



Universidad Autónoma
del Estado de México

Rodrigo
López
Romero

COLOR, ESTÉTICA Y ESCRITURA

CHROMA

COLOR, ESTÉTICA Y ESCRITURA

DIRECCIÓN DE PUBLICACIONES UNIVERSITARIAS
Editorial de la Universidad Autónoma del Estado de México

Dr. en Ed. Alfredo Barrera Baca
Rector

Dr. en A. José Edgar Miranda Ortiz
Secretario de Difusión Cultural

M. en A. Jorge E. Robles Alvarez
Director de Publicaciones Universitarias

CHROMA

COLOR, ESTÉTICA Y ESCRITURA

Rodrigo López Romero



Universidad Autónoma
del Estado de México



Primera edición, noviembre 2019

CHROMA

Color, estética y escritura

Rodrigo López Romero

Universidad Autónoma del Estado de México

Av. Instituto Literario 100 Ote.

Toluca, Estado de México

C.P. 5000

Tel: (52) 722 277 38 35 y 36

<http://www.uaemex.mx>



Esta obra está sujeta a una licencia *Creative Commons* Atribución 4.0 Internacional. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales siempre que se cite la fuente. Disponible para su descarga en acceso abierto en: <http://ri.uaemex.mx>

Citación:

López Romero, Rodrigo (2019). *CHROMA. Color, estética y escritura*, México, Universidad Autónoma del Estado de México.

ISBN: 978-607-633-114-9

Hecho en México

Made in Mexico

*[...] puede ser que todas las palabras
proviengan de la intención de nombrar al rojo.*

Y. Segura, O reguero de hormigas.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 9

I

ANOMALÍA, LA EXPERIENCIA ESTÉTICA 13

1. El color y la sensación
2. La estética
3. Escribir lo inexistente

II

PRESENTE, EL TIEMPO EN LOS FENÓMENOS 33

1. Duración e intuición
2. Las irisaciones o el cambio
3. Escritura y temporalidad

III

TERRITORIO, LA INTERACCIÓN Y EL SIGNIFICADO 51

1. Movimiento que deforma
2. Relaciones y sentido
3. Espacios de enunciación

CONCLUSIONES 71

REFERENCIAS 77

INTRODUCCIÓN

El color es un fenómeno amplio. De él salen muchas vías de investigación, desde las que estudian los procesos neurológicos que hacen posible su percepción, hasta los recuentos históricos sobre el significado de los colores dentro de diferentes culturas. Sin embargo, creo que se suele pasar por alto la incertidumbre que producen algunas experiencias de color. Con esto quiero referirme a eventos que no suceden tan a menudo y que generan un interés especial a la vez que una suspensión de nuestros supuestos. Esta incertidumbre relacionada a lo extraordinario genera problemas de léxico, pero creo que es posible ubicarla dentro de lo que llamamos sensación. La pertinencia o no de esta palabra será uno de los temas de este proyecto, y habrá que precisar desde dónde se retoma la expresión.

Más que un estado de recepción inmóvil, la sensación que buscamos puede pensarse como un momento de creación, porque implica que tomemos cierta conciencia de los procesos o marcos de percepción. Si bien la sensación se ubica comúnmente entre procesos fisiológico-neurológicos, me interesa hacer énfasis en su aspecto cultural. Un concepto que nos servirá a este fin es el de *estética*. La estética comienza, como veremos más adelante con el filósofo Jean-Marie Schaeffer, en la relación con un fenómeno; y comprende las asociaciones que saturan nuestras experiencias sensoriales. Esto último es lo que nos permite reconocerlas, pensarlas e intentar compartirlas.

Lo sensible es desde la mayoría de las perspectivas, aquello que pertenece sólo al individuo y que ni él mismo puede nombrar. A este respecto recordamos el concepto de qualia, reincorporado a las ciencias por los filósofos Thomas Nagel¹ y Daniel Dennett,

1 En su célebre ensayo *Cómo es ser un murciélago*, Thomas Nagel problematiza los conceptos de lo objetivo y lo subjetivo. El hecho de que un organismo tenga experiencia consciente implica que hay un modo de ser de ese organismo. El problema no es que un humano entienda cómo sería para él ser un murciélago, sino que aprenda el “cómo es para el *murciélago* ser un murciélago” (Nagel, 1974). El asunto estriba en que el “carácter subjetivo” de la experiencia no es accesible de un ser a otro, por lo que la objetividad solo es parcialmente posible en medida que se practique un gran reduccionismo.

que designa lo incommunicable de las percepciones. Me parecía paradójico que hubiera una palabra para reunir lo indecible, pero hay que recordar que las palabras tienen un trato constante con lo inefable. Volviendo al color, él es un *qualia* por excelencia, pues hablamos sobre colores más o menos satisfactoriamente, sin saber qué miran los otros.

Resumiendo, quiero rescatar al color como sensación, y reflexionar sobre la conexión de ésta con la cultura. Pero sobre todo, quiero analizar cómo una experiencia sensible puede activar procesos de escritura. Con este interés, además de estudiar lo que implica decir que el color puede experimentarse estéticamente, será posible considerar cómo puede trabajarse algo visual desde un espacio no óptico.

Un punto de partida de esta investigación es la sospecha de una pobreza léxica en torno a los colores. En nuestra habla cotidiana solemos asociar objetos a colores para intentar ser más precisos. Pero esto no supone necesariamente un problema, es en los campos más especializados donde la carencia de palabras, las asociaciones genéricas, o los códigos nos parecen una evasión del asunto. Desde los tintes y colorantes, pasando por los materiales para artistas, y llegando hasta las herramientas para diseñadores o para la industria, parece haber pocas opciones de nomenclatura. Se recurre o bien a números, a asociaciones con objetos, o a referencias a la química del colorante. Pero estos ejemplos sólo rodean nuestro interés principal. Una cosa es nombrar un color, y otra distinta es intentar describir la experiencia de éste, aunque ambas comparten el esfuerzo por fijar una impresión. Un modo de enfocar nuestra primera preocupación es: «¿cómo podemos identificar una experiencia sensible como el color por medio de las palabras? ».

Las sensaciones suponen un problema para el sujeto que intenta ordenarlas o reproducirlas, como escribe el psicólogo social Pablo Fernández Christlieb: “Trate uno de decir qué es el color rojo, no cómo se define ni a qué se parece, ni qué cosas son rojas, sino qué es el rojo, y se verá que no puede decirse, que no tiene lenguaje” (Christlieb, 2003: 8). De modo similar, Denis Diderot en su *Carta sobre los ciegos*, copia la expresión de una invidente al querer comunicar sus impresiones musicales: “¿Por qué me detengo en medio de mi discurso, buscando palabras que pinten mi sensación sin encontrarlas? ¿Es que aún no han sido inventadas?” (Diderot, 2002: 72).

La incertidumbre de la que hablamos antes tiene que ver con un titubeo del individuo al elegir entre varios lenguajes. Y aquí hallamos un desarrollo de nuestra primera pregunta; no se trata solamente de identificar una experiencia sensible con la palabra, sino de hacer que la palabra sea una experiencia sensible.

Uno de nuestros referentes principales, el filósofo francés Henri Bergson, favoreció la noción de intuición sobre la de análisis. De acuerdo a su filosofía, hay que desconfiar de los conceptos porque se oponen a la movilidad de los fenómenos. Pero si la intuición aparece como un método de simpatía por el cual nos confundimos hasta cierto punto con el movimiento de las cosas, no quedó dicho cómo deben expresarse los hallazgos de ese método. Nos interesa enfocar algunas respuestas culturales frente al fenómeno del color. La sensación es una de las palabras con las que la cultura sueña con lo indeterminado o lo real, y para esto nos bastará revisar cómo desde Kant al menos, la sensación ha significado aquello que dentro de un fenómeno se rehúsa a ser ordenado.

Vistos los párrafos anteriores, lo que aquí denominaré *sensación* está estrechamente relacionado con la noción del ‘aparecer estético’ del filósofo alemán Martin Seel. La sensación que buscamos es un modo en que algo se ofrece a la sensibilidad, pero que además hace a un sujeto consciente de su participación en un fenómeno. Si nuestro primer problema es la relación color-palabra, el segundo será cómo construir tópicos para poder hablar de nuestro objeto. Por lo que surgen tres problemas más particulares que estructuran este texto, a los cuales he nombrado Anomalía, Presencia y Territorio. El primero se pregunta cómo lo estético representa la ruptura de una normalidad; el segundo propone la idea de la sensación como una relación particular con el tiempo, dado que ésta requiere de una memoria; y el tercero considera las relaciones del color con el espacio en el que se halla, así como la posibilidad de que devenga expresivo.

Si uno de los objetivos de esta investigación es rescatar lo indeterminable e incierto de un fenómeno como lo es el color, un camino que se abre es el de descentrar la idea convencional de los sentidos como un sistema dividido.² Para esto, revisaremos textos

2 John Dewey, en *La experiencia del arte*, sostiene que: “Los colores son suntuosos y ricos precisamente porque está profundamente implicada en ellos una resonancia orgánica total” (Dewey, 2008: 137).

literarios, así como unos cuantos fragmentos científicos. Estos dos campos, aunque no son soluciones terminantes para nuestro problema, nos ofrecen alternativas sobre el uso del lenguaje. En este sentido, la literatura es un espacio en el que las palabras se emplean para generar vivencias con las que el lector pueda simpatizar. La escritura científica tiene por su parte la virtud de construir un lenguaje para identificar movimientos o reacciones, y habla de fenómenos abstractos, invisibles o microscópicos, que sólo son aprehensibles mediante el lenguaje. Quizás sea necesario precisar nuestra pregunta inicial. Preguntarnos si es posible decir la sensación estética apuntaría a un deseo de objetividad que aquí no tiene cabida. Interrogarnos por lo que se ha dicho de la sensación estética del color nos inclinaría hacia un recuento casi histórico. Nuestra duda se orienta hacia la posibilidad de que un texto produzca una experiencia sensible, y los problemas que se generan al intentarlo.

1. EL COLOR Y LA SENSACIÓN

Dije en la introducción que me interesaba la incertidumbre causada por ciertas experiencias de color. El color se ha considerado una percepción más que una sensación, pues la identificación del estímulo parece apuntar a un pensamiento más digerido. Quiero comenzar con la conceptualización kantiana de la sensación, no porque vayamos a seguir la dirección que plantea, sino porque constituye un punto de partida y un contrapeso a algunos referentes que veremos más adelante. Kant describe tanto la *sensibilidad* como la *sensación* en su *Crítica de la razón pura*, en los siguientes términos:

La capacidad —receptividad— de recibir representaciones por el modo como somos afectados por objetos, llamase *sensibilidad*. Así, pues, por medio de la sensibilidad nos son dados objetos [...] El efecto de un objeto sobre la capacidad de representación, en cuanto somos afectados por él, es *sensación*. Aquella intuición que se refiere al objeto por medio de la sensación, llamase *empírica*. El objeto indeterminado de una intuición empírica llamase *fenómeno* (Kant, 2015: 45).

En este párrafo tenemos postulada una capacidad de recibir representaciones, un tipo empírico de conocimiento. En la terminología kantiana se distingue la sensibilidad del entendimiento: “Por medio de la primera nos son *dados* objetos; por medio de la segunda son los objetos *pensados*” (Kant, 2015: 43). Recibir y pensar no son aquí sinónimos, sino etapas; y a este respecto la sensibilidad es menos pura que el entendimiento para Kant, quien busca las condiciones universales del conocimiento. Siguiendo en el ámbito de la sensibilidad, la *sensación* es considerada una afectación del objeto sobre nosotros.

En el universo de Kant, tanto la sensación como lo empírico son *a posterioris*. La sensación guarda relación con un objeto y con su conocimiento, pero al deberse a la

experiencia no puede darnos conocimiento universal. No nos hemos detenido en el resto del párrafo citado. Kant escribe que la intuición que trabaja por medio de la sensación se denomina *empírica*, y luego refiere que el objeto de esta intuición se llama *fenómeno*. Pero más adelante, dentro del propio fenómeno Kant encuentra una división:

En el fenómeno, llamo *materia* a lo que corresponde a la sensación; pero lo que hace que lo múltiple del fenómeno pueda ser ordenado en ciertas relaciones, lo llamo la *forma* del fenómeno. Como aquello en donde las sensaciones pueden ordenarse y ponerse en una cierta forma, no puede, a su vez, ser ello mismo sensación, resulta que si bien la materia de todos los fenómenos no nos puede ser dada más que *a posteriori*, la forma de los mismos; en cambio, tiene que estar toda ella ya *a priori* en el espíritu y, por tanto, tiene que ser considerada aparte de toda sensación. Llamo *puras* [en sentido trascendental] todas las representaciones en las que no se encuentre nada que pertenezca a la sensación (Kant, 2015: 45-46).

Parece que la *materia* del fenómeno, la parte que corresponde a la sensación, no puede ser ordenada sin ayuda de la *forma*. La estética trascendental supone que si bien el objeto nos da algo nuevo y único, podemos ordenarlo porque existe algo en nosotros que lo identifica. Esto nuevo y único es la sensación. Nuestra intención de momento no es refutar el postulado kantiano, sino servirnos de él para hacer un primer análisis sobre la sensación en el ámbito del conocimiento. La sensación corresponde en Kant a la materia y no a la forma, y se rehúsa a ser ordenada porque tiene un carácter múltiple e incierto.

Mas no nos interesa la sensación en general, sino dentro de un fenómeno determinado. ¿Cómo el color puede ser sensación? La sensación era el «efecto de un objeto», pero al momento de pensar al color como un objeto, Kant dirá que “Los colores no son propiedades de los cuerpos, de cuya intuición se hallan pendientes, sino sólo modificaciones del sentido de la vista que es afectado de cierta manera por la luz” (Kant, 2015: 51). De este modo el color no sólo queda por debajo del espacio o del tiempo, sino aún de los objetos. Kant escribe que el gusto y el color: “Están enlazados con el fe-

nómeno sólo como efectos contingentemente añadidos de la organización particular” (Kant, 2015: 52). Pareciera como si entre las sensaciones, que ya tienen algo de oropel en esta filosofía, el color pecara aún más al no ser necesario.

Antes de avanzar, es pertinente hacer una pequeña revisión histórica. El término *estético* fue acuñado por el filósofo Alexander Baumgarten en 1735. Dice el historiador Larry Shiner que “Lo que él pretendía era un nombre para la lógica de la sensación y lo llamó «estético» basándose en la palabra griega *aisthesis*, es decir, lo que se relaciona con las sensaciones” (Shiner, 2004: 207). El discurso de la época quería cambiar la palabra *gusto* por un concepto que remitiera más a un trabajo intelectual que a lo inmediatamente satisfactorio o lo puramente corporal, que como tal era despreciado por las nuevas filosofías que encumbraban al conocimiento.

En el mismo siglo, una actividad frecuente de la burguesía y las clases acomodadas era el paseo pintoresco, que consistía en mirar el paisaje como si fuera una pintura. Era una actitud que tomaba en cuenta, como señaló William Gilpin, “[...] los factores puramente visuales de la luz, las distancias, los contornos agrestes y las ruinas” (Shiner, 2004: 191). A lo pintoresco, el siglo dieciocho opondrá lo bello, y lo sublime. Eran las tres actitudes o cualidades estéticas. Lo pintoresco se asociaba a la pintura, y tenía que ver con lo singular. Lo bello se relacionaba con el encanto y la armonía. Y lo sublime, por último, era la experiencia de una “sobrecogedora grandeza” (Shiner, 2004: 206), frente a lo vasto y aterrador de la naturaleza.

Para Kant, lo estético era un juego libre entre la imaginación y el entendimiento. Esto significaba que la percepción y los conceptos eran ejercitados en una experiencia autónoma. Él famosamente definió la actitud estética como desinteresada, ya que no persigue un interés útil. El desinterés kantiano, sin embargo, es un tipo de atención. Y como hemos revisado, tiene mucho más de intelectual que de sensible. Posteriormente, el también filósofo Friedrich Schiller pensó “[...] que Kant había perpetuado el dualismo entre lo espiritual y lo sensorial y que esto resultaría ruinoso para la sociedad” (Shiner, 2004: 210). Schiller buscó integrar la naturaleza humana, creyendo que esta reunificación redimiría a la especie. Resumiendo el nacimiento de la estética, podemos decir con Larry Shiner que:

Tres elementos principales de la antigua idea del gusto se transformaron en la moderna idea de lo estético: 1) El placer ordinario producido por la belleza se desarrolló hasta formar un tipo especial de placer refinado e intelectualizado; 2) La idea de un enjuiciamiento no prejuzgado se convirtió en el ideal de una contemplación desinteresada, y 3) la preocupación por la belleza fue desplazada por lo sublime y en última instancia por la idea de una obra de arte autoconsistente, autónoma, pensada como creación (Shiner, 2004: 200).

Podría parecer que nuestro interés tiene que ver con lo pintoresco, al proponer una mirada semejante a la pintura, guiada por colores y contrastes. Pero nuestro énfasis en la incertidumbre puede apuntar a lo sublime, aunque esta categoría sea la más filosófica. Quizá lo que proponemos sea transversal a estas categorías, que por otra parte están muy lejos de nuestra realidad.

El concepto de sensación que buscamos tiene otras aristas. ¿Con qué frecuencia experimentamos la sensación? ¿Es sensación todo cuanto afecta nuestra receptividad? En sentido kantiano sí, pero la sensación como proceso ininterrumpido no sirve a esta investigación, pues nos llevaría a la indiferencia. Nos interesa que la afectación del color tenga un valor mayor, que no se reduzca a un dato contingente de la realidad. De una sencilla recepción de representaciones queremos pasar a una experiencia de densidad. No nos acercaremos aún a los postulados de Gilles Deleuze, pero una de sus definiciones de la sensación nos permite ver el papel que ciertas filosofías le darán posteriormente. Sus funciones referirán no sólo a un efecto en la sensibilidad, sino a un actuar en el sistema nervioso y a un modo de existir en el mundo. Para Deleuze la sensación: “Es la operación de contraer trillones de vibraciones sobre una superficie receptiva” (Deleuze, 1987: 76).

