptivo de lo que acontece en el arte; además de socavar en la manera en la cual se percibe el arte mismo después de evaluarlo bajo aquellas categorías. Con todo, ello posibilita de la misma manera, riesgos, de los cuales más bien, puede pensarse, son inevitables esquelas que quedan de la certeza con la que el autor esquematiza.

Ahora bien, de lo resuelto en el caso del poema de Edgar Allan Poe, se hace manifiesto que, aún siendo *The Bells*, un poema que calza a la perfección con las exigencias que Hegel impone a aquello que se dice a sí mismo, y debemos llamar y construir *poema*; sólo su revisión y estudio bajo dicha nomenclatura, resultan insuficientes para apreciar todo aquello que el poema permite.

La presente transcurrió como una aspiración de poner a trabajar a la teoría desde sí misma. Aunque, quizás paradójicamente, el carácter de la insuficiencia guarda relación con precisamente la capacidad interna del espíritu de expresarse a sí mismo; una capacidad que probablemente, en sí misma no distinga de manera tan evidente elementos externos e internos que el mismo espíritu se afana en distinguir; señalando qué es lo que responde a una y no la otra.

Como se esbozó en los últimos puntos de este estudio, lo que aquí se discute, lo hace en el plano de la subjetividad. Una subjetividad y sensibilidad que son testigos de lo intrínsecamente humano, en tanto que son sentimientos y pensamientos que al ser compartidos, se vuelven parte de un histórico de sensibilidades. Intrínsecamente humanos también en la medida que refieren a un espacio común de sentimientos propios de la humanidad, que motiva y altera el espacio del cálculo racional. Son las notas que presenta Poe, a los espacios comunes que refieren al paradigma interno y vivifican al máximo las sensibilidades.

El arte a lo largo de su historia ha transformado los medios mediante los cuales se expresa, y ha evolucionado la técnica de manifestación. Esto, sin modificar su columna vertebral como es la de representar el testimonio y expresión interna del artista. No se acabaron los retratistas ante la invención de la fotografía. El medio; la técnica, es eso: la herramienta de difusión, transmisión y universalización de la expresión. La técnica es en

la poesía, tanto como en la perspectiva figurativa de las demás artes, las palabras y en las rimas, los sonidos mediante la cual se expresan las ideas, pudiendo ser cognoscibles, comprensibles por todos y todas.

La técnica es el espacio común al cual recurrimos para entender el mensaje que se espera transmitir. Es la vía mediante la cual se enuncia el arte. Es por ello fundamental considerar en la ecuación el recurso de la memoria y la experiencia previa con respecto a los mecanismos a emplear para que el arte no pierda su fin. Es en la memoria y las experiencias individuales con respecto a un acontecimiento, en donde recae la responsabilidad y la esencial subjetividad de aproximación al arte. Los espacios son comunes pues tendemos a representar en aquello que podemos identificar también en otros, que expresen patrones de lo que sea aquello a lo cual nos queremos referir. Es un patrón de códigos, finitos en su espectro y paradigma, pero a la vez infinitos en la cantidad de posibilidades de combinación y complejidad de manifestación.

Ahora, nace una cuestión que hasta aquí no se resuelve. Cómo es posible compatibilizar el efecto del espectador y la búsqueda de cierto fin artístico, como lo plantea Poe, con la concepción del arte como expresión del sentimiento del artista, independiente de su espectador. O bien, ¿son estructuras de composición en paradigmas dicotómicos? Son discusiones contingentes las que se abren, pero que están fuera del alcance de lo que esta investigación se propuso.

Este trabajo de tesis se planteó la idea de recorrer a través de un fenómeno bastante particular y específico, una cuestión de la filosofía del arte que inspiró revisión tanto de la perspectiva del artista y su composición; así como también del espectador y su sensibilidad y subjetividad.

