

ARTE Y FENÓMENO:
INVESTIGACIONES RELATIVAS A UNA ESTÉTICA
FENOMENOLÓGICA Y UNA FENOMENOLOGÍA
DEL ARTE EN EDMUND HUSSERL

Román Alejandro Chávez Báez



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer y manifestar mi gratitud a mi universidad, la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, en particular a su Facultad de Filosofía y Letras. De modo especial, agradezco al doctor Ángel Xolocotzi Yáñez, su director, por todo el apoyo brindado para esta publicación y, personalmente, por su amistad, por haber sido el impulsor, en muchos sentidos, de estas ideas e inquietudes y por haberme enseñado el rigor de la fenomenología en aquellos años de la UIA y en el presente. Asimismo, quisiera agradecer a mis amigos y colegas del cuerpo académico Fenomenología, Hermenéutica y Ontología (Ricardo Gibu, Rodolfo Santander, Ángel Xolocotzi y Luis Ignacio Rojas) por todas sus enseñanzas en el diálogo cotidiano y el trabajo académico. A Arturo Aguirre Moreno, coordinador de publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP, por su amabilidad que le caracteriza, su paciencia y sus atinadas observaciones y correcciones al trabajo aquí presentado.

Por otro lado, a mis diversos exalumnos del Claustro de Sor Juana, de la Ibero, de la FES-Acatlán y, últimamente, a mis alumnos de la BUAP, quienes han escuchado de estos temas y han sabido contribuir con su apreciable crítica a la mejora de este trabajo, a todos ellos, quisiera manifestarles todo mi cariño y agradecimiento.

En particular, manifiesto mi gratitud a Efraín González Gutiérrez y a Jorge Andrés Calvo Chávez por su ayuda en las últimas correcciones del texto.

A Adriana Dowling, por su amor y compañía en estos tiempos duramente humanos y por compartir la vida a mi lado. Especialmente a mis padres, por su apoyo incondicional, y a mi hermana, por su cariño, ayuda y afecto.

Heroica Puebla de Zaragoza, febrero de 2019.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO I	
EL COMIENZO DE UNA ESTÉTICA FENOMENOLÓGICA Y UNA FENOMENOLOGÍA DEL ARTE	25
§ 1. Acceso a los fenómenos: un trabajo filosófico sin supuestos	25
§ 2. Reflexión, conocimiento y crítica de la razón y sus posibilidades estéticas	34
§ 3. Estructura del acto intencional	51
§ 4. Idea de filosofía y su división en teórica, práctica y estimativa	59
§ 5. Crítica a la estética naturalista por analogía a la crítica al naturalismo	82
§ 6. Imposibilidad de la realización de una estética por analogía a la lógica	84
CAPÍTULO II	
EL PROGRAMA DE UNA “ESTÉTICA TRASCENDENTAL”	89
§ 7. La cuestión de la evidencia	89
§ 8. El problema fenomenológico de la intuición	95

§ 9. Fenomenología hylética	105
§ 10. La afección a nivel estético: modificaciones atencionales	113
§ 11. Ontología mundana y estética trascendental	120
CAPÍTULO III	
CORPORALIDAD Y AXIOLOGÍA	129
§ 12. Cosa material y naturaleza: hacia una fenomenología de la corporalidad	129
§ 13. La contextura de los aistheta en relación con el cuerpo estesiológico	154
§ 14. La filosofía de los valores: en camino a una axiología fenomenológica	158
§ 15. Ontología y teoría general del valor	166
§ 16. La significación axiológica de los objetos culturales	176
CAPÍTULO IV	
FENOMENOLOGÍA E IMAGEN	185
§ 17. Crítica a la teoría tradicional de la imagen	185
§ 18. Modificación de neutralidad	191
§ 19. imaginación y fantasía	196
§ 20. Fenomenología de la imagen y conciencia de imagen	221
CAPÍTULO V	
ESTÉTICA FENOMENOLÓGICA Y FENOMENOLOGÍA DEL ARTE	229
§ 21. El carácter metódico de la estética fenomenológica y/o fenomenología del arte	229
§ 22. Fenomenología pura vs. arte puro	235
§ 23. Epojé estética	245
§ 24. La afectividad a nivel artístico: motivación, mundo espiritual y objetos culturales	247
§ 25. Análisis de la vivencia, la actitud y el sujeto estéticos	249

§ 26. Tiempo y arte: apuntes sobre la temporalidad de la obra	257
§ 27. Arte y parte: hacia una mereología y una ontología del arte	275
§ 28. Expectación y decepción estética	278
§ 29. Análisis estético-fenomenológico del aparecer de la obra de arte	284
§ 30. Descripción fenomenológica de la obra de arte	294
CONSIDERACIONES FINALES	307
ANEXO	
EDMUND HUSSERL Y SUS APRECIACIONES SOBRE ALGUNAS OBRAS DE ARTE	313
BIBLIOGRAFÍA	321

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- Fig. 1. Alberto Dureró, *El caballero, la muerte y el diablo*, 1513.
Grabado, 25 x 19.6 cm. 298
- Fig. 2. Rafael Sanzio, *Madonna Sixtina*, 1513-1514.
Óleo sobre lienzo, 265 x 196 cm. 314
- Fig. 3. Rafael Sanzio, *Teología*, 1508, Fresco, 180 x 180 cm.
- Fig. 4. Hans Burgkmair, *El emperador Maximiliano a caballo*, 1508.
Grabado, 30.5 x 22.4 cm. 316
- Fig. 5. Paolo Veronese, *Las bodas de Caná*, 1563.
Óleo sobre lienzo, 677 x 994 cm. 317
- Fig. 6. Arnold Böcklin, *Lucha de centauros*, 1873.
Óleo sobre lienzo, 105.2 x 194.3 cm. 318
- Fig. 7. Miguel Ángel, *Moisés*, 1513-1515.
Escultura de mármol, 235 cm. 319
- Fig. 8. Tiziano Vecello, *Amor sagrado, amor profano*, 1515.
Óleo sobre lienzo, 118 x 279 cm. 320