Kant y Deleuze trazan aquí dos polaridades. Por un lado, la sensación como accidente; por el otro como experiencia vital. Más adelante intentaremos colocar como sitio intermedio la estética. Pero nuestro problema, en todo caso, tiene que ver con la escritura. Es momento de analizar un fragmento literario que ilumine la experiencia que hemos querido demarcar. En el relato autobiográfico *La vida de un hombre estúpido* de Ryunosuke Akutagawa, formado por breves cuentos narrados en ter-

cera persona, hay un capítulo titulado “Chispas”. En él, el personaje va caminando por la calle cuando:

De pronto, ante sus ojos, chispas violetas brotaban de un tendido eléctrico. [...] Del cable eléctrico seguían manando chispas intensamente. Aunque contemplase la vida hasta que la vista le alcanzara, sentía que no había nada que desease. Pero esas chispas violetas[...] Sí, al menos esas prodigiosas flores de fuego que volaban por los aires[...] Sí, hubiera dado su vida a cambio de atraparlas con las manos (Akutagawa, 2011: 154-155).

En este caso el ver sugiere el tocar, el tocar un color. Volviendo a Kant, tenemos un problema de lo que él llamó *forma*, porque el fenómeno no puede ser ordenado correctamente. Por otro lado, ¿es lo que vive el personaje una representación contingente? Es evidente la importancia del color en la afectación. ¿Cómo opera aquí la escritura? ¿Es capaz de dar cuenta de una afectación?

Primero se nos da un panorama de indiferencia, y después viene la sensación, nombrada sencillamente en un primer momento, y luego con una metáfora: «esas prodigiosas flores de fuego que volaban por los aires». Es en estas palabras donde advertimos lo literario. Se dice chispas púrpuras para luego decir que son flores de fuego, que brotan salvajemente. Parece un lenguaje casi desesperado para evocar lo que está sintiendo el personaje, que queda definido con el último eslabón de la frase: «hubiera dado su vida a cambio de atraparlas con las manos».

La narración sucede muy rápido, pero aún así podemos identificar un desarrollo. Metafóricamente podemos decir que se trata de un color vivo, porque se define como un flujo: «seguían manando chispas intensamente». La expresión «ante sus ojos» supone un enfrentamiento. Por otro lado, la historia tiene dos etapas, en una el personaje se enfrenta a las chispas y en la segunda hace un balance. Si bien queremos hablar de lo anómalo, es evidente que la experiencia es significativa gracias a una memoria. No son sólo chispas, es fuego, son flores, es un flujo de luz. Mostrando al fenómeno como un punto de reunión se intenta comunicar lo múltiple de la experiencia.

Hemos mencionado que la experiencia es un desarrollo y conlleva una memoria. Más tarde trataremos estas palabras, por ahora nos ocupa la idea de la anomalía. En el texto citado hay un quiebre en la vida cotidiana, un elemento nimio pasa a ser relevante para un sujeto. La ruptura de la rutina y la inversión de valores suponen gran parte de lo que queremos identificar como la experiencia estética del color. Podemos continuar el caso de las chispas con otro cuento titulado “Las mandarinas”, también autobiográfico, en el que Akutagawa habla de una impresión causada por un color. El personaje del cuento realiza un trayecto en tren con un ánimo abatido, y el hecho de que frente a él se siente una muchacha de campo con un boleto de clase equivocada sólo aumenta su molestia. La chica abre una ventana mientras pasan un túnel, con lo que el vagón se llena de humo. Cuando la atmósfera se ha vuelto asfixiante, pasa algo que la ilumina:

Fue en ese instante cuando sucedió. La muchacha, asomada con medio cuerpo fuera de la ventanilla, extendió y agitó enérgicamente su mano llena de sabañones. Acto seguido, unas cinco o seis mandarinas, teñidas por los colores de uno de esos cálidos días que le alegran a uno el corazón, llovieron del cielo por separado sobre los niños que decían adiós. La escena me dejó sin aliento. [...] Sí, el paso a nivel de las afueras teñido por la luz del anochecer, los tres chicos que alzaban sus voces como pajaritos, los vivos colores de las mandarinas que les llovieron del cielo. Todo pasó de largo por la ventanilla del tren, centelleante, y en un abrir y cerrar de ojos. Pero la escena se quedó grabada en mi corazón con una claridad desgarradora (Akutagawa, 2011: 49-50).

«Fue en ese instante cuando sucedió» dice el texto, anunciando que algo —sin nombre aún— ha acontecido. Vemos que en Akutagawa los colores son inseparables del movimiento con el que aparecen. La muchacha lanza unas mandarinas a sus hermanos menores que fueron a despedirla a una estación por la que pasaría. El autor, poco dado al sentimentalismo, advierte el carácter estético del suceso, perceptible en las palabras “centelleante”, “claridad”, “desgarradora”. Los vivos colores de las mandarinas contrastan con los tonos monótonos del vagón, y con la ropa desvaída de la

muchacha. Al igual que con las chispas, el color de las mandarinas tiene la facultad de sacar al personaje de sus cavilaciones. Como escribe Carlos Rubio en su introducción al texto, se trata de “Un incidente trivial que, teniendo como fondo el contraste cromático de la negrura del túnel rasgado por la violenta pincelada de color naranja, deslumbra la mirada del autor, abatida ante la deprimente y sombría vulgaridad de la vida” (Akutagawa, 2011: 26). Los dos ejemplos de Akutagawa muestran al color como algo fuera de las reglas cotidianas, con el poder de alterar un estado de cosas. Es así que al final del cuento, el personaje concluye:

En ese momento, yo, por primera vez, fui capaz de olvidar mi indescriptible fatiga y hastío; capaz incluso de olvidar la vida, sí, la vida incomprensible, vulgar y aburrida (Akutagawa, 2011: 50).

¿No es esta la descripción de lo anómalo? Un incidente pequeño cambia una situación entera. Se trata de una *emoción* especial causada por los colores. El texto busca transmitir la intensidad de la vivencia mediante el cambio de actitud del personaje. Sucede en los cuentos de Akutagawa, que sus personajes cansados de la palabra, son afectados vivamente por colores que se cruzan en su camino. Pero lo anómalo no sólo apunta a un cambio placentero, también puede tener el efecto contrario. En el cuento *Los engranajes*, se cuentan los últimos días del escritor, con sus rasgos esquizoides intensificados. Como apunta Carlos Rubio: “Es el relato aterrador de una mente extraordinariamente sensible que pierde pie en la realidad. Pero en donde el mundo externo a veces inspira sus fantasías, como cuando descubre una trascendencia repentina en ciertos colores —horror por el amarillo, fascinación por el verde— con que se encuentra o a personas vistas en la calle” (Akutagawa, 2011: 35). Es en este contexto que un encuentro accidental puede intranquilizarlo toda una tarde:

Una tarde nublada y tibia fui a un bazar para comprar tinta. Pero allí sólo tenían tinta de color sepia. La tinta de ese color me desagradaba especialmente. No tuve más remedio que salir de la tienda y caminar sin rumbo fijo por una calle poco concurrida (Akutagawa, 2011: 140).

Comenzamos con el cambio que afecta una cotidianidad, y llegamos hasta lo intolerable que puede ser un color. Según el filósofo Jean-Marie Schaeffer, estaríamos dentro del ámbito estético pues hay una relación, aunque de displacer. Continuando esta línea, recordamos dos casos literarios que resume Jorge Luis Borges en *Otras inquisiciones*:

Stevenson [A chapter on dreams] refiere que en los sueños de la niñez lo perseguía un matiz abominable del color pardo; [...] Melville dedica muchas páginas de *Moby Dick* a dilucidar el horror de la blancura insoportable de la ballena (Borges, 1960: 190).

En el sepia de Akutagawa, como en el pardo de Stevenson y el blanco de Melville, el color hace insoportables los objetos en los que se posa. No se trata de colores brillantes o saturados, sino de colores con un bajo cromatismo, pero descritos como colores, ya que es su cualidad cromática la que molesta. La anomalía sigue presente, pues se trata de colores que alteran un estado de cosas. La escritura en estos casos no busca evocar una fascinación sino testimoniar un disgusto. En estos ejemplos basta con nombrar al color o cuando mucho adjetivarlo. El lenguaje literario acude a una multiplicación de imágenes, así como a personificar al color asignándole las acciones de un cuerpo: perseguir, salir al encuentro, evadirse.

Tratemos de comparar esto que hemos dicho con otro tipo de lenguaje. Mediante la literatura simpatizamos con los personajes, pero en el lenguaje científico no se trata de compartir sensaciones como de establecer la lógica de un proceso. Aunque con los textos científicos hay una intención explicativa, me ha parecido oportuno incluirlos en esta investigación como contrapunto a la literatura, y como ejemplo de una nomenclatura distinta. En las ciencias, se le otorga más atención a la luz que a los colores, por ser su causa. Para la física Ana María Cetto:

La luz se puede considerar como una excitación pasajera del vacío o del medio en que se está propagando; excitación que es creada originalmente por la materia, puede afectar a la materia que encuentra en su camino, y eventualmente es aniquilada por la misma materia (Cetto, 2012: 122).

La luz como excitación. Como con los colores en literatura, notamos que no se trata de un objeto ni de una cualidad de los objetos, sino de una interacción. Para la ciencia, los colores suponen el estímulo de ciertos elementos. Es importante el carácter temporal de esta excitación, que «eventualmente es aniquilada». Como nexo entre la sensación estética y esta visión de la luz como una alteración, podríamos proponer que «lo anómalo, para serlo, existe a manera de paréntesis». Si desde la literatura entendíamos lo anómalo como una afectación que venía a trastocar el orden de sujeto, en la física hay que entender la anomalía como una agitación que dura cierto tiempo y que es consumida por lo mismo que la creó.

En la definición anterior, la luz aparece como un elemento autónomo. En contraste, la Comisión Internacional de Iluminación (CIE) define a la luz como “[...] cualquier radiación capaz de provocar directamente una sensación visual” (Fairchild, 2011). Nos gusta más esta definición porque no evade al sujeto que percibe. La escritura científica, en su busca de objetividad, ignora con frecuencia al sujeto que percibe o escribe. Este apartado insistió en que el color puede experimentarse como algo distinto al resto de lo cotidiano, y que tiene el potencial de cambiar un entorno. La importancia de esto sería en principio, sacarnos del anonadamiento cotidiano, pero eso es algo que trataremos en las siguientes páginas.

2. LA ESTÉTICA

Queremos relacionar lo anómalo con lo estético, y para esto deberemos abandonar la idea de lo estético como algo placentero, para acercarlo a la incertidumbre. Nos servirá también relacionar lo estético con el paso de una vivencia a una experiencia. El filósofo Martin Seel nos da una entrada a problemas afines con su libro *Estética del aparecer*, donde se propone esbozar una estética a partir del concepto del *aparecer*, dejando de lado los conceptos más trabajados de ‘apariencia’ o de ‘ser’. En principio, Seel distingue dos tipos de conocimiento. En la tradición filosófica, el conocimiento conceptual se caracteriza por ser claro y distinto, mientras que el conocimiento sensible se ocupa de lo particular:

Insiste Kant en que todas las fuerzas del conocer asisten a la percepción estética. Sin embargo —añade—, la percepción estética no tiene por objeto brindar conocimientos. [...] A diferencia de la contemplación teórica, la contemplación estética no se interesa por determinadas ideas que deban extraerse a partir de la observación del objeto. El objeto no debe reducirse a un concepto —o a una serie de conceptos—, ni tampoco subsumirse en una determinada finalidad práctica. Sin reducirlo a tal o cual determinación, debe ser percibido en el presente de su aparecer (Seel, 2010: 14-15).

Un objeto no se reduce a un concepto, sino que es «percibido en el presente de su aparecer». Al hacer entrar la palabra *estético*, parece que apelamos a lo subjetivo e indeterminado, pero de serlo así no podría constituir una materia de discusión. Martin Seel recurre a Kant de nuevo para definir el carácter colectivo del fenómeno estético:

El aparecer estético del que aquí se trata no es de ninguna manera un aparecer apenas subjetivo[...] Se trata más bien de una forma especial de *estar dados* los fenómenos, que puede ser concebida intersubjetivamente[...] De otro modo, sostiene Kant, los juicios estéticos no serían posibles (Seel, 2010: 16).

Las propuestas kantianas han recibido también numerosas críticas. Una, proveniente de Friedrich Nietzsche es relevante para la presente investigación en cuanto atañe a la actitud del sujeto frente al fenómeno. Seel escribe que Nietzsche:

[...] corrigió el supuesto kantiano referente al fundamento del placer estético. La fuente del placer estético no se halla en la determinabilidad —y con ello, a fin de cuentas, en la capacidad de dominación—, sino más bien en la indeterminabilidad, y por ende en la imposibilidad de dominar lo real [...] (Seel, 2010: 23)

La seguridad del sujeto kantiano se pierde frente a lo indeterminable del fenómeno, según Nietzsche. Sin embargo, Kant comprendía que el objeto estético y su fijación eran dos cosas aparte, pues aunque no consideraba que el fenómeno excediera al sujeto,

Kant “[...] sostiene que el objeto estético gusta «sin concepto»” (Seel, 2010: 48). ¿Qué significa esto? Que si bien el sujeto kantiano puede determinar al objeto estético, suspende la determinación en pos de la contemplación estética.¹

El concepto que más nos interesa rescatar es el del aparecer, que es en principio “[...] un modo por el cual algo está dado a los sentidos” (Seel, 2010: 42). Esto parece aplicable a todo objeto, pero Martin Seel escribe que “[...] no cualquier objeto de los sentidos deviene automáticamente en un objeto estético” (Seel, 2010: 58). No es sencillo determinar lo que marca a una cosa como estética, pues depende de la historia del sujeto, de su contexto cultural e incluso de su nivel de atención en un momento determinado.

Hay espacios que preparan al sujeto para la experiencia estética, como el museo o la sala de conciertos, pero hay muchas situaciones en las que un objeto común puede convertirse en objeto estético. Esto último está más cerca de nuestros intereses, pues nos atraen las experiencias de color que impactan en la cotidianidad. Un objeto nimio puede volverse significativo mediante el color, y provocar en el sujeto la necesidad de fijarlo de algún modo, como vimos en los fragmentos de Akutagawa. Respecto a lo estético que afecta sin ser buscado, Martin Seel habla de una inmersión:

A menudo, no es necesario ningún actuar: allí donde algo que aparece nos sumerge *de repente* en su encanto, cuando el tránsito a la conciencia estética nos *sobreviene* (Seel, 2010: 60).

La conciencia estética es definida como un estado, pues hay un tránsito hacia ella. Hay que advertir cierto carácter paradójico de lo estético: el sujeto puede no estarlo buscando, pero ya que llegó, la conciencia estética supone un tipo de actividad. El

1 Más que indeterminable, el fenómeno estético se trata de una experiencia compleja, porque pone en crisis algunas ideas estabilizadas. A este respecto, John Dewey señala que: “[...] hay pocas experiencias intensamente estéticas que sean completamente placenteras” (Dewey, 2008: 48).

objeto estético podría definirse como “[...] este objeto concreto entre *todos los demás* objetos de la percepción” (Seel, 2010: 68).²

Es por lo anterior que el lenguaje se pone en apuros al intentar hablar de este tipo de experiencias. Si bien la estética en su tradición ha intentado dejar críticas universales, nunca ha podido desprenderse de la experiencia particular. Paul Valéry declaraba que “[...] no hay sensación que subsista en lo universal” (Valéry, 1998: 52). Ahí hay un escollo en la relación experiencia-palabra, pues si la primera aparece como lo contingente, arbitrario, o particular, el segundo se inclina por lo consensuado y lo global. La sensación cromática que buscamos construir en esta investigación es un aparecer estético por varios motivos que trabajaremos en las siguientes páginas: es un contacto con el cuerpo a la vez que una fuga de él; supone la conciencia de un presente y con esto el desdibujamiento de los límites entre sujeto y objeto; es por lo anterior un movimiento que «deforma» al sujeto, como nos dirá más adelante Gilles Deleuze. Pero además de lo inesperado y lo inquietante, lo anómalo hace hincapié en un tipo de contradicción especial, que identificó Paul Valéry.:

[...] si, sin la menor intención de juzgar, intentamos describir nuestras impresiones inmediatas del acontecimiento de nuestra sensibilidad que acaba de afectarnos, esta descripción exige de nosotros el empleo de la contradicción. El fenómeno nos obliga a estas expresiones escandalosas: *la necesidad de lo arbitrario, la necesidad por lo arbitrario* (Valéry, 1998: 61).

El objeto estético exige de quien quiera registrarlo una astucia particular. De acuerdo a Valéry, la experiencia estética produce en el sujeto dos sentimientos: presencia y contraste. La presencia puede equipararse aquí a la aparición, según la hemos venido tratando con Martin Seel. El contraste es la tensión entre dos intuiciones: “[...] lo que nos parece *haber podido no ser* se impone a nosotros con la misma potencia de

2 Y no sólo eso, sino que lo estético requiere que un evento común se haya convertido en una experiencia: “Las cosas son experimentadas, pero no de manera que articulen una experiencia. La distracción y la dispersión forman parte de nuestras vidas” (Dewey, 2008: 41).

lo que no podía no ser, y que debía ser lo que es” (Valéry, 1998: 63). Aquí reconciliamos la tensión que nos generaba Kant al considerar la sensación como algo contingente, frente a nuestros ejemplos literarios que la planteaban como una experiencia fundamental para un sujeto. En palabras de Valéry, la experiencia estética es la vivencia de lo arbitrario y lo necesario a la vez. De ahí que se recurra a la contradicción. Las expresiones que el mismo autor denomina escandalosas lo son por el empleo conjunto de dos términos aparentemente irreconciliables: ‘necesidad’ y ‘arbitrario’.