De esta indagación también se derivan nexos entre Hegel y Poe. A los ya nombrados en la totalidad y unicidad de lo estético, se le adiciona – o profundiza- en que es, precisamente en la poesía y la música, así descrita por Hegel, en el espacio de lo profundamente interno, en donde se aúnan estas artes. En lo interno también en donde se desdibujan o voluntariamente se une el elemento perceptivo, con el elemento de la producción. En la poesía que mezcla expresión del alma y del espíritu, se mezcla también y a su vez, la intención de producción con la sensibilidad y emoción producida por y ante la representación.

Y a propósito de la aspiración a un todo estético, y de la vivificación de estímulos a una sensación más profunda, lúcida, consciente y completa de toda la capacidad humana de percepción, es posible preguntarse qué reflexión merecería a Hegel o a Poe la música en 8d, por ejemplo. Aquella función sonora que mediante el juego de los audífonos con tonos más profundos y controlando el oído que aumenta el volumen, genera la sensación de que la música ingresa en la mente, del modo más físico posible y vive dentro de ella. La orquesta pareciese estar en el cerebro y así vibra, se alienta o se vuelve incómoda. De ello se deriva, ¿cómo ese medio expresa o colabora a la expresión de aquel contenido musical? ¿o es sólo medio?

Otra vía de extensión de esta investigación guarda lugar a abrirle paso a la lingüística en su rol compositivo, semiótico y de sentido. Adentrarse en la fonética inglesa contribuiría a dimensionar aún más las aristas de lo propuesto por Poe, en vías de producir un efecto poético que aunase metáfora literaria, estímulo estético y sema y semema.

Ahora bien, en intención de plantear un contrapunto final, que pueda servir de límites a la propia investigación, se extenderá la idea de que, pese a que tanto Hegel como lo extendido en este estudio indicó que la orientación de resolución es interna*, es posible

señalar que de igual manera existe una cuota de representación** en este poema. Esto debido a que el sonido es un medio, como el color o la piedra; un contenido compartible por otros, y su objetividad, las melodías y armonías, son ellas de realidad objetiva, externa. El poema sí es capaz de representar**, pues su forma externa está determinada por su armonía. Teniendo en cuenta que originalmente, se escogió a la evaluación musical para realizar una estimación más completa y justa de este poema.

De la misma manera, uno de los escollos en que la poesía supera a la música es que, en su determinidad, limita una configuración interna que tiende a ser ilimitada y absoluta, como expresión de alma subjetiva y carente de exterioridad. Sin embargo, sí existe cierto límite en esta interioridad, el límite precisamente de las armonías y melodías que son comprendidas, compartidas y reproducidas** de manera efectivamente real por otros y otras. La música sí cuenta, en la representación** con un límite. Y es precisamente este juego, el mover de la balanza o del puntillo de un lado a otro, según sea pertinente y según cuánto exprese de qué, lo que hace bello a la música; y de la misma manera a la poesía: el conflicto entre la verdad y la sensación en donde una prevalece más que otra en ocasiones u otras; en donde lo objetivo le da sentido, le da fin y forma a lo subjetivo ¿o viceversa?, en proporción adecuada en cada obra, y en donde; en el poema que convocó, la sensibilidad le dio forma a la verdad: la construyó.

Bibliografía

- Aristóteles (1994) *Metafísica*. Trad. Tomás Calvo Madrid: Gredos
- Baudelaire, Charles (1976). *Estudios sur Poe*. In: *Œuvres complètes II*. Texte établie, présentée et annotée par Claude Pichois. Paris: Gallimard (Pléiade), 247-337
- Cordua, C. (1979). *Idea y Figura: El concepto hegeliano del arte*. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Universitaria.
- Flores, C. (2018). La música en la Estética de Hegel: ¿Experiencia o sistema? *Studia Hegeliana, IV*, 167–178.
- Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre estética*. Trad. Alfredo Brotons Madrid: Akal.
- Platón. (1992). *Diálogos IV: Filebo, Timeo, Critias*. (M. Á. Durán, & F. Lisi, Trans.) Madrid: Gredos.
- Poe, E. A. (1969-1978) *The Collected Works of E. A. Poe (Works)*. Ed. Thomas Ollive Mabott. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Poe, E. A. (1973). *Ensayos y críticas*. Trad. Julio Cortázar Madrid: Alianza Editorial.
- Profili, L. E. (2021). El arte como saber: un acercamiento a la filosofía hegeliana del arte bello. *HERMENÉUTICA INTERCULTURAL*, 41-67.
- Saint Girons, B. (2013). *El acto estético: Cinco reales, cinco riesgos de perderse*. Trad. Francisco de Undurraga Santiago: LOM.
- San Juan, E. J. (1967). The Form of the Experience in the Poems of Edgar Allan Poe. *The Georgia Review*, 65-80.