INTRODUCCIÓN

Husserl mismo declaró que las cuestiones estéticas tenían un especial interés para él, y agregaba: “y no meramente para el amigo del arte que hay en mí, sino también para el filósofo y el ‘fenomenólogo’”.¹ Esta singular afirmación no ha sido del todo, hasta donde sabemos, comentada y tenida en cuenta. En todo caso, las citadas palabras no están en una obra que haya publicado el autor, sino en una carta, pero como sea, ya es bastante conocida y por eso nos sorprende que no sea considerada. Más bien, lo común es pensar, tal como lo hace notar Milan Uzelac, que:

A menudo se señala que los discípulos de Husserl produjeron importantes trabajos en estética, aunque Husserl mismo no estaba particularmente interesado con los problemas estéticos, por lo que a primera vista puede parecer bastante obvio que uno no puede hablar de “la estética de Husserl”; también a menudo se ha hecho hincapié en

¹ Husserl, Edmund. *Brief an Hugo Hofmannsthal (12-I-1907)*. En Edmund Husserl, *Briefwechsel*, hrsg. Von K. Und E. Schuhman (*Husserliana Dokumente III*), 10 Bd, Dordrecht: Kluwer, 1994 Bd. III *Wissenschaftlerkorrespondenz*, pp. 133-36. Hay traducción de algunos extractos de la carta al español en Moreno Márquez, César. *Fenomenología y filosofía existencial. I Enclaves fundamentales*. Madrid: Síntesis, 2000, p. 62.

que sus obras contienen pocos casos que traten de manera explícita con problemas estéticos.²

Uzelac indica el estado de la cuestión con “a menudo se señala”, pero, desde luego, él mismo está convencido de que es posible desarrollar una estética en Husserl, con todo y que sepamos que, efectivamente, trata de forma leve y escasa los problemas estéticos. Sin embargo, de ahí no se sigue que no estuviera interesado en ellos. También, consideremos lo que afirma Roberto Taioli:

Las contribuciones de Husserl a la esfera de la estética no son ciertamente sistemáticas y orgánicas y por tanto no pueden ser comprendidas sino dentro de su filosofía entera. En este sentido, la actitud estética como punto de vista sobre el mundo no puede ser separada de la más amplia visión fenomenológica elaborada por Husserl en el curso de su fascinadora aventura intelectual. Husserl no funda una estética fenomenológica [...] pero pone las bases teóricas, ya que una estética fenomenológica deviene imaginable y posible.³

Coincidimos plenamente con Taioli, pues es cierto que el ámbito estético no fue sistematizado orgánicamente por Husserl, sino apenas mencionado. No obstante, ello es suficiente para poner las bases de un tratamiento fenomenológico en el campo de la estética, una estética que, si pretendemos sistematizar a partir de lo dejado por Husserl, tiene que ser fiel y permanecer muy cercana o dentro de los principios sistemáticos y bases metodológicas de su propio desarrollo fenomenológico. Como menciona Danielle Lories desde otra perspectiva: “En ocasiones se arguye que los escritos de Husserl proporcionan una fuente de inspiración para considerar el arte de

² Uzelac, Milan. *Art and Phenomenology in Edmund Husserl*. *Axiomathes*, núm. 1-2, p. 7 (la traducción es mía).

³ Taioli, Roberto. *Su una lettera di Husserl a Hofmannsthal sull'estetica*. *Biblioteca Husserliana*. Disponible en <http://biblioteca-husserliana.com/wp-content/uploads/2008/03/taioli-estetica.pdf> (la traducción es mía).

hoy”.⁴ Asimismo, Said Tawfik considera exclusivamente la aplicación del método fenomenológico al campo de la estética y no tanto el discurso al respecto del propio Husserl:

No es el propósito de este estudio repensar el método fenomenológico por sí mismo, sino considerar la manera en que se aplica al campo de la estética, y poner en evidencia los mayores problemas y los resultados de esa aplicación. En otras palabras, intentaremos repasar los fundamentos metodológicos en los cuales la estética fenomenológica confía cuando se confronta a los fenómenos del arte.⁵

Ciertamente, el método fenomenológico es aplicable al ámbito estético-artístico y a otros muchos campos más, pero es también un error entender la fenomenología exclusivamente como un método que se puede aplicar casi a cualquier cosa. El mismo Tawfik, un poco más adelante, afirma con certeza que “El campo de la estética, en particular, se ha convertido en una de las zonas más fructíferas en las cuales las semillas del método fenomenológico han sido sembradas”.⁶ En esto no hay punto de discusión; ya tendremos ocasión de comentar brevemente las principales líneas de investigación estética desde el enfoque fenomenológico, las cuales se han desarrollado y se siguen desarrollando hasta nuestros días.

En este estado de la cuestión, nosotros decimos que lo obvio no es que las cuestiones estéticas o artísticas no tuviesen interés para nuestro autor (recordemos que el filósofo moravo se considera a sí mismo “amigo del arte”) o, como recién vimos con Uzelac, que “Husserl mismo no estaba particularmente interesado con los problemas estéticos”. Lo obvio es que su “interés fundamental”

⁴ Lories, Danielle. Remarks on Aesthetic Intentionality: Husserl or Kant. *International Journal of Philosophical Studies*, vol. 14, núm. 1, 2006, p. 31 (la traducción es mía).