En versiones anteriores de este texto, tratamos el concepto de acontecimiento, que supone la ruptura de un horizonte de posibilidades en un ámbito político o social. Finalmente dejamos atrás esta noción porque está ligada a lo monumental y a lo colectivo, mientras que el tipo de atención que nos interesa es individual y más evanescente. Hace falta continuar con los casos donde nuestro problema se vea reflejado. Claude Monet sufrió en su vejez de cataratas, y durante aquel tiempo pintó en rojos y marrones. El pintor le narra a Valéry el momento en que ocurrió el cambio en su visión, al someterse a una cirugía:

Semanas después de la operación de cataratas que hubo de sufrir, Claude Monet me habló del instante en que el acero extirpaba de su ojo el cristalino oscurecido y él tuvo, así me dijo, la *revelación de un azul* de belleza cruel e incomparable (Valéry, 2005: 167).

Consideremos el efecto que buscan producir las palabras. El azul del que habla Monet es una experiencia estética por el ámbito en el que ocurre, por lo que la precede. Es una «revelación» para el sujeto, quien intenta fijarla diciendo que es «de belleza cruel e incomparable». Si Akutagawa escribía del naranja en el tren como algo desgarrador, Monet llama al azul cruel e incomparable. Tenemos la experiencia estética como algo no totalmente placentero, sino inquietante. Los ejemplos literarios que hemos usado se aproximan a situaciones que son anómalas, o cuando menos no tan comunes.

La descripción de Monet busca reconstruir un momento especial. Es por eso que las palabras elegidas son contundentes, y que se articulan en una frase contradictoria. Nuestros casos hablan de elementos sencillos que cobran importancia. Pero existe

ya el objeto estético por excelencia en cuanto a colores, la piedra preciosa. ¿Cómo escribir sobre ellas, sin el recurso literario del tránsito de lo pobre a lo suntuoso? Oscar Wilde, en *El retrato de Dorian Gray*, describe la fascinación del personaje por su colección:

Con frecuencia se pasaba todo el día colocando y volviendo a colocar en sus estuches las variadas piedras preciosas que había recogido, tales como los crisoberilos verdes oliva, que se vuelven rojos a la luz artificial; la cimofana, con sus vetas de plata; el peridoto, color de alfónzigo; los topacios rosados y amarillos como vino; los carbúnculos, donde arden estrellitas escarlatas de cuatro puntas; los cinamomos rojos como la llama; las espinelas moradas y anaranjadas y las amatistas con sus visos alternos de rubí y zafiro. Amaba el oro rojizo de la piedra del sol y la blancura nacarada de la piedra de la luna y el quebrado arco iris del ópalo lácteo (Wilde, 1992: 740).

Los colores de las piedras preciosas, según el texto que citamos, sumergen al sujeto tanto que puede pasar todo el día mirándolas. Las piedras pueden verse «como vino», o ser espacios «donde arden estrellitas», parecerse al fuego, al oro o al nácar, tener «visos alternos» o un «quebrado arcoíris». Wilde se mueve aquí en una gama más amplia de colores, y ya no es el contraste el que debe describir, sino la variedad y la diferencia. Este texto parece exigir del lector algo de conocimiento en cuanto a las piedras preciosas. Pero tampoco es necesario, pues las breves descripciones dan una idea de los colores y las texturas. Si los otros textos testimoniaban la afectación de un personaje, este nos parece más cercano al deseo de producir en el lector los detalles de los objetos.

Revisemos lo visto. En el primer apartado consideramos la categoría de experiencias de color que alteran un estado de cosas, y que pueden llamarse anómalas. En este, revisamos las conexiones que aquello podría tener con la estética, denominada como un estudio de lo particular. Ahora toca pensar cómo el lenguaje describe algo que no tiene existencia propia.

3. ESCRIBIR LO INEXISTENTE

Un ejemplo de cómo la palabra puede producir experiencia es al escribir sobre algo que no existe. Es el caso de algunos cuentos de Borges, donde se describen objetos imposibles, o puntos de vista extraños, como el *Aleph*. En términos generales, para hacer algo verosímil en escritura, es necesario hacer asociaciones, anclar la experiencia inaudita a vivencias conocidas. El texto que aquí nos ocupa es *El color que cayó del cielo* de H.P. Lovecraft. En él se narra la caída de un pequeño meteorito a las afueras de un poblado insignificante. Este evento parece no trastornar a nadie, salvo a la familia que vive donde el meteorito impactó, quienes empiezan a mostrar efectos extraños. Más perturbadora que la piedra que cayó es una extraña criatura que parece haber llegado con él, y que no tiene forma ni manifestación, a no ser por un color que no se había visto nunca:

El color [...] era casi imposible de describir; y sólo por analogía se atrevieron a llamarlo color (Lovecraft, 2017).

La primera pregunta tiene que ver con la pertinencia de llamarlo o no color. Se le llamará color porque no hay otro término más cercano, pero se confiesa desde el inicio que se trata de algo «casi imposible de describir». El cuento considera algunos rasgos inherentes a los colores, como su volubilidad o su sutileza. Antes de que se vea una criatura informe que es sólo color, las plantas alrededor del meteorito adquieren un extraño matiz.

Se sabe que la mayoría de las células de la retina se ocupan de establecer conexiones, y que sólo un pequeño porcentaje tiene la tarea de recibir estímulos del exterior. Hay más células dedicadas a interpretar que a recibir información. Traemos esto aquí para considerar que la percepción es principalmente una organización, una negociación entre el *input* sensorial y las asociaciones de la memoria. Ver es reconocer. ¿Mas qué pasa cuando no se tiene asociación alguna? El fragmento de Lovecraft describe un color que se nombra así «por analogía». ¿Analogía con qué? Al ser algo que presenta

una modulación particular de luz, y no tiene contorno, entra en la categoría de color. Este color se ve primero en un glóbulo al interior del meteoro, y luego en el entorno en donde el meteoro cayó, infectándolo todo:

Pero lo más raro de todo era el colorido, que no correspondía a ninguno de los matices que el ojo humano había visto hasta entonces. Plantas y arbustos se convirtieron en una siniestra amenaza, creciendo insolentemente en su cromática perversión (Lovecraft, 2017).

Este color, “[...] tan raro que no podía ser descrito con palabras” (Lovecraft, 2017). es un caso excesivo de la anomalía que hemos intentado construir. Un fenómeno se vuelve una experiencia, por lo que hay necesidad de fijarlo, y se ponen en juego las posibilidades de un medio. El cuento utiliza un lenguaje sencillo, al extraterrestre se le llama color extraño, fosforescencia, “desconocida iridiscencia”. No hay ningún intento explicativo, no se dice entre qué colores podría estar, si es oscuro o luminoso, si se acerca a lo que se denomina color puro, o se ve como un matiz, ni se especifica mediante cuál analogía se ha convenido en llamarlo color. Asimismo, su carácter anómalo se advierte en unas cuantas palabras como: «insolentemente», «cromática perversión», que aluden a un orden que se ve amenazado.

Esta no es la primera vez que la ciencia ficción describe nuevos colores. Muchos de estos son mezclas imposibles o exageraciones de rasgos como la claridad y la oscuridad. Una virtud del cuento que aquí nos ocupa es que deja su objeto en suspenso, pues su fuerza está en lo innombrable. La incertidumbre que un fenómeno visual como el color puede producir, alcanza un extremo en esta narración de un extraterrestre que sólo es color. Como color, parece contagiarse a las cosas, pero también asume algo semejante a una forma mediante el movimiento:

Thaddeus se volvió loco en septiembre, después de una visita al pozo. Había ido allí con el cubo y había regresado con las manos vacías, encogiendo y agitando los brazos y murmurando algo acerca de “los colores movibles” que había allí abajo (Lovecraft, 2017).

Lo que comienza a enloquecer a los miembros de la familia afectada son las relaciones, ya que comienzan a asociar distintos objetos al color que vino con el meteorito. ¿Cómo analizar aquí la anomalía? ¿No se vuelve, tras un tiempo de permanencia, algo normal? Lo anómalo, tal como lo hemos venido tratando, es también lo que se rehúsa a ser fijado. Lo atemorizante del cuento de Lovecraft, es que este fenómeno que rompe la normalidad se resiste a ser ordenado. Continuemos con las imágenes que el cuento da sobre este color extraterrestre, al que nombra “extraño arcoíris” o “irreconocible cromatismo”. Hay un momento en el cuento en que finalmente un personaje se esfuerza por describir al color:

“¿Qué ha pasado, Nahum..., qué ha pasado?” susurró, y los agrietados y tumefactos labios apenas pudieron murmurar una respuesta final. “Nada..., nada...; el color quema...; frío y húmedo, pero quema...; vive en el pozo..., lo he visto..., una especie de humo... igual que las flores de la pasada primavera...; el pozo brilla por la noche...” (Lovecraft, 2017).

La dinámica del cuento, en parte consiste en que el lector quede decepcionado de las descripciones, pues a medida que se le intenta describir, el extraterrestre parece más evasivo.³ En el cuento de Lovecraft, lo que se intenta detallar es la sustancia del color misterioso, pero no se trata de una cosa continua. A veces es una luz, otras veces es un gas o una masa espesa, lo que importa es el color. El autor quiere que se tenga la sensación de “lo innominado” o “lo innominable”, que correspondería a algo fuera de este mundo y por lo tanto imposible de ser puesto en palabras.

Retomando los intereses de este capítulo, podemos decir que al acercarnos a una experiencia perceptual que causa incertidumbre, llegamos a las dificultades inherentes a los actos de expresión. Este es un problema estético en la medida en que se trata de la adecuación o no de un medio a una experiencia. Lo que hemos llamado fenómeno

3 Esto es en cierta medida similar a *La caza del Snark*, poema de Lewis Carroll donde un animal fantástico va desdibujándose a medida que la narración avanza. El efecto es paradójico, porque mientras más atributos se le dan al Snark, más inaprehensible parece.

cromático se desdobra en diferentes fenómenos, desde el puramente sensorial, hasta el cognitivo y el cultural. En la narración que hemos elegido en este apartado, nos interesa el problema de la enunciación, que en todo caso parece resumirse a algo muy simple:

Era solamente un color[...], aunque no era ningún color de nuestra tierra ni de los cielos (Lovecraft, 2017).

Imaginemos la situación de estar frente a algo que reconocemos como color pero que no podemos identificar. Nos interesa el hecho de hacer algo visible mediante el lenguaje. Si este es el objeto de la literatura, es conveniente revisar algunas descripciones que la literatura da sobre el propio lenguaje. Por una parte, tenemos la noción de que las palabras son un recurso limitado para dar cuenta del mundo. A este respecto Borges citaba a menudo, como la declaración más lúcida sobre el lenguaje, un pasaje de *G.F. Watts* de G.K. Chesterton:

[el hombre] Sabe que en el alma hay matices más confusos, más innumerables, más innombrables que los colores de un bosque en otoño. [...] Pero cree en serio que estas cosas pueden, en todos sus tonos y semitonos, en todas sus mezclas y uniones, representarse con exactitud utilizando un sistema arbitrario de gruñidos y ruiditos. Cree que cualquier corredor de bolsa civilizado es capaz de producir sonidos que transparentan todos los misterios de la memoria, todas las angustias del deseo (Chesterton, 2011: 100).

No dejamos de notar que para hablar de lo innumerable y lo innombrable, Chesterton haya elegido mencionar los colores. Por un lado tenemos el lenguaje caricaturizado como un conjunto azaroso de ruidos, del otro lado tenemos «todos los misterios de la memoria, todas las angustias del deseo». El fragmento arriba citado enfatiza el desencuentro entre estos dos espacios. Humorísticamente, menciona como sujeto del lenguaje a un «corredor de bolsa civilizado». Probablemente si cambiamos al usuario de las palabras, el resultado sea distinto. Subrayemos que lo que el lenguaje idealmente haría, según Chesterton, es *transparentar* lo que subyace en el sujeto.

¿Cómo se hace esto? Si la crítica tiene que ver con una escasez léxica, parece que lo más fácil sería crear nuevas palabras. Al aparecer el extraterrestre de Lovecraft, sólo habría que inventar un par de términos para su color particular y no habría más dificultades. El objeto a ampliar sería el diccionario. Borges, en *Arte poética*, habla sobre la fantasía de que el lenguaje muestre una equivalencia con el mundo:

Recuerden que Alfred North Whitehead escribió que entre las muchas falacias destaca la falacia del diccionario perfecto, la falacia de pensar que para cada percepción de los sentidos, para cada juicio, para cada idea abstracta podemos encontrar un equivalente, un símbolo en el diccionario (Borges, 2012: 100-101).

¿Entonces cómo funciona el lenguaje? Hay otra perspectiva, que es la del lenguaje como creación, como un espacio donde hay sitio para experiencias particulares y complejas. Recordemos que este apartado trata sobre la escritura en relación a objetos inexistentes. El trabajo de la escritura podría estribar en las mezclas, en la novedad de las descripciones. Pero hay que tener en cuenta que el lenguaje actúa gracias a un sustrato de experiencias comunes. Es en este sentido que podemos comprender la distinción entre expresión y alusión que realiza Borges:

Yo quería expresarlo todo. Pensaba, por ejemplo, que si necesitaba un atardecer, podía encontrar la palabra exacta para un atardecer, o mejor, la metáfora más sorprendente. Ahora he llegado a la conclusión de que ya no creo en la expresión. Sólo creo en la alusión. Después de todo, ¿qué son las palabras? Las palabras son símbolos para recuerdos compartidos. Si yo uso una palabra, ustedes deben tener una experiencia de lo que representa esa palabra (Borges, 2012: 140).

Se piensa que la palabra evita la experiencia, pero ella también puede ser experiencia. Y lo hace recurriendo a los recuerdos. Precisando, la palabra actualiza la experiencia. No es que haya una equivalencia entre nombre y cosa, sino que alguna cualidad de la cosa puede evidenciarse mediante un cierto uso del lenguaje. De ahí viene

el desencanto de la escritura científica como experiencia estética, pues ella cree en la precisión y en la adecuación de términos. La literatura debe reinventar el lenguaje para mantenerlo dinámico. En este capítulo introducimos el tipo de experiencias que nos interesa estudiar, y las vimos bajo el lente de lo anómalo y lo estético. Este apartado quiso reflexionar sobre las posibilidades de la palabra como elemento de creación. A continuación toca pensar el color como experiencia estética a partir del tiempo, y cómo la percepción es un proceso más complejo de lo que parece.

1. DURACIÓN E INTUICIÓN

Si el primer capítulo trabajó la idea del color como afección, veremos ahora el lado temporal de la experiencia del color. Esto quiere decir que debemos tomar en cuenta cómo los procesos perceptivos involucran relaciones o encadenamientos. Para tratar el problema del tiempo nos apoyaremos en Henri Bergson, porque su filosofía contiene imágenes que nos conviene analizar. La revisión que haremos será a partir del libro *El bergsonismo* de Gilles Deleuze, así como de *Potencias del tiempo* de David Lapoujade.

Inevitable al leer a Bergson, la *duración* es un término central en su filosofía. Una de sus aristas tiene que ver con una conciencia de estar en el tiempo, mientras que otra se relaciona con una coexistencia de temporalidades, al ser “[...] una supervivencia del pasado en el presente” (Bergson, 2009: 21). La crítica de Bergson a la filosofía es que ella ha desarrollado un camino unidireccional que olvida la particularidad de las cosas. Si Kant deseaba hacer una filosofía que, conciliando el racionalismo y el empirismo, descubriera cómo había nociones independientes de la experiencia, Bergson propone una sensibilidad más fina para lo vivido. Es en este ánimo que debemos acercarnos a la duración, que para Deleuze:

Se trata de un «paso», de un «cambio», de un *devenir*; pero de un devenir que dura, de un cambio que es la sustancia misma. [...] definida así, la duración no sólo es experiencia vivida; es también experiencia ampliada, e incluso sobrepasada; es ya condición de la experiencia. Porque lo que da la experiencia es siempre un mixto de espacio y de duración. [...] Entre ambos se produce una mezcla, en la que el espacio introduce la forma de sus distinciones extrínsecas o de sus «cortes» homogéneos y discontinuos, mientras que la duración aporta su sucesión interna, heterogénea y continua (Deleuze, 1987: 35-36).

La duración tiene un carácter de transformación que Deleuze identifica como devenir. La experiencia es «un mixto de espacio y duración». Si Kant dividía el fenómeno en *materia* —sensación— y *forma* —orden—, aquí estamos ante otra división, pues Bergson distingue la *duración* del *espacio*; de un lado lo heterogéneo y continuo, y del otro lo homogéneo y discontinuo. La *duración* se opone al *espacio* en que en ella hay diferencias de naturaleza, mientras que en el espacio sólo puede haber diferencias de grado. Estas últimas consisten en un aumento o disminución de una cosa respecto a sí misma o las demás, mientras que las diferencias de naturaleza son el diferenciarse de una cosa aún respecto a sí misma. Sólo se puede llegar a la duración o al carácter móvil de la realidad, por medio de la intuición. El propio Bergson la describe así:

Llamamos intuición a la *simpatía* por la cual nos transportamos al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de único y por consiguiente de inexpressable. Al contrario, el análisis es la operación que resuelve el objeto en elementos ya conocidos, es decir, comunes a ese objeto y a otros. Analizar consiste, pues, en expresar una cosa en función de lo que ella no es (Bergson, 2009: 7).