Anexos

The Bells

I

Hear the sledges with the bells—
Silver bells!
What a world of merriment their melody foretells!
How they tinkle, tinkle, tinkle,
In the icy air of night!
While the stars that oversprinkle
All the Heavens seem to twinkle
With a crystalline delight;
Keeping time, time, time,
In a sort of Runic rhyme,
To the tintinnabulation that so musically wells
From the bells, bells, bells, bells,
Bells, bells, bells—
From the jingling and the tinkling of the bells.

II

Hear the mellow wedding bells—
Golden Bells!
What a world of happiness their harmony foretells!
Through the balmy air of night
How they ring out their delight! —
From the molten-golden notes,
And all in tune,
What a liquid ditty floats
To the turtle-dove that listens, while she gloats
On the moon!
Oh, from out the sounding cells,
What a gush of euphony voluminously wells!
How it swells!
How it dwells

On the Future! —how it tells
Of the rapture that impels
To the swinging and the ringing
Of the bells, bells, bells—
Of the bells, bells, bells, bells,
Bells, bells, bells—
To the rhyming and the chiming of the bells!

III

Hear the loud alarum bells—
Brazen bells!
What a tale their terror, now, their turbulency tells!
In the startled ear of Night
How they scream out their affright!
Too much horrified to speak,
They can only shriek, shriek,
Out of tune,
In a clamorous appealing to the mercy of the fire—
In a mad expostulation with the deaf and frantic fire,
Leaping higher, higher, higher,
With a desperate desire,
And a resolute endeavour
Now—now to sit, or never,
By the side of the pale-faced moon.
Oh, the bells, bells, bells!
What a tale their terror tells
Of despair!
How they clang, and clash, and roar!
What a horror they outpour
On the bosom of the palpitating air!
Yet the ear, it fully knows,
By the twanging,
And the clanging,

How the danger ebbs and flows;
Yes, the ear distinctly tells,
In the jangling,
And the wrangling,
How the danger sinks and swells,
By the sinking or the swelling in the anger of the bells—
Of the bells—
Of the bells, bells, bells, bells,
Bells, bells, bells—
In the clamor and the clangor of the bells!

IV

Hear the tolling of the bells—
Iron bells!
What a world of solemn thought their monody compels!
In the silence of the night,
How we shiver with affright
At the melancholy menace of their tone!
For every sound that floats
From the rust within their throats
Is a groan.
And the people— ah, the people—
They that dwell up in the steeple,
All alone
And who, tolling, tolling, tolling,
In that muffled monotone,
Feel a glory in so rolling
On the human heart a stone—
They are neither man nor woman—
They are neither brute nor human,
They are Ghouls: —
And their king it is who tolls: —
And he rolls, rolls, rolls,

Rolls

A Pæan from the bells!
And his merry bosom swells
With the Pæan of the bells!
And he dances, and he yells;
Keeping time, time, time,
In a sort of Runic rhyme,
To the Pæan of the bells —

Of the bells: —

Keeping time, time, time,
In a sort of Runic rhyme,
To the throbbing of the bells—

Of the bells, bells, bells—

To the sobbing of the bells: —

Keeping time, time, time,
As he knells, knells, knells,
In a happy Runic rhyme,

To the rolling of the bells—

Of the bells, bells, bells: —

To the tolling of the bells—

Of the bells, bells, bells, bells,

Bells, bells, bells—

To the moaning and the groaning of the bells.