⁵ Tawfik, Said. The methodological foundations of phenomenological aesthetics. En Anna-Teresa Tymieniecka (ed.), *Analecta Husserliana*, vol. 37. Dordrecht / Boston / London: Kluwer Academic Publishers, 1991, p. 109 (la traducción es mía).

⁶ *Idem*.

no fue estético (pero no que no estuviese interesado). De esto nos percatamos por las pocas alusiones que nuestro autor hace al arte y a temas estéticos en su obra. Sea como sea, lo evidente es que, ciertamente, no sistematizó una estética como tal, pero el método fenomenológico que elaboró fue transportado y aplicado al ámbito de la estética, donde dio buenos resultados. Es inspiración, para muchos, como modelo de análisis de obras de arte.

Ya en otra ocasión nosotros mismos percibíamos este mismo estado de la cuestión. En aquel momento decíamos:

Así, hay que reconocer que una estética en la obra de Husserl es breve y quizás insuficiente. Esta temática que hoy nos ocupa no es tratada por nuestro autor en forma sistemática y explícita y lo que pretendemos, a manera de ensayo, para esta ocasión, es explicitar y sistematizar una estética en Husserl a grandes rasgos.⁷

Hoy ya hemos avanzado más al respecto, aunque el panorama no ha cambiado mucho desde entonces. Continuamos con el mismo empuje y compartimos plenamente las palabras de Uzelac, quien afirma desde este mismo contexto y estado de la cuestión a propósito de Husserl: “todo esto no implica necesariamente que uno no pueda tratar de reconstruir una “estética inmanente” presente en su trabajo”.⁸ Efectivamente, de lo que se trata es de explicitar, sistematizar o “reconstruir una estética inmanente” en el trabajo de Husserl. Ese es nuestro objetivo fundamental: elaborar un trabajo con mayores alcances que analice otras perspectivas.

Ahora bien, sabemos que la fenomenología corre el riesgo de entenderse exclusivamente como método; en este sentido, se piensa, puede aplicarse a todo y hacer fenomenología de lo que sea. Sin embargo, pocas veces se realiza un trabajo sistemático y nosotros pensamos en una sistematización seria de la estética y la fenomenología del arte husserlianas.

⁷ Chávez, Román Alejandro. ¿Es posible una estética en Husserl? En Ángel Xolocotzi (comp.), *Actualidad de Franz Brentano*. México: UIA, 2006, p. 210.

⁸ Uzelac, Milan. *Op. cit.*, p. 7.

Hablar de una estética y una fenomenología del arte en Husserl implica una indagación de la fenomenología misma, y de ella, la interpretación estética que nosotros hacemos. Entonces, es necesario considerar que la fenomenología de Husserl, en esa “vuelta a las cosas mismas”, implica un replanteamiento fundamental de la filosofía hasta entonces desarrollada en respuesta a los distintos planteamientos de todo relativismo en general. Sin embargo, hay que hacer notar que en esta “vuelta a las cosas mismas” se procede mediante una intuición de esencias. Entonces, a partir de un caso particular, se pone provisionalmente entre paréntesis —de modo reductivo— no solo la existencia misma del objeto que se estudia, sino también toda la carga de probables conocimientos y experiencias previas a él adscribibles. La finalidad es dejar surgir tan solo lo que en cuanto puro fenómeno se hace presente a la mirada intuitiva del filósofo, a la conciencia, pues, como centro referencial de la intencionalidad.

Ahora bien, los estetas no tardaron en percatarse de que aquel enfoque fenomenológico, que insistía rigurosa y metodológicamente en el carácter intencional de la conciencia y la intuición esencial de los fenómenos, entre otras cosas, podía ser un conveniente camino para abrir sus propias exploraciones sistemáticas. Esto, debido a la relevancia de la noción de intencionalidad, pues se ponía un especial énfasis en la correlación noético-noemática, que permitía la superación de todo realismo e idealismo en la postura epistemológica dentro de esta perspectiva fenomenológica.

En este entendido, lo estético y su problemática quedarán suspendidos al interés que los objetos correspondientes (ya sean artísticos o estéticos) despierten en tanto que catalizadores intencionales de los procesos constitutivos que los sujetos intencionalmente desarrollan. Desde esta perspectiva, la estética de corte fenomenológico se atenderá en la descripción —de lo dado en la intuición— de la estructura de los objetos artísticos y en la investigación del modo como la obra de arte aparece estéticamente a la conciencia en tanto fenómeno de determinada región, así como también al análisis fenomenológico de la vivencia estética. En este sentido, la estética fenomenológica es, en el fondo, un análisis descriptivo de la experiencia estética, así como un análisis de la obra

de arte en una dimensión ya ontológica, sin dejar de considerar el ámbito axiológico.

Para la sistematización de la estética fenomenológica y de la fenomenología del arte en Husserl, trabajaremos en el marco de la fenomenología estática y la genética cuando sea pertinente su empleo. Ahora bien, el trabajo que pretendemos es ciertamente novedoso. Es una investigación que busca sacar a la luz una estética y una fenomenología del arte husserlianas que ni el mismo Husserl elaboró como tal. Hasta el día de hoy no conocemos trabajos similares al nuestro. Debemos reconocer que la bibliografía⁹ sobre la estética o la