Las líneas anteriores parecen proponer un distinto uso del lenguaje, o al menos reconocer la dificultad de expresar lo intuitivo.¹ Pero hace falta un tercer término, que no puede dejarse de lado al tratar la duración y la intuición. Se trata de la *memoria*, que en ciertos aspectos parece idéntica a la duración, pues ambas son modos de estar marcados por el tiempo. Tanto la memoria, como la duración permiten que el presente aparezca cargado, que no sea un panorama indiferenciado.² Deleuze sintetiza la memoria bergsoniana de la siguiente manera:

- 1 Haciendo un paralelismo con Michel Serres, el problema de la intuición también podría plantearse así: “¿Existe algo dado independiente del lenguaje? Si la respuesta es afirmativa, ¿cómo aprehenderlo?” (Serres, 2002: 29).
- 2 Michel Serres argumenta que tener una conciencia del tiempo, detenernos, es una característica de lo humano: “La sensación, se decía, inaugura la inteligencia [...] al despreciar la sensación, al reemplazarla

Esta identidad de la memoria con la duración nos la presenta Bergson siempre de dos maneras: «conservación y acumulación del pasado en el presente»; o bien: «*ya sea* que el presente encierra distintamente la imagen siempre creciente del pasado, *ya sea*, más bien, que testifica, mediante su continuo cambio de cualidad, la carga que uno lleva a sus espaldas, tanto más pesada cuanto más viejo uno se va haciendo»; o también: «la memoria bajo estas *dos formas*: en cuanto recubre con una capa de recuerdos un fondo de percepción inmediata y en cuanto contrae una multiplicidad de momentos» (Deleuze, 1987: 51).

La memoria conserva, testifica, recubre, contrae. *No es un depósito, es un órgano*. Como vemos en el párrafo citado, en esta filosofía pasado y presente no se oponen. Bergson hace evidente la necesidad de una memoria para que exista la percepción, para que el momento pueda ser aprehendido. Con el ejemplo del agua en el azúcar, enfatiza la imposibilidad de separar los aspectos de la experiencia y de su desarrollo temporal.

Complementando con David Lapoujade, se puede aventurar que en Bergson todo se orienta hacia el encuentro de una emoción “[...] que consiste en el pasaje del tiempo mismo, en el hecho de sentir el tiempo derramarse en nosotros y «vibrar interiormente»” (Lapoujade, 2011: 7). Esta separación entre espacio y duración que vimos más arriba se aplica también al sujeto. Para Bergson existen dos niveles del yo: el yo de la superficie, y el yo de las profundidades. Al primero lo define la inteligencia; el segundo tiene que ver con la fórmula “duración=memoria=espíritu” (Lapoujade, 2011: 52).

El yo de las profundidades actúa como una reserva de emoción que tiene como cualidad la espera. Esta última, a su vez, “[...] se define ante todo como un afecto que se produce en el tiempo” (Lapoujade, 2011: 10). El acto creativo produce la libertad y acaba con la espera. El acto creativo no proviene de la inteligencia, que es un problema para Bergson porque nos hace perder los ritmos de nuestro entorno y de nosotros mismos. Por la inteligencia sacrificamos el todo por la parte. Emoción y duración son

por artificios [...] corremos hacia la animalidad. El animal come rápido, el hombre saborea” (Serres, 2002: 204).

difíciles de separar. La duración consiste en pensar todo en términos de movimiento. Lapoujade escribe que “La duración es siempre duración de un movimiento. De la misma manera, sólo hay emoción del movimiento” (Lapoujade, 2011: 19). Bergson propone que dejemos de pensar en sujetos y objetos, para hacerlo a partir de dinamis-mos. De este modo, hallaríamos:

[...] bajo esta yuxtaposición de estados simples una penetración infinita de mil impresiones diversas que ya han cesado de ser en el momento en que se las nombra (Lapoujade, 2011: 29).

En esta cita de Bergson vemos asomar nuestra inquietud. Más que el momento en que un color puede vivirse estéticamente, nos interesa el acto de recrear esta experiencia. La variedad de las impresiones y su encadenamiento son la causa de que las palabras no puedan dar fe de lo vivido. Y esto nos trae de vuelta a la intuición. Semejante método está esbozado en la sentencia bergsoniana: «El filósofo no obedece ni manda, busca simpatizar» (Lapoujade, 2011: 47). La intuición es un modo de pensar fundado en la analogía. Pero es importante señalar que esta analogía no es entre objetos, sino entre movimientos.

En la introducción dije que por lo general se pasa por alto el momento en el que algo nos satura o nos confunde. Quizá recordando esto entendamos el enfoque de esta filosofía, que busca comprender lo cambiante: “Conocer para Bergson es siempre entrar en un movimiento” (Lapoujade, 2011: 66). Este retorno a lo estremecedor, a las vibraciones del mundo, es necesario porque el hombre ha convertido su vida en algo ordinario. Para ir cerrando esta revisión, volvamos al problema de los conceptos. Dice el filósofo que los símbolos producen arritmia, que la inteligencia del hombre es su enfermedad. Y peor aún, que en caso de vencer estos obstáculos y llegar a la intuición, ésta queda sin ser dicha:

Jamás lo creado iguala la exigencia de creación de la que procede. [...] Jamás la materialidad del lenguaje consigue alzarse a la altura de la intuición (Lapoujade, 2011: 87).

¿Cómo comunicar las intuiciones entonces? ¿O es la intuición algo que por naturaleza evita ser compartido? Pese a todo, los textos que hemos recopilado en esta investigación no se quedan tan detrás respecto a la vivencia que retratan. Por ahora rescatamos de Bergson la búsqueda por el *fluir* de las cosas. Recordemos por último el papel de las percepciones como detonantes del pensamiento: “[...] cada pregunta planteada es precisamente lo que llamamos una percepción” (Lapoujade, 2011: 84). Ahora es tiempo de aplicar estas herramientas a un objeto: las irisaciones ejemplifican el asunto de lo cambiante.

2. LAS IRISACIONES O EL CAMBIO

Para iniciar este apartado, veamos una explicación física de las irisaciones, que nos hará reflexionar sobre la función de la escritura científica respecto a la experiencia. La pregunta a la que responden los siguientes párrafos está planteada a partir de una impresión visual: “¿Cómo se producen los colores en una capa delgada de aceite que flota sobre una superficie de agua? ¿Por qué las pompas de jabón, al reflejar la luz, la devuelven en la rica gama de colores del arco iris?” (Cetto, 2012: 53).

El origen de estos efectos de colores se puede entender si se considera lo que le sucede a la luz cuando atraviesa una capa muy delgada de un material transparente que está rodeado por ambos lados de otro medio transparente. [...] Cuando un haz de luz es dividido en dos partes más o menos iguales y estos haces separados se superponen nuevamente, resulta que en la región donde los haces se recombinan existen zonas oscuras que se alternan con zonas luminosas: la iluminación no es pareja (Cetto, 2012: 54).

Esta explicación proviene del libro de Ana María Cetto, *La luz en la naturaleza y en el laboratorio*. Advertimos la intención del texto en frases como: «se puede entender», «si se considera». Se trata de hacer entendible un fenómeno. El texto es claro, es la descomposición de un haz de luz y su posterior reagrupación, imperfecta respecto a su estado inicial. El lenguaje científico es explicativo, no evocativo. No se busca re-

crear la sensación, sino identificar los componentes o el sistema donde ocurre algo de lo que percibimos una imagen confusa o incompleta.³ La sensación aquí puede ser la sospecha de que ocurren eventos a un nivel que no podemos entender.

Sin embargo, este texto entra en la categoría de divulgación científica, lo que supone una transformación en el lenguaje, pues los conceptos deben tratarse con más detenimiento. Para continuar con la descripción de las irisaciones, es necesario conocer dos conceptos. Primero la reflexión, que es un “[...] fenómeno que ocurre cuando la luz incide sobre una superficie y es desviada por ésta sin cambiar de medio” (Cetto, 2012: 134). Y después la refracción, definida como un “cambio de dirección de propagación de la luz, que se produce cuando ésta pasa de un medio a otro de diferente densidad” (Cetto, 2012: 134). Vimos antes que el espectáculo de rosas, verdes y azules de las burbujas consiste en un desfase de haces de luz. Algo similar ocurre con el aceite, la descripción de ambos concluye así:

Quando la luz incide en una capa de aceite, [...] parte de la luz se refleja en la superficie y la otra penetra en el aceite refractándose; de ésta, una fracción se refleja en la superficie del agua, se refracta nuevamente al salir al aire, y así sucesivamente. El resultado es que salen muchos rayos que interfieren entre ellos porque, como emanaron de la misma fuente, viajan en fase. Esta interferencia da lugar a franjas claras y oscuras.

¿Por qué las franjas se ven de distintos colores? Porque [...] los diversos colores del espectro se refractan en mayor o menor grado, y entonces las trayectorias de un color difieren de las de otros colores. En consecuencia, se obtiene un patrón de interferencia para cada uno de los colores, y la combinación de todos estos patrones es lo que produce el aspecto irisado de la mancha de aceite.

- 3 Si bien estamos trabajando aquí un texto de divulgación científica, donde se busca hacer práctico el conocimiento, hay un problema en la escritura científica respecto al cuerpo, pues ésta suele borrarlo para presentar los fenómenos aislados. Michel Serres escribe que “No conocemos ciencia que no suponga, de alguna forma, una sensación previa, incluso si ha sido necesario, a veces, frecuentemente, casi siempre [...] expulsar a los sentidos de su campo” (Serres, 2002: 168).

Con una pompa de jabón sucede algo similar, salvo que en este caso se trata de una delgada capa de agua rodeada de aire por arriba y por abajo —el jabón no tiene propiedades ópticas especiales; se agrega al agua sólo para poder hacer las pompas muy delgadas—. El mismo efecto de interferencia da lugar a la iridiscencia de las escamas de algunos peces: estas escamas están cubiertas de una delgada capa de material transparente que provoca múltiples reflexiones y refracciones (Cetto, 2012: 59-60).

La irisación es el choque de trayectorias de colores. La luz halla obstáculos y esto produce las tonalidades metálicas que varían según nuestro ángulo de visión. La explicación científica es demorada en comparación con nuestros casos literarios, y requiere del lector un conocimiento de términos. ¿Sería esto análisis para Bergson? En términos amplios, el texto intenta hacernos comprender movimientos.

La iridiscencia plantea más problemas, porque hace evidente el punto de vista desde el que se mira, y vuelve explícito al color como una construcción individual. No es tanto el color de una cosa como una suma o juego de reflejos. Es difícil de aislar, puesto que es móvil, y hace visible la relación de un color con los demás.⁴ De los colores estridentes del capítulo anterior, hemos pasado a un tipo de color arcoíris, a un color compacto que se desenvuelve en el tiempo. Recordemos que para Bergson la espera era «un afecto que se desarrollaba en el tiempo». Volviendo a nuestros ejemplos, copio unas líneas que evidencian el tiempo a partir de una sucesión cromática:

Por la ventana abierta entra la luz, pálida y sonrosada. Más tarde adquiere tintes naranjas, violetas, lilas, hasta volverse profundamente azul (Ritsos, 2012: 8-9).⁵

4 Este tipo de movimiento recuerda uno de los apuntes de Baudelaire: “[...] todos los objetos transparentes atrapan al paso luces y colores vecinos y lejanos” (Baudelaire, 1961).

5 En el cuento “Los engranajes”, de Akutagawa, que citamos en el capítulo anterior hay otra experiencia de color que puede sernos útil, ahora al respecto del color como experiencia transitoria: “El humo ascendió débilmente por la pared rosa en forma de niebla azulada. La armonía de este agradable color

Las líneas anteriores provienen de *Ismene* de Yannis Ritsos, libro ocupado por el monólogo de la hija de Edipo en su edad madura. La historia del rey de Tebas y sus consecuencias se entretajan con el avance del día en un palacio abandonado. En las líneas que citamos, se resume un día a partir del cambio de sus colores. Si volvemos a Bergson, la duración estaba marcada por otros tiempos, pero a su vez era un cambio continuo.

En el texto de Ritsos tenemos una sucesión de colores que sólo adquieren sentido en relación a los que preceden o siguen. ¿Qué tipo de diferencia presenta este desfile cromático? En un principio tenemos «la luz pálida y sonrosada», y continúa con: «Más tarde adquiere tintes naranjas, violetas, lilas». La descripción termina con cuatro palabras: «hasta volverse profundamente azul». El *hasta* incluye un límite. Rápidamente hemos recorrido las variantes de la luz, pero sentimos que los cambios que evoca el texto no son superficiales; quisiéramos pensar que se acercan a las *diferencias de grado* propias de la duración, porque estos colores cambian respecto a sí mismos. Ya que estamos en la multiplicidad de matices, Bergson tampoco pudo resistirse a usar la policromía como metáfora de la duración:

Si evoco un espectro de mil matices, tengo ante mí una cosa completamente hecha, mientras que la duración se hace continuamente. Si pienso en un elástico que se alarga, en un resorte que se tiende o distiende olvido la riqueza del colorido característica de la duración vivida, para no ver sino el movimiento simple por el que la conciencia pasa de un matiz a otro (Bergson, 2009: 10).

Requiere cierto esfuerzo que las irisaciones no nos parezcan «un espectro de mil matices», sino un fenómeno complejo que involucre otro tipo de conciencia temporal. El desarrollo cromático de *Ismene* toma una tarde entera, las irisaciones de burbujas

me resultó placentera” (Akutagawa, 2011: 120). ¿Cuál es el color al que se refiere este autor, si no es a la fusión del rosa y el azul, a su compenetración?

o aceite requieren desvíos, fragmentaciones y desfases de la luz. En las conferencias tituladas *La percepción del cambio*, Bergson dice que “[...] razonamos y filosofamos como si el cambio no existiera”, e insiste en que “[...] para pensar el cambio y para verlo es preciso quitar un velo de prejuicios” (Bergson, 1911). Si dentro de esta filosofía la realidad es sinónimo de movimiento y cambio, la indivisibilidad es la condición de todo movimiento. Un cambio, según nuestro filósofo, no está compuesto de estados:

Hay cambios, pero no hay, bajo el cambio, cosas que cambian: el cambio no necesita un soporte. Hay movimientos pero no hay objeto inerte, invariable, que se mueva: el movimiento no implica un móvil (Bergson, 1911).

Esto parece más difícil de comprender. Pero vimos con Akutagawa que la impresión de un color puede ser inseparable del movimiento que la produjo. No se trata del cambio como un agregado de la cosa, sino del cambio como la cosa misma. Estos fragmentos de Bergson tienen un valor estético en cuanto apuntan a una experiencia distinta del tiempo, al no considerar el pasado como algo que ya no existe, ni al objeto como algo independiente de sus cambios.

Pero también lo opuesto a la duración es tentador en cuanto a imágenes. Ya Sören Kierkegaard había defendido el *instante* como discontinuidad, ruptura y elemento del cambio. Gaston Bachelard dedicó un libro, *La intuición del instante*, a analizar las ideas de Gaston Roupnel sobre el tiempo. Bachelard comienza su libro con una sentencia: “El Tiempo sólo tiene una realidad, la del Instante” (Bachelard, 1999: 11). Éste instante que es soledad pura, carga consigo lo único que podemos aprehender del tiempo, el presente. Frente al tiempo en bloque de Bergson, Bachelard defiende la unidad mínima que de acuerdo a él, contiene la posibilidad de creación y de novedad.

¿En qué se basa esta noción del instante? Surge de la idea de que todo acto tiene un comienzo. Bachelard nos dice que si la filosofía de Bergson es de la *acción*, la que él defiende es una filosofía del *acto*. Lo instantáneo como lo originario, lo continuo como lo ilógico. ¿No es verdad, nos pregunta, que el tiempo es discontinuo y que todos los momentos son distintos? La duración le parece a Bachelard un acto forzado por el que

se nos obliga a sentirnos parte de un inmenso raudal que abarca la totalidad de los eventos. Por otro lado, el instante tampoco es fácilmente aprehensible, es puntiforme, sin duración alguna, y no basta unirlo a otros instantes como las cuentas de un collar para formar una acción: “[...] nos damos cuenta de que el presente no *pasa*, pues un instante sólo se deja para encontrar otro; la conciencia es la conciencia del instante” (Bachelard, 1999: 46).

Tanto el concepto de instante como el de la duración nos parecen aproximaciones a una experiencia estética del tiempo. Bachelard insiste en que “El tiempo es lo más difícil de pensar de forma discontinua” (Bachelard, 1999: 54). Bachelard, critica la solidaridad de los tiempos, escribe que: “*En otra parte* no actúa sobre *aquí*, como tampoco *antaño* actúa sobre *ahora*” (Bachelard, 1999: 56). En términos de escritura al menos, notamos que era necesaria una memoria para hacer que un fenómeno estético aparezca como tal. En vez de la memoria, Bachelard propone la idea del hábito, que es una negación del pasado en lo que le sobrevive.

Pese a las diferencias que puede haber, ambas visiones del tiempo buscan refrescar la conciencia del presente y sacar al hombre de lo ordinaria que se ha vuelto su vida. No es que Bachelard niegue el poder de lo pasado; más bien considera que éste debe cambiar para sobrevivir. Si Bergson propone un fluir continuo, Bachelard imagina un surgimiento momentáneo. Ambos quieren apuntar a la diferencia, a lo heterogéneo, y a lo que cambia. Quisiéramos considerar ambas teorías como posibles frente a nuestro objeto, aún cuando la duración nos parece más potente en cuanto a imágenes.

Tenemos entonces a la irisación como una continuidad que se afecta a sí misma mientras avanza, o como una sucesión de instantes sin duración. Ambas imágenes son sugerentes, pero nos devuelven al problema de lo estético, considerado como algo cuya naturaleza difiere de la de los conceptos. Y sin embargo, estas experiencias no son momentos salvajes, sino que están cargadas de cultura. Bergson da otra imagen al respecto, para él la percepción es una tensión de sensaciones e ideas a modo de circuito.

Como hemos visto con Martin Seel, el presente es un aparecer, un modo en que algo surge o se muestra. Un texto de Jean-Luc Nancy, titulado *La técnica del presente*, me ha parecido oportuno para tratar este problema. Nancy debate la idea del presente como algo puntiforme, ya que en sus palabras, “Nada subsiste en un punto, a no ser por la mera exterioridad de los puntos en relación con sí mismos” (Nancy, 2013: 109). Pero lo que más nos interesa de este ensayo es la noción de presente que el autor propone. Para él:

La presencia es el acto por el cual la cosa es puesta delante [...] delante o frente a su naturaleza como cosa, y de todo lo que la sumerge esta naturaleza en el mundo de sus conexiones: orígenes, relaciones, procesos, finalidades y devenires (Nancy, 2013: 104).

Para este autor, esta presencia debe ser puesta en evidencia mediante una técnica, de otro modo no sería visible. El presente es una fabricación. El arte y la escritura, que Nancy devuelve a su sentido de sintaxis —de ordenar elementos— son los encargados de generar esta presencia. Y en este sentido, se distinguen de otros usos del lenguaje o de los objetos. A diferencia de la intuición bergsoniana, que era una conciencia incomunicable del *fluir* del tiempo, el arte y la escritura se afanan por compartir una afectación. Es así que llegamos al problema de cómo un texto afronta su temporalidad.

3. ESCRITURA Y TEMPORALIDAD

Al tratar sobre color, es indispensable hacerlo sobre percepción. Mas hemos dicho que en lo que denominamos comúnmente sensación se hallan algunos de los conflictos que más nos interesan. Revisemos brevemente los términos de percepción y sensación. En el libro *Principio(s) de incertidumbre*, del investigador Fernando Delmar, se recogen varias descripciones del color a lo largo de la historia de occidente. Nos es de utilidad una distinción del físico alemán Hermann von Helmholtz que además de estudiar sobre óptica, escribió sobre neurofisiología y psicología de la percepción. Delmar cita un planteamiento del físico alemán, donde distingue tres etapas perceptivas:

Primero describiré los caracteres físicos del ojo como un instrumento óptico; después del proceso fisiológico de la excitación y conducción en los componentes del sistema nervioso que le corresponde; y finalmente, abordaré la pregunta desde el punto de vista psicológico, cómo se producen las apreciaciones mentales por los cambios que ocurren en el nervio óptico (Delmar, 2016: 86).

Más que momentos sucesivos, parecen tres niveles que ocurren muy cercanamente. La sensación nos parece interesante por hallarse a medio camino entre el estímulo y la interpretación. Sin embargo, esta distinción deja de lado el problema de que lo percibido es un conjunto. Para continuar el párrafo copiado, complementamos con otras líneas rescatadas de la *Teoría fisiológica de la música* de Helmholtz:

Llamamos *sensaciones* a las impresiones producidas en nuestros sentidos, en tanto que ellas se aparecen solamente como estados particulares de nuestro cuerpo —sobre todo de nuestros aparatos nerviosos—, en cambio, las *percepciones* nos sirven para formarnos las representaciones de los objetos exteriores (Delmar, 2016: 88-89).

Las sensaciones, según esta definición, no forman representaciones aún porque son «estados particulares de nuestro cuerpo». Paralelamente, Bergson opone sensación e imagen, ya que para él la primera es una afección y es interna; mientras que la imagen es una percepción y es externa. La sensación en Bergson y en Helmholtz queda como algo individual y que pertenece al adentro. Más importante para nuestro problema, el filósofo Jean-Marie Schaeffer apunta que lo sensorial está cargado de cultura. Escribe que:

[...] el nivel perceptivo de la atención estética generalmente está saturado con asociaciones culturales. Por ello no se limita nunca a una epoché fenomenológica (Schaeffer, 2005: 59).

Mucho se ha escrito sobre la percepción, pero respecto a la sensación han faltado búsquedas que escapen de lo corporal. Volviendo al interés de este capítulo, en páginas anteriores revisamos a Martin Seel y su propuesta de que la atención sensible, al

volverse estética, genera una conciencia del presente. ¿Qué finalidad tendría esto, en todo caso? El filósofo dice sobre la percepción estética, que:

El interés estético [...] se fundamenta en el anhelo de percatarnos del presente de nuestra propia existencia por medio de los sentidos (Seel, 2010: 35-36).

La relación que inaugura lo estético es circular: “No podemos atender al presente de un objeto sin devenir conscientes de nuestro propio presente” (Seel, 2010: 55). La atención estética parece brindar un conocimiento complejo del objeto. Así como el color de Bergson «se hace continuamente», “[...] el objeto percibido estéticamente se muestra en un estado siempre transitorio” (Seel, 2010: 51).⁶

Pero nuestro interés tiene que ver con el color dentro de ciertos textos, y en este sentido tocamos el problema de la representación. Se representa lo ausente, dice el sentido común, volviendo la representación algo menor en relación a lo representado. Pero aquí no estamos tratando la representación en general. De acuerdo a Martin Seel, la representación *estética* no es reductible a un mero ‘estar en lugar de’, pues aunque no tiene todas las cualidades del objeto fenoménico, es capaz de producir la «imaginación de una presencia»:

Sin embargo, la representación estética siempre se caracteriza por la imaginación de una *presencia* sensible de lo representado en ella (Seel, 2010: 117).

La representación estética no escapa a la atención de los sentidos, ya que “[...] no es posible ninguna representación de un presente vivido sin la representación de su

6 John Dewey apunta que: “Hay dos clases de mundos posibles en los que la experiencia estética no puede ocurrir. En un mundo de mero flujo, el cambio no sería acumulativo; no se movería hacia una conclusión. La estabilidad y el descanso no podrían ser. Igualmente es cierto, sin embargo, que en un mundo acabado no habría rasgos de incertidumbre y de crisis, y no habría oportunidad para una resolución. En donde todo está ya completo no hay realización” (Dewey, 2008: 18).

aparecer” (Seel, 2010: 119). En los textos que hemos revisado, es posible advertir que el esfuerzo de la escritura es en parte hacer visible el momento en que algo apareció. Pese a esto, sigue habiendo una diferencia, ya que la representación queda suspendida en el tiempo, proclive a ser repetida. ¿Es la lectura una simple decodificación de signos? El sacar al color de su campo óptico pareciera causar una pérdida en su fuerza fenoménica, pero parece que hay una posible salida. En relación a la literatura, Seel considera que hay un *aparecer* diferente, que también apela al presente:

[...] al texto literario le corresponde una forma particular de presencia. También es un objeto que llega a la percepción en una individualidad fenoménica —en el arreglo preciso de las palabras y de los signos—. Lo que resulta perceptible en ellos es el presente del *lenguaje* mismo, que pasa desapercibido en otras circunstancias. El lenguaje se expone en su juego: muestra a los lectores cómo lo juegan (Seel, 2010: 199).

«Una forma particular de presencia» sería uno de los atributos del texto literario. A la escritura puede corresponderle también un *aparecer*, ya que no sólo el ojo y la mano intervienen en un texto, sino la totalidad del sujeto, como en toda inmersión estética. En el capítulo anterior reflexionamos sobre el papel del lenguaje en relación a la experiencia, y vimos que a pesar de sus límites, las palabras apelan a un sustrato de vivencias compartidas. La literatura buscaba actualizar la palabra. Es así que la representación de un objeto puede devenir objeto:

Sin embargo, toda imagen que representa también contiene el elemento fundamental de la presentación (Seel, 2010: 260).

¿Hallamos en esto un atisbo a la pregunta sobre cómo escribir la intuición? El único modo concreto de hablar sobre una experiencia sería hacerla aparecer. Quizá la clave estaba en una sentencia de Paul Valéry muy apreciada por el pintor Francis Bacon: “Dar una sensación sin el aburrimiento de su mediación” (Seel, 2010: 296). Tratando sobre la escritura, hemos obviado la imagen. ¿Cuáles son las relaciones entre imagen

y palabra? ¿En qué medida un texto puede considerarse visual? Si bien se comprende que ambas trabajan en esferas distintas, hay aspectos en los que coinciden. De acuerdo a W.J.T. Mitchell:

Los textos y los actos de habla no son, al fin y al cabo, meros asuntos de la «conciencia», sino expresiones públicas que se encuentran ahí fuera junto a toda suerte de representaciones materiales que creamos —pinturas, estatuas, gráficos, mapas, etc.— (Mitchell, 2011: 123).

Con estas líneas, el teórico no quiere decir que un texto descriptivo sea igual a una imagen, sino que “[...] poseen funciones similares en cuanto símbolos públicos que proyectan estados de cosas y sobre los cuales podemos alcanzar acuerdos circunstanciales y provisionales” (Mitchell, 2011: 123). Esto remarca también el corte de nuestra búsqueda, pues hemos insistido que nuestro interés tiene que ver con «acuerdos» dentro de una intersubjetividad. En *¿Qué es una imagen?*, Mitchell revisa algunos tipos de imágenes, entre las cuales se hallan las imágenes verbales. Joseph Addison, en el siglo XVII, formó parte de un movimiento que consideraba al texto como un portador de sensaciones, o en sus palabras, la posibilidad de “[...] ideas más vívidas que la visión de las cosas mismas” (Mitchell, 2011: 126). Esto es similar a la propuesta de Valéry de proveer sensación sin mediación.

Mitchell nos advierte que las imágenes se caracterizan por parecer transparentes. Lo que la imagen esconde es su propia artificialidad, ya que “[...] la imagen es el signo que finge no ser un signo” (Mitchell, 2011: 151). Decimos que hay imágenes verbales porque buscan hacer ver algo, porque ofrecen algo al entendimiento. El movimiento “[...] del arte entendido como revivir las impresiones originales de los sentidos” (Mitchell, 2011: 126), al que Addison pertenecía, tuvo atención en buscar un lenguaje llano, que despreció las figuras retóricas y los ornamentos.

No nos preocupa trazar o borrar la distinción entre texto e imagen. Lo que nos ocupa es pensar cómo las palabras trabajan las sensaciones, labor que según ciertas perspectivas le correspondería a la estética. Paul Valéry, en su *Discurso sobre la estética* la describe como una “ciencia de las sensaciones” o como un esfuerzo por “saber

lo que es sentir” (Valéry, 1998: 45). Valéry critica la estética propiamente filosófica, que en su opinión no conoce a su objeto, y propone algunas posibles vertientes de la disciplina. Una de éstas es la denominada *Estésica*, que se ocuparía de “[...] todo lo que se relaciona con el estudio de las sensaciones” (Valéry, 1998: 64). Especialmente de las sensaciones que parecen prescindibles fisiológicamente, que ejemplifica con los colores.

El tiempo está en la escritura y en todo acto de percepción, pero hemos hallado que al hacer esto más evidente, la escritura puede superar el nivel de símbolo. Lo iridiscente nos facilitó la tarea de ejemplificar la continuidad dentro de la vivencia, sin caer en lo homogéneo. Pero también la idea de la presencia, vecina al aparecer, involucra la recreación de un tiempo. Walter Benjamin, en *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos*, recuerda los brillos de las envolturas de dulces como una experiencia estética:

El pequeño edificio, al que un hilo de oro le daba consistencia, resplandecía brillando en sus colores, verde y oro, azul, naranja, rojo y plata; nunca había dos iguales juntos. Un día, desde aquella estacada preciosa y deslumbrante, los colores saltaron hacia mí, y todavía siento la dulzura de que mis ojos de pronto se inundaron (Benjamin, 2011: 43).

El fragmento ha sido escrito con la intención de ser dinámico: «los colores saltaron» dice el párrafo. El tiempo de la experiencia se prolonga hasta el momento de la escritura: «todavía siento la dulzura de que mis ojos de pronto se inundaron». Esta es la insistencia de la que hemos hablado al intentar caracterizar la sensación estética y la huella que deja en la memoria de un individuo. Hay un ejemplo más. Hemos buscado casos en los que el lenguaje se esfuerza por evidenciar una impresión. En algunos fragmentos, las palabras adquirirían intensidad mediante el uso de la contradicción. En otras, mediante la exaltación de un elemento nimio. Incluso mediante la descripción del cambio o de la variedad. Pero también la sencillez puede tener un efecto estético. William Wordsworth compuso un poema sobre el arcoíris. Copiamos las dos primeras líneas:

*My heart leaps up when I behold
a rainbow in the sky:
[Mi corazón salta cuando miro
un arcoíris en el cielo]
(Worsworth, 2017).*

La afectación del color, el desgarramiento de Akutagawa o la belleza cruel de Monet, están ahí del modo más sintético posible. Estas palabras estarían más cerca del instante que de la duración. Sin embargo, en la continuación del poema, Worsworth describe cómo tiene siempre esa sensación al ver un arcoíris, lo que nos devolvería a la memoria. En los dos capítulos que llevamos, hemos revisado cómo el color entendido estéticamente puede ser algo anómalo, así como la pertinencia de hablar de la estética. También hemos reflexionado sobre cómo se relacionan estas experiencias con una conciencia temporal, y la manera en que se construye el tiempo en la escritura. Ahora debemos movernos a un tercer asunto, que es cómo esta escritura de la experiencia requiere de un ambiente dentro del cual desarrollarse, y cómo puede la palabra volverse expresiva.

1. MOVIMIENTO QUE DEFORMA

Antes de pasar al concepto del territorializar de Gilles Deleuze y Félix Guattari, de donde este capítulo toma su nombre, trataremos su concepto de sensación en términos generales. Vimos al inicio de esta investigación que para Kant, la percepción empírica del fenómeno era un escollo para el conocimiento universal, ya que la sensación era la parte sin ordenar del fenómeno. Por otro lado, para Bergson el fenómeno era indisociable de nosotros y requería de la intuición, un método no conceptual para comprenderlo.

Con Deleuze y Guattari seguiremos este camino del menos al más respecto al valor de la sensación, pues ellos la consideran un punto de partida para la disolución de la frontera interior-exterior. Ricardo Etcheagaray, investigador de la Universidad del Salvador, ha dedicado a esta cuestión un ensayo titulado *Deleuze y el pensamiento de la sensación*, tomando como eje el texto que el filósofo dedicó a Francis Bacon —*Lógica de la sensación*—. Las cualidades que interesan a Deleuze de la sensación son: su velocidad de entrada al sistema nervioso, la suspensión de juicios y narrativas que produce, y su facilidad para cambiar de niveles. Etcheagaray lo expone de la siguiente manera:

La sensación es directa, inmediata, sin rodeos. Impacta en el sistema nervioso sin pasar por el cerebro. La sensación es un movimiento que pasa de un orden a otro, de un nivel a otro, directamente, sin recurrir a las interpretaciones, ni a los relatos, ni a las explicaciones (Etcheagaray, 2015: 5).

Estas líneas consideran a la sensación como un movimiento que ejerce una fuerza: “[...] el movimiento de la sensación no se realiza sin deformar el cuerpo” (Etcheagaray, 2015: 6). La sensación sería un ataque al sistema nervioso que se salta el filtro del cerebro. No sólo es un movimiento que se infiltra, sino que se mantiene dinámico

porque «pasa de un orden a otro, de un nivel a otro». Deleuze, nos dice Etcheagaray, distingue entre la sensación y lo sensacional. Lo sensacional es un resultado, surge del horror; mientras que la sensación es lo originario, previo al horror. Hemos dicho que para Deleuze, la sensación no se detiene una vez llegada al sistema nervioso. Lo que la sensación parece hacer en el sistema nervioso es catastrófico: desequilibra, borra, mezcla. Etcheagaray precisa, apoyándose de una cita de Deleuze:

La sensación no hace referencia a la percepción del sujeto ni está nunca simplemente dada ni se limita a una observación sensible. La sensación es “ser-en-el-mundo, a la vez *devengo* en la sensación y algo *llega* por la sensación, lo uno por lo otro, el uno en el otro. Y, en el límite, el mismo cuerpo la da y la recibe, es a la vez sujeto y objeto.” Es el mismo cuerpo que la da y la recibe siempre en relación o en conjunción con otros cuerpos. No hay que entender la sensación como algo “subjetivo”, como la facultad sensible de un sujeto, sino como un movimiento que es a la vez subjetivante y objetivante, es decir, que produce sujetos y, a la vez, produce objetos (Etcheagaray, 2015: 5).

Tenemos superado de nuevo un postulado kantiano, pues la sensación no es solamente «la facultad sensible de un sujeto», sino un estado de intercambio en el que invadimos y somos invadidos. Para Deleuze, la sensación no es ya la parte desdeñable del fenómeno sino que constituye una relación fundamental con el mundo.

Paula Honorato Crespo, investigadora de la Pontificia Universidad Católica de Chile, dedica también un ensayo al texto de Deleuze sobre Bacon. En *Sensación y pintura en Deleuze*, se plantea que si la pintura de Bacon es sensación en sí misma, producida por el cuerpo y orientada hacia él, esto es con “[...] el fin de afectarlo hasta el punto de subvertir el orden de los sentidos y disolver el objeto en el sujeto o el sujeto en el objeto” (Honorato-Crespo, 2010). Se insiste en que el lugar de la sensación es el cuerpo. Productor y receptor, quien afecta y quien es afectado. Así como en el fragmento de las chispas de Akutagawa, la vista se confundía con el tacto, Deleuze considera que en la pintura de Francis Bacon el ojo se vuelve háptico. Pero más que

los sentidos mismos, es el sistema nervioso como decía antes Helmholtz, el elemento afectado, y mediante éste, todo el cuerpo.