⁹ En orden alfabético, cfr. Barnett Brough, John. *Art and Artworld: Some ideas for a Husserlian Aesthetic*. En Robert Sokolowski (ed.), *Edmund Husserl and the Phenomenological Tradition*. Washington, DC: The Catholic University of America Press, 1988; Barnett Brough, John. "Art and Artworld: Some ideas for a Husserlian Aesthetic". En *Edmund Husserl and the Phenomenological Tradition*. Editado por Robert Sokolowski. Washington, DC: The Catholic University of America Press, 1988; Carrillo Castillo, Lucy. Tiempo y experiencia estética, los análisis del "tiempo" de Husserl y la noción de "alegría extratemporal" de Proust. *Praxis filosófica*, núm. 10/11, Nueva serie, diciembre 1999, pp. 257-86; Casati, Roberto. Considerazioni critiche sulla filosofia del suono di Husserl. *Rivista di Storia della Filosofia*, núm. 4, 1989, pp. 725-743; Chávez, Román, Alejandro. ¿Es posible una estética en Husserl?. En Ángel Xolocotzi (comp.), *Actualidad de Franz Brentano*. México: UIA, 2006; Conrad, W. Der ästhetische Gegenstand. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, núm. 3, 1908, pp. 80-118; Costa, Filippo. Bild und Kunst im husserls Nachlass. En Anna-Teresa Tymieniecka (ed.), *Analecta Husserliana*, vol. 37, pp. 123-145, 1991; Costa, Vincenzo. *L'estetica trascendentale fenomenologica. Sensibilità e razionalità nella filosofia di Edmund Husserl*. Milano: Vita e Pensiero, 1999; Dastur, Françoise. Husserl et la neutralité de l'art. *La Part de l'Oeil*, núm. 7, 1991; Escoubas, Eliane. Une lettre de Husserl à Hofmannsthal. *La Part de l'Oeil*, núm. 7, 1991; Ferencz-Flatz, Christian. The neutrality of images and husserlian aesthetics. *Studia Phenomenologica*, núm. 9, pp. 477-493, 2009; Franzini, Elio. Il significato del tempo in Husserl e Bergson. Punti teoretici per un'estetica fenomenológica. En E. Franzini y R. Ruschi, *Il tempo e l'intuizione estetica*, Milano, Unicopli, 1982; Franzini, Elio. L'esperienza dell'oggetto. Kant, Husserl e alcuni problemi di estetica fenomenológica. *Fenomenologia e scienze dell'uomo*, núm. 1, 1985; Giovannangeli, Daniel. Husserl, l'art et le phénomène. *La Part de l'Oeil*, núm. 7, 1991; Herra, Rafael. El caballero, el demonio y la muerte. Posibilidades límites de la fenomenología. *Revista de filosofía*, vol. 14, núm. 38, pp. 3-13, 1976; Hirsch, Rudolf. Edmund Husserl und Hugo

fenomenología del arte en Husserl es considerable, pero todavía muy poca y siempre sobre los mismos temas y nunca nuevas hipótesis de trabajo. Y aunque paulatinamente van apareciendo ensayos en revistas especializadas, aún no existe una investigación más amplia o una auténtica sistematización como la que nosotros pretendemos. De la

von Hofmannsthal. *Eine Begegnung und ein Brief*. hrsg.von C.J. Friedrich. Heidelberg: Verlag Lambert Schneider, 1968; Lories, Danielle. *Remarks on Aesthetic Intentionality: Husserl or Kant*. *International Journal of Philosophical Studies*, vol. 14, núm. 1, 2006; Luft, Sebastian. *Natural, Aesthetical, and Philosophical Attitude: Husserl on the Artist and the Philosopher*; Luft, Sebastian. *Husserl on the Artist and the Philosopher: Aesthetic and Phenomenological Attitude*. *Glimpse*, vol. 1, núm. 1, pp. 46-53; Mazzoni, Augusto. *Husserl, il suono e la música*. *Universita degli Studi di Milano*. Disponible en <http://users.unimi.it/~gpiana/dm6/dm6husam.htm>; Molnar, François. *Experimental Aesthetics or the Science of Art*. *Leonardo*, vol. 7, núm. 1; Noguera de Echeverry, Patricia. *El cuerpo y el mundo de la vida en la educación estético-ambiental*. En Antonio Ziri6n Quijano y Germán Vargas Guill6n (eds.), *Fenomenología en América Latina*. Colombia: Universidad de San Buenaventura, 2000; Orlik, Franz. "Inneres Zeitbewußtsein" und "attentionale Modifikation". *Archiv für Musikwissenschaft*, LI, 1994; Scaramuzza, G. Una lettera di Husserl a Hofmannsthal. *Fenomenologia e scienze dell'uomo*, vol. 1, núm. 2, 1985; Scaramuzza, G. y Schumann, K. *Oggettività estetica: un manoscritto di Husserl*. *Rivista di Estetica*, vol. 2, 1990; Scaramuzza, G. y Schuhmann, K. *Ein Husserlmanuskript über Ästhetik*, vol. 7, núm. 3, 1990, pp. 165-177. En *Publicaciones sobre Husserl*. Pontificia Universidad Católica del Perú; Schuhmacher, G. *Edmund Husserls Problemstellung zur Wahrnehmung musikalischer Sinneinheiten*. En *Berichte über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Berlin 1974*, Bärenreiter, Kassel, 1980; Sepp, Hans Rainer. *La esencia de ser en los análisis husserlianos de la conciencia de imagen*. En María Luz Pintos Peñarada y José Luis González (eds.), *Fenomenología y ciencias humanas*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1998; Smith, F. J. *Musical Sound, a Model for Husserlian Time-Consciousness*. *The Experiencing of Musical Sound*. New York: Gordon & Breach, 1979; Taioli, Roberto. *Su una lettera di Husserl a Hofmannsthal sull'estetica*. *Biblioteca Husserliana*. Disponible en <http://biblioteca-husserliana.com/wp-content/uploads/2008/03/taioli-estetica.pdf>; Tawfik, Said. *The methodological foundations of phenomenological aesthetics*. En Anna-Teresa Tymieniecka (ed.), *Analecta Husserliana*, vol. 37. Dordrecht / Boston / London: Kluwer Academic Publishers, 1991; Uzelac, Milan. *Art and Phenomenology in Edmund Husserl*. *Axiomathes*, núm. 1-2, 1998. Zecchi, S. *Un manoscritto husserliano sull'estetica*, «Aut-aut», CXXXI-II, 1972.

herencia de Husserl al campo de la estética, desde luego, contamos con una amplia bibliografía y autores,¹⁰ pero este asunto está fuera de los límites de nuestra investigación.

Desde luego, Husserl no pudo haberlo hecho todo, quizá no le dio tiempo. Como fuere, el hecho es que no hizo una estética ni una fenomenología del arte. De tal manera, esta investigación busca esclarecer una cuestión que consideramos fundamental.

Ahora bien, resulta claro para nosotros que el acceso que pensamos a la fenomenología husserliana en esta investigación es un acceso estético. Esto quiere decir que interpretamos la obra de Husserl como una estética. A este respecto, se deberán sistematizar otros aspectos como el sentido estético pues, en tanto sentido, conlleva una intencionalidad *sui generis* que debemos analizar. Y unido a esto, debemos enfatizar y darnos a la tarea de tematizar la relación entre arte y fenómeno y plantear y explorar que el arte para Husserl ocupa un lugar intermedio entre naturaleza y espíritu.

Solo recordemos, al respecto, que en las *Ideas II* Husserl trabajó la constitución de la naturaleza material y la constitución de la naturaleza espiritual. El sentido estético, la relación entre arte y fenómeno y el arte, así como entre naturaleza y espíritu son conceptos fundamentales que iremos comentando no en un orden específico, sino que se tratarán un tanto mezclados. Estas cuestiones no están separadas unas de otras, pues se implican mutua y recíprocamente. En el análisis que desarrollaremos, sin embargo, haremos la distinción y la justificación pertinentes.

Para adelantar, comencemos afirmando que el sentido es un problema clave en una estética fenomenológica. Las obras de arte

¹⁰ Sin mencionar las obras, podemos nombrar los siguientes autores de investigación fenomenológica sobre el arte y la estética: en primer lugar, desde el plano de la intencionalidad, tenemos a Moritz Geiger, Oskar Becker, Roman Ingarden, Martin Heidegger, Emmanuel Lévinas, Eugen Fink, Maurice Merleau-Ponty, Mikel Dufrenne y Dino Formaggio. Desde el nuevo desarrollo de la fenomenología contamos con Michel Henry, Marc Richir, Henry Maldiney y Jaques Garelli, por mencionar a los más importantes y representativos. Finalmente, en lengua castellana, vale la pena mencionar los trabajos de Luis Álvarez Falcón y Jesús Guillermo Ferrer Ortega.

exigen al espectador una forma de acercarse a ellas, ya sea en la contemplación, en el goce, el deleite o el sumergimiento. Desde luego, los objetos artísticos no son cualesquiera tipos de objetos, ya que atraen de un modo especial. Consideramos que en la obra de arte hay un plus que trastorna todo nuestro ser, nuestra sensibilidad, nuestra emotividad, nuestro pensamiento, nuestra comprensión. ¿Cómo determinar ese plus de la obra de arte que nos fascina? ¿Qué es? Esta pregunta no es de fácil respuesta, y sin embargo hay un “algo” que nos atrae.

La obra de arte, en tanto obra, no debe perder su carácter de obra. Esto no solo significa que el arte expresa o significa, ya sea un sentimiento, una idea o inclusive un pensamiento. Esto es así, pero en el obrar de la obra hay un producir o un reproducir, un traer ahí delante. El arte produce algo en nosotros, obra algo en nosotros, como si lo artístico tomara cuerpo en nuestro ser. Eso que el objeto artístico obra, en tanto no sea contemplado, se mantiene en posibilidad y solo se actualiza (obra propiamente) cuando lo contemplamos en actitud estética, emotiva. Es esto, lo expresivo, lo que produce, lo que obra, es lo que distingue al objeto artístico de los demás objetos, sean naturales o técnicos. De algún modo, esto que hemos resaltado es lo que constituye históricamente la noción de arte.

En este punto podemos abordar la relación entre arte y fenómeno, cuestión que ahora se reviste de gran importancia en nuestra investigación. El arte, sin lugar a duda, posee un carácter cósmico. Es una cosa material que posee una estructura estética (sensible) y con ello diversas texturas. Ahora bien, en la actitud o contemplación estética, a la cual podemos acceder por una *epojé* estética, esto material queda desconectado, suspendido, neutralizado.

Pero ¿qué es esto artístico en su aparecer originario a la conciencia? Son las realidades exhibidas en la obra o, mejor dicho, las cuasi realidades reproducidas de la obra. Esto quiere decir que la obra pone en marcha algo cuasi real en mi conciencia y esto es el arte como fenómeno. Aventurándonos a decir esto mismo en otros términos, podemos sugerir que lo desconectado es lo *Körper* de la obra, esto es, su cuerpo físico, inerte, sólido, material, y nos quedamos con el *Leib* de la obra: lo vivo, lo orgánico, “como si” lo representado en la obra

realmente cobrara vida. En este sentido, afirmamos que lo que hay que ver es la obra y no el objeto, y nos quedamos con una suerte de *quasi-Leib* de la obra de arte.