Quizá con esto estemos reforzando la noción de anomalía que tratamos en el primer capítulo. Podemos resumir que según la filosofía deleuziana: “[...] la sensación es la vivencia de un estado de sí mismo” (Honorato-Crespo, 2010). Y aunque se lea similar, esto es diferente del aparecer estético de Martin Seel, ya que el estado de sí mismo deleuziano no es un instante crítico, ni una reafirmación de sí, sino un estremecimiento, un desorden. ¿En qué nos ayudará esta concepción de la sensación para comprender la escritura de una vivencia estética? Creo que refuerza la noción de anomalía del primer capítulo, y desafía las concepciones meramente estéticas de la percepción. Sin embargo, habrá otros aspectos vulnerables en esta teoría.

Pese a la elocuencia de los planteamientos deleuzianos, es aconsejable mantener cierto estado de alerta. Deleuze sueña con una disolución «del objeto en el sujeto» y viceversa. Cree que la sensación se aparta del pensamiento y nos devuelve a algo que no es el lenguaje. Nosotros seguimos enfocados en las imágenes que esta perspectiva produce, y por lo tanto acotamos nuestro uso de sus postulados.

Ahora podemos avanzar hacia la pregunta general de este capítulo: ¿Cómo la sensación se relaciona con un espacio? Para pensar al color como un acto que participa de un proceso de dominio espacial, nos apoyaremos del capítulo de *Mil mesetas*, “Del ritornello”. El texto recuerda en las primeras líneas el canturreo del niño que sirve para calmarlo, y plantar un pequeño orden en el caos. La repetición de un motivo parece formar un ritmo y aquí se establece la primera distinción: el ritmo y lo ritmado están en diferentes planos, el ritmo existe entre dos medios. Pero el concepto que nos interesa se distingue tanto del ritmo como del medio, se trata del territorio, que se comienza a definir del siguiente modo:

De hecho el territorio es un acto, que afecta a los medios y a los ritmos, que los “territorializa”. El territorio es el producto de una territorialización de los medios y de los ritmos (Deleuze y Guattari, 2002: 321).

Estas líneas nos indican que el territorializar opera como una dimensión aparte. A diferencia de Kant y de Bergson, con Deleuze y Guattari tenemos conceptos paradójicos; habrá que recordar que estos filósofos se oponían a las dualidades estrictas y al “buen sentido” de la tradición filosófica. Volviendo a la territorialización, nos darán más claves para comprender este fenómeno:

Precisamente hay territorio desde el momento en que los componentes de los medios dejan de ser direccionales para devenir dimensionales, cuando dejan de ser funcionales para devenir expresivos. Hay territorio desde el momento en que hay expresividad de ritmo (Deleuze y Guattari, 2002: 321).

Lo direccional y lo funcional se distinguen de lo dimensional y lo expresivo. Los ejemplos que usará el texto provendrán de la zoología: el canto de las aves, los peces policromos, los genitales coloreados de algunos primates. Lo dimensional significa que una cualidad cobra importancia, que se vuelve firma. Y la firma precede al dominio: “El territorio no es anterior a la marca cualitativa, es la marca la que crea el territorio” (Deleuze y Guattari, 2002: 322).

Los filósofos también hablan de la transcodificación, que es “[...] cuando un código no se contenta con tomar o recibir componentes codificadas de otra manera, sino que toma o recibe fragmentos de otro código como tal” (Deleuze y Guattari, 2002: 320). Retomamos esto porque nos recuerda lo que vimos con Bergson.¹ Uno de los ejemplos de la transcodificación es un tipo de tela de araña que incluye secuencias de código provenientes de la mosca: “[...] diríase que la araña tiene una mosca en la cabeza, un “motivo” de mosca, un “ritornello” de mosca” (Deleuze y Guattari, 2002: 321). ¿No nos recuerda —aunque de un modo voraz— la intuición, ese proceder por analogías, esa semejanza de movimientos?

1 Hay más semejanzas con Bergson. El ritornello también se define por una relación particular con el tiempo. Dicen los filósofos que: “El ritornello fabrica tiempo” (Deleuze y Guattari, 2002: 352).

Continuando con el ritornello, el texto nos dirá que no hay que pensar este territorio como algo fijo, y que si bien el territorio inaugura “[...] una distancia crítica entre dos seres de la misma especie” (Deleuze y Guattari, 2002: 325), también permite gradaciones y umbrales. El territorio establece tanto un dentro como un afuera; un territorio es un conjunto de funciones reorganizadas y de fuerzas reunidas. Pero a su vez, el territorio está atravesado y consolidado, por la potencia de la desterritorialización. Intentando seguir con la definición, el territorio se identifica también por una autonomía particular:

La expresividad no se reduce a los efectos inmediatos de un impulso que desencadena una acción en un medio. [...] Por el contrario, las cualidades expresivas, los colores de los peces coral, son autobjetivas, es decir, encuentran una objetividad en el territorio que trazan (Deleuze y Guattari, 2002: 323).

Territorio y marca no dejan de afirmarse mutuamente. Si bien hay varios tipos de ritornello, nosotros nos quedamos en el primero que consiste en el agenciamiento de un territorio. El texto en general da predominio al sonido sobre otras cualidades específicas. Los filósofos justifican esto con los siguientes párrafos:

Diríase que el sonido, al desterritorializarse, se afina cada vez más, se especifica y deviene autónomo. El color, por el contrario, se adhiere más, no forzosamente al objeto, sino a la territorialidad. Cuando se desterritorializa tiende a disolverse, a dejarse dirigir por otras componentes. [...] Al tener la mayor fuerza de desterritorialización, también efectúa las reterritorializaciones más masivas, más embrutecedoras, más redundantes. Éxtasis o hipnosis. No se mueve a un pueblo con colores. Las banderas nada pueden sin las trompetas, los láseres se modulan sobre el sonido (Deleuze y Guattari, 2002: 351).

Se nos ha advertido que la territorialización está atravesada por la desterritorialización. El sonido, según estos filósofos, se afina y hace autónomo al desterritorializarse. Mientras que el color se pierde o desvanece, guarda más relación con la territoriali-

dad. «No se mueve a un pueblo con colores» dice el párrafo, mientras que el sonido tiene dos polos: «Éxtasis o hipnosis». ¿Por qué no se mueve a un pueblo con colores? ¿Es que ellos no bastan por sí mismos, o que siempre remiten a una sensación sin nombre ni filiación discursiva? De momento conservamos la lógica de la territorialización-desterritorialización y copiamos una línea sobre la identificación con un color:

Amo un color y al mismo tiempo lo convierto en mi estandarte o mi pancarta. (Deleuze y Guattari, 2002: 323).

Los filósofos sentencian que: “El territorio sería el efecto del arte” (Deleuze y Guattari, 2002: 322). Dicho arte no sería exclusivamente humano. ¿Cuál es el territorio que nos ocupa? A primera vista es el color, pero más precisamente sería la territorialización que de él hace la palabra. Pues ella es la que se vuelve dimensional o expresiva, la que reorganiza sus funciones. A este respecto, se enfatiza que:

Ya no se trata de imponer una forma a una materia, sino de elaborar un material cada vez más rico, cada vez más consistente, capaz por tanto de captar fuerzas cada vez más intensas (Deleuze y Guattari, 2002: 334).

Si lo estético tenía que ver con una experiencia más intensa, aquí se trata del material que puede volverse más receptivo, más potente. Antes de ver la posibilidad de estos postulados en un caso, consideramos oportuno complementar lo visto con un texto corto titulado *Deseo y placer*. En él, Deleuze define al deseo como un proceso que desborda al sujeto. El deseo se relaciona con “[...] la constitución de un campo de immanencia o de un «cuerpo sin órganos», que se define sólo por zonas de intensidad, de umbrales, de gradientes, de flujos” (Deleuze, 1995: 12).

El cuerpo sin órganos es una desterritorialización, al igual que el deseo, un cuerpo donde la sensación estremece al sistema nervioso y en el cual la organización no es posible. El placer entra como algo que detiene el proceso del deseo, como una re-territorialización, “[...] el único medio para una persona o un sujeto de «recuperarse»

en un proceso que le desborda” (Deleuze, 1995: 13-14). Este dinamismo entre el deseo y el placer puede hacer más comprensible el proceso de la territorialización, especialmente en los textos que trataremos.

2. RELACIONES Y SENTIDO

El escritor Japonés Junichiro Tanizaki ha manejado una dialéctica del claroscuro, especialmente visible en dos libros suyos, en los que se describe un territorio de la luz y un territorio de la sombra alternativamente. O después de lo visto, la luz y la sombra como territorializaciones. Nuestro primer caso a analizar será *El elogio de la sombra*, ensayo donde el autor critica la instalación de luz eléctrica dentro de los hogares japoneses. En este texto, la sombra significa el enigma, y la luz la pérdida del secreto. La apología de la sombra está fundada en sensaciones, lo que la iluminación eléctrica deja perder son vivencias delicadas. No son aquí las chispas de Akutagawa, sino el color profundo de los materiales: “Nada mejor que la madera encerada, pero incluso la madera natural, con los años, acaba adquiriendo un bonito color oscuro y su granulado desprende entonces cierto encanto que calma extrañamente los nervios” (Tanizaki, 2015: 19).

El color como una carga de tiempo, una cualidad inseparable de la textura, que «calma extrañamente los nervios». Y la sombra como un concentrado de color, cuya contemplación da sosiego. ¿Cómo entender la territorialización y desterritorialización aquí? Tanizaki percibe en el cambio de iluminación un proceso de desterritorialización, de pérdida de sentido. Aquello que marcaba lo japonés está retrocediendo y él quiere restablecer un dominio mediante la marca de la sombra. La sensación no se limita a un sentido, sino que remite a la totalidad de un fenómeno.² Pasando al tema

2 Aquí también conectamos con Bergson. Lapoujade escribe que hay que comprender que “[...] jamás somos emocionados por otra cosa que un todo, que el todo es esta emoción misma” (Lapoujade, 2011: 39).

propio del ensayo, el autor considera que el culto a la blancura en occidente tiene que ver con un deseo de aniquilar la suciedad:

Contrariamente a los occidentales, que se esfuerzan por eliminar radicalmente todo lo que sea suciedad, los extremo-orientales la conservan valiosamente y tal cual, para convertirla en un ingrediente de lo bello. Es un pretexto, me dirán ustedes, y lo admito, pero no es menos cierto que nos gustan los colores y el lustre de un objeto manchado de grasa, de hollín o por efecto de la intemperie, o que parece estarlo, y que vivir en un edificio o entre utensilios que posean esa cualidad, curiosamente nos apacigua el corazón y nos tranquiliza los nervios (Tanizaki, 2015: 31).

La grasa y el hollín como territorializaciones. El color aparece como una relación, como el resultado de un proceso. Estos objetos atestiguan un *efecto del tiempo*. La sombra también permite la contemplación de un objeto como la laca. En un restaurante con una luz tenue, el autor descubre que hay una condición para que los objetos lacados luzcan:

Pero cuando sustituyeron la lámpara por un candelabro aún más oscuro y pude observar las bandejas y los cuencos a la luz vacilante de la llama, descubrí en los reflejos de las lacas, profundos y espesos como los de un estanque, un nuevo encanto totalmente diferente. Supe entonces que si nuestros antepasados habían encontrado ese barniz llamado «laca» y se habían dejado hechizar por los colores y el lustre de los utensilios lacados no era en absoluto por azar. [...] En realidad se puede decir que la oscuridad es la condición indispensable para apreciar la belleza de una laca.

En la actualidad también se fabrican «lacas blancas» pero, de siempre, la superficie de las lacas ha sido negra, marrón o roja, colores estos que constituían una estratificación de no sé cuantas «capas de oscuridad», que hacían pensar en alguna materialización de las tinieblas que nos rodeaban. Un cofre, una bandeja de mesa baja, un anaquel de laca decorados con oro molido, pueden parecer llamativos, chillones, incluso vulgares; pero hagamos el siguiente experimento: dejemos el espacio que los rodea en una completa oscuridad, luego

sustituíamos la luz solar o eléctrica por la luz de una única lámpara de aceite o de una vela, y veremos inmediatamente que esos llamativos objetos cobran profundidad, sobriedad y densidad (Tanizaki, 2015: 34-35).

Se trata, dicen los párrafos, de una experiencia global. La laca está desterritorializada a la luz del día o bajo una bombilla eléctrica. La mirada vaga por la sombra sin tener dónde fijarse, hasta que se detiene en los reflejos «profundos y espesos como los de un estanque». Pasando al polo de la luz, en la novela titulada *La llave*, Tanizaki narra mediante los diarios de un matrimonio, el cumplimiento paulatino de sus fantasías. Primero es el turno del marido, quien aprovecha la embriaguez de su esposa para observarla de noche bajo una luz potente. La idea le vino desde el momento de comprar una lámpara para su escritorio meses antes. Si la vela favorecía el enigma y perdonaba lo imperfecto, la luz fluorescente se infiltra en todos los resquicios y exhibe los detalles. El personaje logra estudiar a su mujer bajo aquella luz y su experiencia es narrada de la siguiente manera:

Yacía allí completamente desnuda, bajo la luz de las dos lámparas cuya brillantez era similar a la del día, y entonces me puse a examinarla con detalle, como si estuviera estudiando un mapa. Durante un rato, mientras contemplaba el hermoso cuerpo, sin mancha alguna, me sentí desconcertado. Era la primera vez que podía contemplar a placer, sin ningún obstáculo, la desnudez total de mi mujer. [...] Lo que superaba cuanto yo había imaginado era la pureza absoluta de su piel. La mayoría de la gente tiene por lo menos un pequeño defecto, alguna manchita oscura, una marca de nacimiento, un lunar o algo por el estilo; pero aunque examiné su cuerpo con el mayor esmero, no encontré absolutamente nada (Tanizaki, 2016: 22-23).

Aunque el personaje habla de «contemplar a placer», algo está incompleto. Una mancha o lunar fijaría al deseo, pero el observador halla un cuerpo uniforme, de blancura extrema. Pese a la potencia de la lámpara, no hay un detalle en el cual detener la mirada. La luz exhibe la falta de singularidad. Hay tanto una territorialización de la luz, perceptible en la sensación de blancura, como una desterritorialización en el

borrar toda anomalía. El personaje siente placer y desconcierto a la vez. Si bien hemos visto que Tanizaki maneja una dinámica de claroscuro, un último fragmento rompe esta regla, mostrando una tercera territorialización, la del color delirante. La historia va adquiriendo velocidad a la par que el matrimonio aumenta la intensidad de su vida sexual. El personaje principal hace grandes esfuerzos físicos, lo que le causa una alucinación:

Al principio la totalidad de su cuerpo era doble, y pronto las diversas partes estaban diseminadas por el espacio. Dos pares de ojos y dos narices en hilera, dos pares de labios uno encima del otro y así sucesivamente, y todo con los colores más intensos que quepa imaginar. El espacio circundante era azul celeste, el cabello negro, los labios carmesíes, las narices de un blanco puro[...] y el negro, el rojo y el blanco eran más brillantes que sus colores naturales, tan perniciosamente chillones como los de una cartelera de cine.

Mientras así soñaba, se me ocurrió pensar que ver unos colores tan vívidos debía de ser prueba de una grave neurastenia. Pero seguí soñando y vi dos pares de pies, de piel exquisitamente blanca, que parecían flotar bajo el agua. [...] En aquel momento una gran masa blanca se alzó ante mí, como un banco de nubes (Tanizaki, 2016: 58).

Opuestos al blanco y al negro, aparece ahora una gama de colores saturados. Azul celeste, carmesí, rojo, todos «perniciosamente chillones». Las figuras son dobles y los colores son estridentes. La sensación del color ha pasado a ser delirante y marca un nuevo proceso de territorialización/desterritorialización.

Vimos con Deleuze que el territorializar es un acto que se funda por una marca que de direccional se vuelve dimensional, que de funcional deviene expresiva. Aún más, la territorialización está atravesada por un potencial de desterritorialización. El narrador del *Elogio de la sombra* habla de una serie de fenómenos sensoriales cuya cualidad común es existir en la penumbra. El efecto común de la sombra es desterritorializar, pero con el texto de Tanizaki observamos que mediante la sombra puede haber territorialización, que hay objetos que se vuelven expresivos en la penumbra. Por lo que podemos interpretar esto como placer; un orden momentáneo, según Deleuze.

El personaje de *La llave* quería mirar a su esposa «como si estuviera estudiando un mapa» y lo hace ayudado de una luz potente. Sin embargo, este estudio minucioso le causa desconcierto. Dice de su experimento: «no encontré absolutamente nada», por lo que el deseo sigue desbordándolo. Lo que el territorio visto desde Deleuze nos aporta, es la idea de un devenir expresivo que no está alejado de nuestros capítulos anteriores. Respecto a la sensación del color, debemos rescatar su cualidad relativa y dependiente. Tanizaki nos ejemplifica que no vemos un color aislado, sino que éste existe siempre en un entorno. La relatividad del color es un factor que ha sido notado por las teorías pictóricas y por los estudios de la percepción. Respecto a los segundos, el científico del color Mark Fairchild ha apuntado que:

Las percepciones de colores como el gris y el marrón sólo existen para «colores relacionados» —o sea, cuando podemos compararlos con otros objetos similarmente iluminados—. Si viésemos esos mismos estímulos como colores completamente no relacionados —o sea, aislados en un ambiente oscuro—, entonces los veríamos blancos y naranjas, respectivamente (Fairchild, 2011).

Las líneas de arriba son parte de la respuesta a una pregunta sobre el “color real” de la luna, color imposible de considerar incluso para la ciencia, pues toda apreciación sucede en un espacio que no es neutro. Además, siempre percibimos colores relacionados.³ Es de notar que en este apartado nos hemos enfocado en colores que se asocian más a una falta de iluminación o a una pátina. Son colores fruto de un proceso. Los grises son un caso excelente, pues ejemplifican un color que a diferencia de lo iridiscente no muestra varios tonos sucesivamente, sino de modo condensado.