Esto quiere decir que el arte —recordemos que ya lo había notado Hegel— es una actividad espiritual, y es que la noción de arte incluye creatividad, pero sobre todo espiritualidad. Para nosotros, en este obrar productor y expresivo reside que sea dado el sentido estético. En otros términos, de nuevo, el arte es el medio por el cual un sentido es puesto ahí delante, el cual obra en el sujeto contemplativo estéticamente. De alguna manera, el sentido estético tiene que ver con la intención del autor y la contemplación del espectador desinteresado, pero no se identifica con ninguno de los dos polos. Está dado en el entrelazo estético de ambos. El sentido estético es algo inmanente que apunta intencionalmente a una trascendencia; se abre, por decirlo así, a una trascendencia intencional en la inmanencia misma.

El sentido estético es inmanente al objeto artístico que, en tanto objeto para una conciencia, es intencional; pero el sentido lo es también de la experiencia estética del espectador. El sentido es sentido para un espectador estético y el sentido es el sentido de la “intencionalidad quebrantada” de la obra de arte (es inmanente a la obra).

A propósito de nuestras reflexiones, debemos mencionar que el sentido es meramente espiritual. Sin embargo, el arte es, de alguna manera, expresión de la naturaleza y creación del espíritu. En el arte se deja ver la dimensión sensible, material, natural, pero también la espiritual, cultural e histórica. La obra de arte es un objeto cultural o culturalizado, y también es naturaleza. La obra es estructura sensible y sentido anímico. En este sentido, el arte posee una doble dimensión que lo hace ser mediador entre naturaleza y espíritu y perteneciente a ambos mundos; es sensible y axiológico, es un híbrido que transforma a la naturaleza y al espíritu. El arte, en tanto cosa material, incorpora, por decirlo así, lo material mismo al ámbito de la significación cultural.

Por otro lado, será necesario el análisis del yo trascendental en relación con el otro. Esto quiere decir que analizaremos la problemática de la intersubjetividad y con ello avanzaremos hacia el problema de la empatía como un asunto fundamental de la estética misma en la

esfera de la motivación. Desde esta perspectiva, tendremos que revisar a profundidad el problema de una fenomenología de la percepción y la experiencia pre-predicativa (receptiva) en relación con la temporalidad de la conciencia percipiente. Esto, entiéndase, con un interés puramente estético. Es decir, los temas y problemas antes mencionados, ya trabajados por Husserl, nosotros los interpretaremos estéticamente y daremos el salto a lo artístico mismo, pasando por la fenomenología de la corporalidad. En lo artístico, como tal, tendremos que vérnoslas con la fenomenología de la imagen y la imaginación y, finalmente, con el régimen fenomenológico de la *Fantasia*.

Así, el presente texto es un esfuerzo por pensar sistemáticamente algunos aspectos generales sobre el arte y la estética mediante la concepción de la *fantasia*, la sensibilidad, la axiología y la conciencia de imagen, a partir de la obra de Edmund Husserl, principalmente las *Investigaciones lógicas*, los tres volúmenes de las *Ideas* y el tomo XXIII de *Hua*, que lleva por título *Fantasia, conciencia de imagen, recuerdo*. Aunque, claro está, buscamos elementos para ello en la obra general del filósofo moravo.

Para este cometido, el libro se compone de cinco capítulos, en el primero, “El comienzo de una estética fenomenológica y una fenomenología del arte”, intentamos sentar las bases teóricas desde una perspectiva general de la fenomenología y el modo en que Husserl sistematiza su pensamiento. De esta manera, en este primer capítulo se desglosa el modo de acceso a los fenómenos como un acceso metódico y la forma de tratamiento de estos como una forma sistemática guiada por el principio fenomenológico. Esto es importante, pues marca los parámetros a seguir en todo el desarrollo ulterior y, con ello, se tematiza la idea de filosofía como una ciencia originaria, rigurosa y sin supuestos. Esta filosofía lleva el nombre, como bien sabemos, en Husserl, de fenomenología. Así pues, intentaremos aproximarnos expositivamente a la fenomenología misma y sus grandes temas, buscando desde ahí un acceso estético que ponga en marcha nuestra investigación hacia una fenomenología del arte. Ahora bien, para ello trabajaremos la idea de fenomenología y filosofía para dar una visión amplia e introducirnos de este modo en el pensamiento de Husserl, pero destacando su importancia para la

estética y su concepción del arte, pues ya en la división de la filosofía husserliana en teórica, práctica y axiológica, tenemos acceso, desde la axiología, al problema estético y artístico. Se consideran, además, la crítica a la estética naturalista, el problema del desarrollo de la estética por analogía a la lógica y la reflexión estética.

En el segundo capítulo, “El programa de una estética trascendental”, buscamos sentar las bases para una teoría de la sensibilidad en Edmund Husserl, tematizando la evidencia, la intuición, el cumplimiento significativo y, sobre todo, el asunto de la fenomenología hylética como base fundamental para la estética misma, la cuestión imprescindible de lo sensible y lo categorial, la afección y el asunto de la “estética trascendental” u ontología mundana.

En el capítulo tercero, “Corporalidad y axiología”, buscamos trabajar el problema de la corporalidad partiendo de la constitución a nivel corpóreo de la cosa material en tanto *aistheta* (en su estructura sensible, estética) y retomamos un asunto fundamental del primer capítulo en el que hubo reflexiones en torno a la axiología; desde ahí tendremos una entrada franca a la cuestión estética y artística. Una vez tematizado el asunto de la sensibilidad estético-corpórea tendremos la base ya para el aspecto emotivo, pues nuestra proximidad con la obra de arte no es solo sensible, sino también afectiva, motivacional y, por supuesto, intelectual. Estos asuntos son lo que iremos trabajando en este capítulo de nuestra investigación, acompañados de la ontología y teoría general del valor, pero para ello iremos abriéndonos paso desde la filosofía de los valores y la actitud natural hasta la significación axiológica de los objetos culturales, en especial, las obras de arte.

El núcleo de nuestra indagación en el capítulo cuarto, “Fenomenología e imagen”, lo constituye el concepto de imagen y su relación con lo que creemos que debería llamarse la conciencia estética. La cuestión que queremos responder es la siguiente: ¿la obra de arte es una imagen? Y si lo es, ¿de qué naturaleza es esta imagen? Y si no fuera una imagen, ¿sigue la imagen cumpliendo algún papel importante en la conciencia estética? Para alcanzar nuestro objetivo, en un primer momento buscamos presentar la concepción husserliana de la fantasía y su diferencia con respecto a la imaginación o la conciencia

de imagen. A partir de esto, en un segundo momento, intentaremos argumentar cómo las ideas de Husserl en torno a la fantasía recogen algunas características esenciales de la esencia de la obra artística y de la conciencia estética.

En el último capítulo, “Estética fenomenológica y fenomenología del arte”, tendremos ya las bases para especificar el carácter metódico de la estética fenomenológica y la fenomenología del arte en Edmund Husserl, completando la investigación con elementos específicos: la vivencia y la actitud estética, la temporalidad, asuntos breves de mereología y, sobre todo, el aparecer y descripción fenomenológica de la obra de arte.

He de decir que la publicación de este libro es el momento idóneo en el que se plasman nuestros intentos de recoger, interpretar y ampliar las ideas que se han desarrollado, interpretado y discutido en diversos cursos y seminarios que he podido impartir a lo largo de mi carrera profesional, en punto al problema de la relación de la fenomenología de Husserl con la obra de arte y la experiencia estética. Es, pues, un intento personal y profesional de sistematizar una estética fenomenológica y una fenomenología del arte en Edmund Husserl, a la base de la pregunta ¿por qué el fundador mismo de la fenomenología, que ha influido tan notable y decisivamente en la filosofía del siglo xx, aún en los albores del siglo xxi, y, por supuesto, en el ámbito propio de la estética, no nos dejó una estética fenomenológica como tal? Y en todo caso, ¿es posible una estética fenomenológica y una fenomenología del arte en Husserl?

Esta temática que hoy nos ocupa no es tratada por nuestro autor en forma sistemática y explícita, y lo que pretendemos es explicitar y sistematizar una estética en Husserl. Ahora bien, el trabajo es, ciertamente, novedoso; es una investigación que busca sacar a la luz una estética husserliana que ni el mismo Husserl ha sistematizado como tal, y hasta el día de hoy no conocemos un trabajo similar al nuestro. Esta investigación, pues, busca esclarecer una cuestión que consideramos fundamental.

Finalmente, y que sirva para aclaración del uso de cursivas o versalitas, en relación con las citas de las obras de Husserl en este trabajo, debemos decir que para la función de enfatizar o resaltar

palabras o frases (los subrayados de Husserl en sus manuscritos), se utiliza, en todos los volúmenes de la serie Husserliana, un espaciado expandido. De los traductores de Husserl a la lengua española, en esos casos, Gaos y algunos otros, utilizan las *cursivas* , Ziri6n prefiere *VERSALITAS* . En todo caso, nosotros, al utilizar traducciones al castellano, citamos textualmente, salvo que se indique lo contrario.

CAPÍTULO I

EL COMIENZO DE UNA ESTÉTICA FENOMENOLÓGICA Y UNA FENOMENOLOGÍA DEL ARTE

§ 1. ACCESO A LOS FENÓMENOS: UN TRABAJO FILOSÓFICO SIN SUPUESTOS¹¹

No cabe duda de que, si deseamos claridad en la fenomenología, entonces debemos inspeccionar el sentido originario y los límites mismos del llamado a las cosas mismas. Con este propósito, mencionemos que la cosa misma del llamado o lema no tiene nada que ver con la cosa en sí de Kant; más bien, surge (a propósito de Kant) como respuesta al llamado “volver a Kant” de los primeros neokantianos.

Al respecto, dice Husserl en un breve texto de 1917 que “Así, no fue un llamado afortunado el ‘Volvamos a Kant’, que irremisiblemente trajo consigo al poco tiempo los equisnantes llamados ‘Volvamos a Fichte’, ‘Volvamos a Hegel’, a Fries, a Schopenhauer. El llamado legítimo reza de nuevo: A las cosas mismas como espíritus libres, con

¹¹ Para los interesados en la temática que presentamos en este primer párrafo de nuestra investigación, es sumamente útil el libro Ángel Xolocotzi y Antonio Zirión, *¡A las cosas mismas! Dos Ideas sobre la fenomenología*. México: BUAP / UMSNH / Miguel Ángel Porrúa, 2018. En el que, además, se puede apreciar el interesante debate que se ha suscitado en los últimos años de estos pilares de la fenomenología en México.

un interés puramente teórico”.¹² Algunos años antes, y elaborando una formulación plenamente teórica de ese “volver”, “retroceder” o “regresar” a las cosas mismas, en las *Investigaciones lógicas*, Husserl escribe:

Los conceptos lógicos, como unidades válidas del pensamiento, tienen que tener su origen en la intuición. Deben crecer por abstracción ideatoria sobre la base de ciertas vivencias y aseverarse una y otra vez por la repetida realización de esa abstracción; deben aprehenderse en su identidad consigo mismos. O dicho de otro modo: no queremos de ninguna manera darnos por satisfechos con «meras palabras», esto es, con una comprensión verbal meramente simbólica, como la que tenemos por de pronto en nuestras reflexiones acerca del sentido de las leyes establecidas en la lógica pura sobre «conceptos», «juicios», «verdades», etc., con sus múltiples particularizaciones. No pueden satisfacernos significaciones que toman vida —cuando la toman— de intuiciones remotas, confusas, impropias. Queremos retroceder a las «cosas mismas». Sobre intuiciones plenamente desenvueltas queremos llegar a la evidencia de que lo dado aquí, en abstracción actualmente llevada a cabo, es verdadera y realmente lo mentado por las significaciones de las palabras en la expresión de la ley; y en el sentido de la práctica del conocimiento, queremos despertar en nosotros la disposición para mantener las significaciones en su inquebrantable identidad, mediante mediciones suficientemente repetidas sobre la intuición reproducible (o sobre la realización intuitiva de la abstracción).¹³