3 Josef Albers, en *La interacción del color*, anota: “Podemos oír un tono aislado. Pero casi nunca —esto es, sin aparatos especiales— vemos un color aislado, desconectado y desligado de otros colores. Los colores se nos presentan dentro de un flujo continuo, constantemente relacionados con colores contiguos cambiantes y condiciones cambiantes” (Albers, 2014: 19).

La territorialización puede ser el devenir expresivo del color, y a este respecto la sensación no es tanto un elemento como un campo de tensión. En *Las desventuras del joven Werther*, de Johann von Goethe, el protagonista confiesa su apego a un listón rosado en su última carta. El color se ha convertido en un emblema, simboliza a Lotte. En las instrucciones fúnebres de Werther a Lotte, éste le hace un pedido especial:

Que no se registren mis bolsillos. Aquel lazo de color de rosa que tú llevabas en el pecho, cuando te vi por primera vez entre tus hermanos [...] Este lazo quiero que lo entierren conmigo (Goethe, 2016: 179).

Así como a lo largo de la novela, el atuendo azul y amarillo de Werther simbolizó tanto su euforia como su melancolía, Lotte está contenida en el rosa del listón. En el texto, los colores del traje de Werther son su carácter y su destino. Así como Werther ha vivido bajo el signo del azul y el amarillo, quiere morir bajo la tutela del rosado. Éste es un color que carga con una expresividad que lo excede. Hemos observado en este apartado cómo un color forma parte de un espacio, o incluso es producto de él. Y asimismo, qué significaría la expresividad a este respecto. Ampliando el significado de la palabra territorio, es hora de volver al problema principal y pensar cómo el lenguaje configura espacios desde donde decir algo al respecto sobre la experiencia cromática.

3. ESPACIOS DE ENUNCIACIÓN

El primer apartado de este capítulo presentó el concepto del territorializar. El apartado anterior intentó probar su aplicación en algunos textos. En estas páginas ensayaré otro desplazamiento, partiendo de la noción general de que tanto frente a la experiencia sensible como frente al lenguaje nos hallamos siempre en una posición desde donde conformamos un sentido. Escribir podría entenderse como territorializar. Hemos dicho en líneas anteriores que la percepción podía pensarse como una negociación entre los estímulos y nuestra memoria. ¿Aplica esta noción para la escritura? ¿Y de ser así, entre qué sucede esa negociación?

Sin apelar a la multiplicidad de colores que existen, hay en general pocas palabras para color en la mayoría de los idiomas. Los antropólogos Brent Berlin y Paul Kay (Calvo, 2018), realizaron en 1969 un famoso estudio de términos de color en casi cien lenguas. De acuerdo a ellos, siempre que hay dos palabras en un idioma, una es para el blanco y otra para el negro. Si hay una tercera, será para el rojo. Cuarta y quinta son para el verde y el amarillo, sexta el azul, séptima el café, y de ahí en desorden, naranja, violeta, rosa y gris. En total, la mayoría de las lenguas consideran poco más de una decena de palabras para identificar colores, aunque la posibilidad de las mezclas amplía las posibilidades.

Esta investigación es la más famosa, pero han habido muchas semejantes. Es muy debatida la creencia de estos antropólogos en una evolución del lenguaje que va paralela al aumento de la palabras. Otras críticas recaen en que es imposible hallar un parámetro desde el cual analizar una lengua. Pero más allá de las minucias antropológicas, este estudio genera preguntas alrededor de la importancia de los colores para la cultura.

El detonante más fuerte de este proyecto fue la dificultad de describir colores. A este respecto me parece que hay dos polaridades: por un lado la asociación gratuita que no genera imágenes significativas, y por el otro el código que remite a un sistema técnico, y que no rebasa el nivel de nomenclatura. Comúnmente, buscando precisión se añade a una palabra de color un término del mundo vegetal o mineral, resultando nombres como verde olivo o azul turquesa. También es habitual asociar un color a un objeto o superficie. En otra intención, son comunes los nombres abstractos —y en ocasiones absurdos— de las bodegas de pinturas, que unen una palabra de color a otra de emoción.

Otros ejemplos que vienen a la mente son los colores para artistas, cuyos nombres recuerdan a la historia o a la química. O los códigos de los diseñadores, que en materia de descripciones ceden al léxico de la mercadotecnia. A diferencia de otros elementos visuales como el dibujo —piénsese en los planos, los croquis o los retratos hablados—, el color no se suele asociar al conocimiento o al pensamiento abstracto. Como resultado, la descripción de colores suele rondar lo nimio o lo sentimental. En relación con esto, podemos revisar a una de las autoridades del color. El Instituto

Pantone del Color, nombró al Ultraviolet 18-3838 como el color del año 2018.⁴ El Ultraviolet 18-3838 se define como:

Una sombra púrpura dramáticamente provocativa y pensativa [...] que comunica originalidad, ingenuidad y un pensamiento visionario que nos apunta hacia el futuro. Complejo y contemplativo, el Ultraviolet sugiere los misterios del cosmos, la intriga de lo que yace más adelante, y los descubrimientos más allá de lo que somos ahora (Pantone, 2017).

Si se tratara de un tinte de cabello o de una pintura para interiores, no esperaríamos más precisión, pero al ser líneas escritas por una empresa que se autodenomina la autoridad mundial en materia de color, cuyos objetivos son alcanzar la mayor precisión y comunicación en torno a éste, quedamos decepcionados. ¿Por qué? ¿En qué se diferencia de nuestros ejemplos literarios o científicos? Si bien tampoco quedamos satisfechos del todo con éstos, creemos que hacen un mayor esfuerzo por ahondar en la experiencia. Volviendo al asunto de los territorios, debemos aceptar que este instituto del color no busca enriquecer la experiencia sobre éste, ni corregir los descuidos en relación a nomenclaturas y descripciones cromáticas, sino ser la herramienta más vendida para la industria del diseño.

Por esto, a un color cuyo nombre no pasa de ser un código se le puede asociar a pensamientos de futuro y progreso. Hemos dicho antes que el paso de lo común a lo estético es también el paso de la vivencia a la experiencia. Las ambiciones del Pantone Color Institute nos pueden parecer algo descabelladas: “Reportar y prever un punto de vista global sobre el color” (Pantone, 2017). Si bien es loable su búsqueda técnica, que consiste en hacer muestrarios de color en diferentes soportes como tela, plástico

4 Una reflexión que no se ensayó aquí tiene que ver con una territorialización temporal. ¿Cómo es que hay colores con un dominio transitorio, con caducidad? Quizá a este respecto haya colores menos ligados a la moda, y más relacionados a las estaciones en las plantas, las variaciones de la luz, etcétera. Pero en todo caso, ¿podrían entenderse como territorializaciones?

y papel, hay ingenuidad en creer que se puede unificar la respuesta de la población mundial en términos de color.

Nuestra crítica recae en que la experiencia del color debería volverse más compleja, para lo que hay que salir del territorio en que estamos y desconfiar de nuestras convenciones. Como ejemplo, apelamos a Michel Pastoureau, historiador del color que insiste en la variedad de racionalizaciones del color y en la falibilidad de nuestros sistemas. En relación a algunas culturas africanas él recuerda que:

En la mayoría de sociedades del África negra, por ejemplo, la importancia de la frontera que puede separar la gama de los tonos rojos de la de los marrones o los amarillos, o incluso de los verdes o los azules, es en algunos casos relativamente escasa. En cambio, ante un determinado color, es primordial saber si se trata de un color seco o de un color húmedo, de un color blando o de un color duro, de un color liso o de un color rugoso, de un color sordo o de un color sonoro, de un color alegre o de un color triste. El color no es una cosa en sí y menos un fenómeno que tenga que ver exclusivamente con la vista. Es aprehendido a la vez que otros parámetros sensoriales y, por lo tanto, los matices y las tonalidades no son algo esencial. Además, en varios pueblos del África occidental, la cultura cromática, la sensibilidad a los colores y el vocabulario que la expresan difieren según los sexos, las edades y el estatus social (Pastoureau, 2010: 173).

Nos cuesta trabajo imaginar que los sentidos se clasificaran de otro modo. Pablo Fernández Christlieb, en *Los objetos y otras cosas*, analiza cómo los sentidos fueron elaborados como cualquier otro objeto, empezando con lo óptico y lo acústico, dejando al final lo olfativo, lo gustativo y lo táctil. A este respecto, Christlieb escribe: “Porque al inventar el color rojo también se tiene que inventar la mirada que lo vea” (Christlieb, 2003: 28). Trabajar con las relaciones entre los sentidos a partir de esa separación constituye una dificultad más grande, pues cada época acentúa su fascinación en un sentido a la par que se ofusca con otro. Un trabajo semejante con el olfato ha sido realizado por Alain Corbin con su libro *El perfume o el miasma*. En él se nos recuerda que “El uso de los sentidos, su jerarquía vivida tiene una historia” (Corbin, 1987: 10).

Pues si nos hemos sorprendido con las relaciones paradójicas entre los colores y el lenguaje, el olfato parece un campo menos trabajado aún. El color nos pareció evasivo frente a las descripciones y nomenclaturas, e históricamente se distancia del dibujo, que representa el orden, la estructura, la capacidad de abstracción y proyección. Esta cualidad de adorno o maquillaje del color se ve acentuada en los olores. Si el color parece propio de los niños y los pueblos salvajes, el olfato le pertenece a los animales. El color es desdeñado por su semejanza con el maquillaje, pero el olfato es aborrecido por su conexión directa con el cuerpo, con la podredumbre y la muerte. El color es lo cambiante, pero el olfato es lo invisible. Ambos parecen traicioneros, fugaces, incómodos. Denotan la suciedad, la vejez y la enfermedad; y cuando son placenteros, parecen peligrosamente superfluos.

Por lo general asumimos que los colores se nos presentan en superficies lisas, sin ninguna otra información además de su tonalidad particular. Sería otra la historia de nuestra cultura, y la imagen de nuestra cotidianidad de haber elaborado diferentes clasificaciones de color. Somos incapaces de imaginar un espectro diferente del que hemos aprendido. Ver colores es interpretar información de modo más o menos inconsciente; lo que hemos denominado lo inefable del color quizás sea solamente la falta de consenso sobre cómo enunciarlo. Hay una dificultad al intentar emparejar lenguaje y sensación, y nuestros tres capítulos han intentado hablar de algunas aristas de ese problema. El filósofo checo Vilém Flusser dio una conferencia titulada “En búsqueda de un código cromático” en la Casa del Color de Sao Paulo en 1988. Comienza diciendo que:

En el presente estamos manipulando los colores de manera confusa e inarticulada. Estamos, respecto de los colores, en un nivel mítico. Al nivel de la gente prehistórica que manipulaba palabras sin adherirse a un código bien elaborado (Flusser, 1988).

Aquí surge también una duda. Este reproche a la no adhesión a un solo código, ¿tiene que ser entendido en términos negativos? Si se hiciera un uso más consciente de las mezclas de códigos, ¿no sería una alternativa al problema que nos ocupa, *cómo*

usar el lenguaje? Continuando con la conferencia, al mencionar que los colores han sido dejados de lado en nuestra cultura, Flusser imagina también que en el futuro sea posible pensar y aún comunicarse con colores. Él cree que ésta podría ser una revolución enorme. Esta utopía de un lenguaje que pudiera alcanzar mayores abstracciones como las de la física o las matemáticas y que además tuviera la posibilidad de ser transversal respecto a los lenguajes ya formulados tiene también la gran posibilidad, como se ocupó un miembro del auditorio en recordarle, de volverse una herramienta ideológica más.

Pero aquí nos ocupa el problema de las relaciones entre el lenguaje y los colores. Flusser considera que un código es “[...] un conjunto de reglas, de acuerdo a las cuales manipulamos símbolos”, mientras que “[...] un símbolo es un fenómeno que representa otro fenómeno” (Flusser, 1988). Lo que nosotros hemos buscado es un cambio o una mezcla de códigos, más cercano al párrafo que citamos de Pastoureau, sin ser por esto un ilusorio retorno a los orígenes. Evidentemente, nos fascina un lenguaje de color que haga referencia a sensaciones no visuales, pero esto se debe también al contraste con nuestra cultura.

Quizás hayamos sido muy duros con las descripciones inspiradoras de Pantone. Pero si el Pantone aparece como uno de los códigos cromáticos preponderantes, es difícil no pensar que la utopía de Flusser se dirige actualmente hacia la mercadotecnia, y con esto a dejar de lado la experiencia cromática en lo que tiene de móvil e indecible. En este tercer capítulo vimos que el territorio, más que un espacio existente de antemano, es una interacción, una configuración determinada por una serie de relaciones. Nuestro problema general sigue siendo lo problemático que es intentar referirnos a experiencias sensoriales mediante la palabra.

Pareciera que siguen existiendo dos bloques imaginarios: lo sensible y lo cultural. Hemos intentado buscar capturas entre una y otra, llegando a cómo un texto se acerca a la presencia del color. El escritor francés Francis Ponge habló siempre de su distanciamiento de los conceptos y de las filosofías en favor de una concepción de la escritura como oficio. Él diferenciaba entre la palabra y la idea. Para él, la palabra buscaba la expresión, mientras que la idea se orientaba hacia el convencimiento. El objeto era

para Ponge un *oráculo*, en la acepción de algo que permite múltiples interpretaciones y que está siempre disponible para ser leído. Es por eso que denominó también a sus textos “objetos literarios”, ya que busca que éstos se opongan, objeten, de la misma manera que una cosa. Esto es visible en sus diarios, pues al querer subvertir las nociones usuales de descripción y definición, se pone en crisis la escritura misma: “La primera pregunta que plantearía es la siguiente: ¿Cómo puede uno escribir?” (Ponge, 2000: 29).

Aunque no hicimos mucha referencia a ella, la ciencia problematiza el lenguaje al descubrir que necesita términos nuevos y precisos. Sin embargo, la mayoría de estas palabras son inaccesibles a la mayoría, o en todo caso tienen un escaso poder de fijarse en la colectividad. La literatura usa por lo general el lenguaje cotidiano, enfocándose en las mezclas y el orden de las palabras. No propongo a la literatura como la solución definitiva al problema de esta investigación, pero me parece adecuada la crítica que hace de sus propios procesos. Quizá el paso del código al lenguaje se halle en la posibilidad de criticar los propios medios. Un código siempre se presenta como completo dentro de sus estrechos —o no tanto— márgenes. El lenguaje que nos interesa tendría que tomar en cuenta las diferencias que vuelven al color un espacio heterogéneo. Como escribe Ponge en otro sitio de su diario, “[...] reconocer las anomalías, proclamarlas, vanagloriarlas, nombrarlas: un nuevo *carácter*” (Ponge, 2000: 37). Este escritor da un ejemplo de su método:

Estoy trabajando en un texto sobre el albaricoque. Todavía no estoy contento con ese albaricoque. No es suficiente, pero podría darles una idea de la dificultad:

“El color albaricoque es el que primero nos contacta después de estarse encerrado en la forma del fruto, se encuentra de milagro en todos los puntos de la pulpa homogénea tan fuerte como el sabor persistente”.

Auténticamente, primero estuve sensible al color del albaricoque. Es un color muy brillante, un bello color, y es lo que al principio llama la atención. Empiezo por el color albaricoque que de entrada nos contacta (Ponge, 2000: 109).

El color «nos contacta», escribe Ponge para describir la emoción. Continúa diciendo que «se encuentra de milagro» en toda la pulpa. Es interesante la relación entre el color y el sabor, que se reúnen mediante el adjetivo de ‘homogéneo’, y con el calificativo de ‘tan fuerte’. El escritor nos confiesa que el color fue lo primero a lo que estuvo sensible. La personalidad de la fruta, por así decirlo, tiene que ver con un modo especial en que el color y el sabor se encuentran. El lenguaje se ha vuelto expresivo. Tenemos otro ejemplo de la escritura de un color. Durante un viaje a Argel, Ponge se encuentra con un rosa que le cuesta trabajo nombrar. Lo describe del siguiente modo:

[...] esta cadena de pequeñas colinas tenía un color del que quería encontrar el adjetivo, la palabra. Era un rosa, cierto rosa. Los colores tienen matices, era cierto rosa, pero este rosa, no podía encontrarlo. Pensé que si este rosa me interesaba... Primero, ¿por qué quería hablar de él? No pensé, sentí que era un rosa que se parecía un poco al rosa de los tobillos de las mujeres argelinas. [...] Busqué ese color rosa, un rosa ardiente, intenso, un poco violeta, y había terminado por encontrar palabras de color. Eso no funcionaba. Rosa ciclamino, no, no, rosa pillo, tunante, a causa del maquillaje, a causa del aspecto sensual de la cosa: no funcionaba. [...] Finalmente, encontré una palabra, existe, no la inventé, porque me honra querer trabajar precisamente con esta pintura inexacta, entonces: bribón, un rosa bribón (Ponge, 2000: 112).

El que el último adjetivo le resulte adecuado se debe en gran parte al proceso que ha seguido. Por medio de las palabras se puede efectuar una territorialización o una desterritorialización. Francis Ponge hace un esfuerzo por territorializar, por que la palabra devenga expresiva, al contrario de las definiciones de Pantone, donde hallamos una desterritorialización, debida en parte a su deseo de infiltrarse en todos los espacios sin afectar realmente ninguno.

¿Qué tipo de lenguaje podría hacer expresivos los colores?, ¿cómo podemos salir del impasse que nos representa este bucle entre sensación y cultura, entre color y estética? Por ahora sólo podemos imaginarlo. Volviendo al inicio, no es el color el que debe describirse, sino la experiencia de éste, la emoción. La literatura nos ha sido de ayuda porque se basa en la simpatía. Dice Lapoujade que “[...] la emoción es la síntesis

de los *movimientos* con los que se vibra interiormente” (Lapoujade, 2011: 40). Y no sólo es, sino que la emoción define a la experiencia:

En Bergson, la emoción es colorante o musical en tanto cualifica el todo de una experiencia: de repente, un nuevo matiz de tristeza o de alegría, etc. que constituye la integral del momento. La emoción asegura a cada experiencia su tonalidad propia, su «matiz»: en ese sentido, es siempre inmediatamente *estética* (Lapoujade, 2011: 38).

Esto es lo que nosotros entendimos por expresivo dentro de la territorialización. La emoción «cualifica el todo de una experiencia». Ahí está, quizás, el centro de lo que hemos estado buscando, el elemento particular, la singularidad. En este capítulo hemos trabajado la idea de que el color no existe aislado. El que necesite de un entorno parece un hecho simple, pero acarrea dificultades, ya que hacer el análisis de un color es hacerlo del medio en que es descrito o se nos presenta. Por un lado, se necesita de una atmósfera para tener una experiencia estética del color; por otro, siempre se habla desde un espacio de enunciación en el cual ciertas asociaciones o efectos son posibles.

CONCLUSIONES

Esta investigación partió de la inquietud por fijar en el lenguaje algunas experiencias extraordinarias de color. Por lo tanto, no se propuso estudiar la experiencia perceptiva como tal, sino que buscó sus relaciones con la cultura. Hablando de la palabra, existen dos etapas: primero, cómo una experiencia sensible activa procesos de escritura; después, la escritura como fenómeno propio, la posibilidad de que separándose del impulso que lo fabricó, el texto pueda adquirir cierta autonomía.

Roland Barthes escribió en su *Cámara lúcida*: “Lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme” (Barthes, 1989: 90). Y creemos, pese a no haber trabajado con Barthes, que nuestro problema es similar. Lo que hemos llamado estético no es otra cosa que un tipo de atención especial frente a un fenómeno que nos produce inquietud, y que pone en juego los alcances del lenguaje. La literatura no está lejos de las experiencias sensibles, y produce con facilidad empatía en el lector. Encontramos en la ciencia el afán de identificar y diseccionar procesos. Sin embargo, los casos científicos fueron menguando conforme avanzaba la investigación.

¿Cuál fue la intención de este trabajo? De inicio, se buscaban proponer categorías desde donde pensar al color, pero el resultado fue un recorrido por algunos conceptos útiles para analizar cómo la literatura aborda las experiencias extraordinarias del color. ¿En qué concluye esta investigación? Hay tres temas recurrentes a lo largo del texto, en los que se alcanzan diferentes reflexiones.

LA ESTÉTICA

Decir que *el objeto estético es el objeto de una actitud estética* no es sólo una redundancia. Lo que tienen en común los textos que revisamos es una mirada sensible al color. Lo estético es por una parte aquello que parece pertenecer al individuo, mientras que por otra es el esfuerzo de socializar lo subjetivo. El lenguaje no es una creación individual, sino un conjunto de convenciones que hacen pensar de determinada manera. Sin embargo,

las variantes de uso son incontables. Pero más que preguntarse por la adecuación de un material a un tema, lo estético es también una pregunta por lo que queda en suspenso.

Una de las aportaciones de este texto es la delimitación de una categoría de color nueva —por así decirlo— que esbozamos mediante las ideas de lo anómalo, de la experiencia estética, o de la expresividad. Este tipo de experiencia se encuentra en literatura y otras manifestaciones artísticas, pero no hallé textos que aborden su clasificación o reflexión. Además, para hacerle frente a esta categoría, esta investigación buscó conjugar diferentes lenguajes, autores, y conceptos, sin perder de vista la necesidad de aterrizarlos en experiencias cotidianas y evitar la generalización. Pues la estética, como vimos, no pierde de vista lo particular.

En la estética se sitúa nuestro problema, por lo que desde el primer capítulo la mencionamos. Si por un lado tenemos la sensación, lo singular, y lo extraordinario, del otro lado está la palabra, la cultura, y el orden. La estética, como concepto y como área de estudios, media entre ambos campos. Esta investigación señaló al inicio la dificultad de hablar de la experiencia, y la frecuencia con la que se le resume o simboliza. Sin embargo, no hemos salido del todo de ese patrón, pues a lo largo de estas páginas hemos intelectualizado lo sensible también. Por otro lado, no veo una forma de evadir esto a no ser mediante una producción literaria o artística.

Compensando lo anterior, creo que es posible identificar distintos niveles de atención para lo incierto o lo móvil. Si bien no pudimos evitar la lógica ordenadora del lenguaje, tampoco le hemos dado a nuestro fenómeno resonancias demasiado abstractas. Y sobre todo, intentamos realizar una inversión: que la palabra, considerada como el residuo de lo experimentado, pudiera ser una forma de experiencia propia. Este salto que implica que desde lo mediado pueda pensarse lo que parece estar menos mediado es un hecho frecuente en la cultura, y no necesariamente implica una contradicción.

PALABRA, TIEMPO Y EXPERIENCIA

En el último capítulo comprendimos que una lengua delimita las fronteras entre lo que es un color y hasta dónde se extiende. ¿Qué implica nombrar un color? El color

es diferencia y produce más diferencia en su interacción. Podemos decir que hay modos de catalogar o fijar una gran variedad de tonos, pero no parece haber muchas herramientas para decir cómo es la experiencia cromática en cuanto tal. Nombrar apela a un código, pero describir incluye un contexto temporal. Esta investigación asoció el concepto de presente al de sensación porque ambos incluyen la conciencia del aquí y ahora del sujeto. El problema se aterriza en la pregunta: ¿cómo produce presente un texto?

El segundo capítulo consideró lo estético como un ocurrir, y puso en duda la noción común de que la experiencia es inmediata para pensar en desarrollos, encadenamientos, y relaciones. En este ánimo se intentó reavivar la lectura, que también considera la implicación de un lector. Se buscó relacionar un acto que parece abstracto o estrictamente visual —leer, escribir— con una realidad más fenoménica. El presente del lenguaje tiene que ver con la exposición de sus mecanismos. A este respecto son relevantes los textos literarios porque llevan la palabra a cierto límite.

Es posible escribir sobre color porque éste se ha vuelto una resonancia que sobrepasa lo visual. Con frecuencia, para hablar de algo sin lenguaje recurrimos a algo semejante. Es así que el gusto, el olfato, el oído, o el tacto pueden acoplarse a la visión cuando se les quiere describir. El estar en un espacio involucra todos los sentidos, pero tendemos a separar. Y pese a que estamos rodeados de colores, y especialmente ahora es posible elegir cualquier objeto en una amplia gama de tonos, todos los matices, mezclas y variaciones aún se consideran parte de un elemento voluble, infantil y evanescente.

Si bien hay saberes estabilizados desde donde se ha estudiado al color, este trabajo plantea que hacen falta nuevos acercamientos. Parte de la investigación es pensar cómo habría que acercarse al problema. Es por eso que se ha recurrido a varios lenguajes —estético, filosófico, literario, etcétera— para intentar dar cuenta de lo que buscamos. El criterio de selección de los fragmentos y conceptos empleados enfatiza la intuición y la atención a lo particular.

Con Kant, Bergson y Deleuze hicimos un recorrido que va desde lo empírico como algo contingente, hasta la sensación como un modo de ser en el mundo. Este trabajo quiso fusionar los espacios kantianos de la sensibilidad —cómo los objetos nos son dados— y el entendimiento —cómo los objetos son pensados—, considerando que en cada uno existe un poco del otro.¹ En la elección de textos, Bergson fue quien más nos acompañó, pues la literatura simpatiza en vez de descomponer, como él famosamente propuso. Y si bien el territorializar deleuziano se opone al aparecer de Martin Seel en que es desequilibrio en lugar de conciencia, ambas nociones apuntan a la presencia o expresividad de un elemento sensible.

Por otra parte, con nuestros referentes estéticos, Valéry, Schaeffer y Seel, pudimos profundizar en los alcances de la estética, y en el bucle que se produce entre lo individual y lo consensuado, entre lo singular y las convenciones. En la historia de la cultura, el sentido de la vista ha predominado, al menos simbólicamente, dejando en la sombra a los demás sentidos, no digamos ya a la noción de una sensibilidad completa. Pero aún en un sentido privilegiado como la vista, hay aspectos que no han sido trabajados críticamente. Y el color es uno de los más representativos. Es en este espacio paradójico donde hemos situado esta investigación. A este respecto, se podría haber desarrollado más la idea de la *Estésica*, propuesta por Valéry.

Respecto a la experiencia, se intentó llegar a un punto intermedio. Se quiso evitar las abstracciones, como hizo la filosofía con el concepto de lo sublime, sin creer en una suspensión de juicios en la experiencia, como quieren algunas corrientes de pensamiento. La idea de una memoria, que va configurando nuestra atención y nuestros intereses, fue útil para pensar porqué algo puede afectar a un sujeto, mientras deja a otro indiferente.

1 En esto continuamos un poco la línea de los textos de P.F. Christlieb, donde el *pensar* y el *sentir* se funden.

* * *

El objeto ideal de la investigación fue lo iridiscente porque identificamos al color con lo móvil y lo cambiante. Se relacionaron la sensación, la emoción, la experiencia estética y el presente como modos semejantes de reaccionar ante un fenómeno. Para Bergson, la sensación era afección y la percepción imagen (Lapoujade, 2011). Este trabajo intentó conjugar ambas funciones, creyéndolas inseparables.

¿Qué se ha ganado mezclando ambas categorías? En mi opinión, restarle jerarquía a la percepción como el paso final de lo sensible, o incluso como su conclusión; así como rescatar algo del valor subversivo de la sensación. En otras palabras, acortar la brecha entre lo intelectual y lo corporal, reconocer que la cultura está aún en los pequeños procesos que creemos arbitrarios.

He guardado uno de los fragmentos más propicios para esta investigación para el final. Estas páginas iniciaron con una cita que hablaba del rojo como el posible origen de las palabras. Terminamos con la descripción de un color mediante estímulos ajenos a la vista. En *Me llamo Rojo*, de Orhan Pamuk, hay un párrafo en que dos ilustradores se preguntan cómo le describirían el rojo a un ciego:

- Explícale la sensación del rojo a alguien que nunca lo ha visto, maestro.
- Si lo tocáramos con la punta de un dedo sería entre el hierro y el cobre. Si lo cogiéramos en la mano, quemaría. Si lo probáramos tendría un sabor pleno como de carne salada. Si nos lo lleváramos a la boca, nos la llenaría. Si lo oliéramos, olería a caballo. Si olierá como una flor se parecería a una margarita, no a una rosa roja (Pamuk, 2014: 281).

REFERENCIAS

- Akutagawa, R. (2011). *Vida de un idiota y otras confesiones*. Gijón: Satori.
- Albers, J. (2014). *La interacción del color*. Madrid: Alianza Forma.
- Bachelard, G. (1999). *La intuición del instante*. México: FCE.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Baudelaire, C. (1961). *Curiosidades estéticas —Salón de 1846—*. Disponible en: <http://www.ba.gov.ar/areas/educacion/escuelas/escuelas/media/tecnica/tecnica16/pintura/baudelo1.htm> [Consultado el 26 de enero de 2018].
- Benjamin, W. (2011). *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos*. Madrid: Abada.
- Bergson, H. (2009) *Introducción a la metafísica*. México: Porrúa.
- Bergson, H. (2016). *Memoria y vida: Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid: Alianza.
- Bergson, H., (1911). “La percepción del cambio”. En *Biblioteca de Filosofía*. Disponible en: <https://bibliotecadefilosofia.wikispaces.com/file/view/Bergson.+El+pensamiento+y+lo+movimiente+-+La+percepción+del+cambio.pdf> [Consultado el 1 de noviembre de 2017].
- Borges, J. (1960). *Otras inquisiciones*. Argentina: Emecé.
- Borges, J. (2012). *Arte poética*. Madrid: Austral.
- Calvo-Ivanovic, I. (2018). “Los nombres cromáticos”. Disponible en: <http://proyectacolor.cl/significados-del-color/los-nombres-cromaticos/> [Consultado el 15 de mayo de 2018].
- Calvo-Ivanovic, I. (2018). “Los nombres cromáticos”. Disponible en: <http://proyectacolor.cl/significados-del-color/los-nombres-cromaticos/>
- Cetto, A. (2012). *La luz. En la naturaleza y en el laboratorio*. México: FCE.
- Chesterton, G. (2011). *G. F. Watts*. España: Espuela de plata.
- Christlieb, P. F. (2003). *Los objetos y esas cosas*. México: El financiero.
- Corbin, A. (1987). *El perfume o el miasma*. México: FCE.
- Deleuze, G. (1987). *El bergsonismo*. Madrid: Cátedra.
- Deleuze, G. (1995). *Deseo y placer*. Barcelona: Archipiélago.

- Deleuze, G., y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas*. Valencia, Pre-textos.
- Delmar, F. (2016). *Principio(s) de incertidumbre*. México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Diderot, D. (2002). *Carta sobre los ciegos*. Valencia: Pre-Textos.
- Etchegaray, R. (2005). “Deleuze y el pensamiento de la sensación”. En *Nuevo pensamiento*, vol. V, núm. 5. Disponible en: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index> [Consultado el 6 de julio de 2017].
- Fairchild, M. (2011). “La tienda de curiosidades del color”. En *Why is color?* Disponible en: <http://www.rit-mcsl.org/fairchild/WhyIsColor/files/CCS%20Book%20SPANISH%20sm.pdf> [Consultado el 5 de febrero de 2018].
- Flusser, V. (1988). “En búsqueda de un código cromático”. Disponible en: www.magamater.cl/codigocromatico.pdf [Consultado el 28 de diciembre de 2017].
- Goethe, J. W. (2016). *Las desventuras del joven Werther*. Madrid: Cátedra.
- Honorato-Crespo, P. (2010). “Sensación y pintura en Deleuze”. En *Aisthesis*, núm. 47. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812010000100019 [Consultado el 14 de septiembre de 2017].
- Kant, I. (2015). *Crítica de la razón pura*. México: Porrúa.
- Lapoujade, D. (2011). *Potencias del tiempo: visiones de Bergson*. Buenos Aires: Cactus.
- Lovecraft, H.P. (2017). “El color que cayó del cielo”. En *Biblioteca digital Ciudad Seva*. Disponible en: <http://ciudadseva.com/texto/el-color-que-cayo-del-cielo/> [Consultado el 3 de enero de 2018].
- Mitchell, W.J.T. (2011). “¿Qué es una imagen?”. En García-Varas, A. [ed.] *Filosofía de la imagen*. España: Universidad de Salamanca.
- Nagel, T. (1974). “What is it like to be a bat”. En *The philosophical review, Duke university press*, vol. 83, núm. 4. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/2183914> [Consultado el 7 de noviembre de 2017].
- Nancy, J. L., (2013). “The technique of the present”. En Groom, A. [ed.] *Time: documents of Contemporary Art*. Reino Unido: Whitechapel Gallery.
- Pamuk, O. (2014). *Me llamo Rojo*. México: Debolsillo.

- PANTONE, (2017). "About Pantone Color Institute". Disponible en: <https://www.pantone.com/pci> [Consultado el 7 de enero de 2018].
- Pastoureau, M. (2010). *Azul: historia de un color*. Barcelona: Paidós.
- Ponge, F. (2000). *El silencio de las cosas*. México: Universidad Iberoamericana.
- Santayana, G. (2006). "¿Qué es la estética?". En *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*, núm. 4. Disponible en: <https://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n4/santayana.pdf> [Consultado el 5 de febrero de 2018].
- Schaeffer, J.M. (2005). *Adiós a la estética*. Madrid: Antonio Machado.
- Seel, M. (2010). *Estética del aparecer*. Madrid: Katz.
- Segura, Y. (2016). *O reguero de hormigas*. México: FETA.
- Serres, M. (2002). *Los cinco sentidos*. México: Taurus.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte*. Barcelona: Paidós.
- Tanizaki, J. (2015). *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.
- Tanizaki, J. (2016). *La llave*. Madrid: Siruela.
- Valéry, P. (1998). *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.
- Valéry, P. (2005). *Piezas sobre arte*. Madrid: Antonio Machado.
- Wilde, O. (1998). "El retrato de Dorian Gray". En *Literatura inglesa*. México: Promexa.
- Worsworth, W. (2017). "My heart leaps up". Disponible en: <https://www.poets.org/poetsorg/poem/my-heart-leaps> [Consultado el 28 de marzo de 2018].

CHROMA

COLOR, ESTÉTICA Y ESCRITURA

de Rodrigo López Romero, se terminó de
editar en noviembre de 2019. El cuidado de la
edición estuvo a cargo de José Luis Vera Jiménez.

Corrección de estilo: Manuel Encastin Cruz.

Diseño: Jorge Marcelino Vázquez.

Editor responsable

JORGE E. ROBLES ALVAREZ



CHROMA. *Color, estética y escritura*

Partiendo de la interrogante sobre la posibilidad de que un texto produzca una experiencia sensible, este ensayo es una original reflexión sobre el color como un fenómeno cultural, donde se reelabora la noción de intuición planteada por Henri Bergson —que postulaba que hay que desconfiar de los conceptos porque se oponen a la movilidad de los fenómenos, sensibles—, y a través del análisis de escrituras literaria y científica, proponer otra orientación para pensar la sensación más allá de aquello que dentro de un fenómeno se rehúsa a ser ordenado.

Rodrigo López Romero (Estado de México, 1992) es Licenciado en Artes plásticas y Maestro en Estudios Visuales por la Universidad Autónoma del Estado de México. Se dedica a la docencia universitaria en programas de artes, comunicación y lenguas. Ha publicado ensayos y relatos en revistas universitarias, y participado en semanarios. Entre sus temas de investigación están la pintura y el arte contemporáneo, así como la literatura y la relación imagen-palabra.

SDC