Esto es importante mencionarlo aquí de entrada, pues lo que está en juego con el llamado y sus implicaciones es, sin exagerar, la comprensión de la fenomenología misma y no solo el carácter peculiar del filosofar husserliano que ya por sí mismo es primordial

¹² Husserl, Edmund. *La relación del fenomenólogo con la historia de la filosofía*. En Antonio Ziri3n (comp.), *Actualidad de Husserl*. M3xico: UNAM / Fundaci3n Gutman / Alianza, 1989, pp. 16-17.

¹³ Husserl, Edmund. *Investigaciones L3gicas*, I. Madrid: Alianza, 1999, p. 218.

para nosotros.¹⁴ Así pues, también hay que reconocer y poner en claro que el fenómeno para la fenomenología es aquello que se muestra y eso que se muestra es lo inmediatamente dado en la experiencia. Solo así, y en este sentido, puede y debe ser descrito. De aquí el lema de la escuela fenomenológica del pensamiento (*¡Zurück zu den Sachen selbst!*).

Desde esta perspectiva, la fenomenología quiere poner, por decirlo así, la última palabra a las cosas, esto es, dejar que las cosas mismas se hagan patentes a la mirada plenamente intuitiva del filósofo con evidencia intelectual; pero se trata de una “evidencia absoluta”, radical. Esto implica dejar a un lado, imperativamente, todo presupuesto acerca de las cosas. Se trata, pues, de un volver a las cosas mismas en plena libertad y con un esfuerzo marcadamente teórico. Lo que quiere decir que debe haber evidencia en lo dado en la intuición y esto dado debe corresponder, por decirlo así, a lo mentado por las significaciones expresivas. Se pretende, así, despertar el interés por encontrar la plena identidad entre lo dado y lo mentado en la práctica cognoscitiva.

La fenomenología surge en un determinado momento histórico. Ello significa, para la fenomenología, y ateniéndonos al llamado, un comienzo radical. De este modo, la fenomenología puede entenderse como la búsqueda de lo más originario, de lo que es primero y, en este sentido, se concibe como una ciencia del comienzo, como una filosofía a medio hacer, pues Husserl consideraba que su fenomenología era solamente un “camino inicial”.¹⁵

La filosofía husserliana es, nuevamente, una búsqueda de lo que es primero, en el sentido de un punto de partida radical del filosofar, de un comenzar la tarea misma de la filosofía. De este modo, podemos considerar que la vida de Husserl como filósofo fue una búsqueda apasionada por el comienzo de la filosofía, pero, entiéndase, de una

¹⁴ Si esto es así, es también válido para toda estética fenomenológica y, por tanto, para las mismas ideas estéticas de Husserl. Entonces, el llamado a las cosas mismas y el principio fenomenológico son decisivos para nuestra investigación.

¹⁵ Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Libro primero: *Introducción general a la fenomenología pura*. México: FCE / UNAM-IIF, 2013, p. 490.

filosofía auténticamente incuestionable, verdaderamente radical. Su vida como filósofo fue una lucha por el comienzo, “el comienzo del comienzo”.¹⁶ En este sentido, la cuestión del comienzo fue siempre para Husserl el comienzo de la cuestión. Husserl tuvo, pues, la necesidad de comenzar de nuevo su tarea como filósofo y, de hecho, comenzó y recomenzó su tarea a lo largo de su obra. De esto podemos percatarnos con las distintas formulaciones del principio fenomenológico que comentaremos enseguida.

Habría antes que aclarar algo. Ya hemos dicho que el fenómeno es lo que me es dado a la experiencia; pero no se trata de una experiencia empírica u objetiva, sino de la experiencia de la conciencia y eso dado puede y debe ser mentado descriptivamente. En este sentido, ir a las cosas mismas es ir al análisis de las vivencias, al análisis, pues, de la conciencia, ya que es en ella donde el fenómeno hace su aparición. A propósito del carácter descriptivo de la fenomenología y como una formulación del principio fenomenológico, dice Husserl:

Hay que atender cuidadosamente a que describamos sólo lo que cada yo como tal encuentra, lo que ve directamente o piensa indirectamente con certeza; precisamente esta certeza debe ser tal que cada yo pueda transformarla en una evidencia absoluta.¹⁷

Así, Husserl pretende establecer para su postura filosófica un principio fenomenológico que es desarrollado tanto en las *Investigaciones lógicas*, en los *Problemas fundamentales de la fenomenología* que ya hemos citado, en las *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* y, finalmente, en las *Meditaciones cartesianas*. Estas obras fueron escritas durante varios años y distintos periodos de reflexión en la vida de Husserl. Sin embargo, a pesar de la distancia entre ellas y las distintas temáticas que las motivaron, en todas hay una misma inquietud de la que ya hemos hablado: comenzar de nuevo la tarea de la filosofía.

¹⁶ *Ibid.*, p. 489.

¹⁷ Husserl, Edmund. *Problemas fundamentales de la fenomenología*. Madrid: Alianza, 1994, p. 49.

Con lo anterior en mente, podemos hablar ya en concreto de las formulaciones del principio fenomenológico que representan, junto con el llamado a las cosas mismas, la máxima de la escuela fenomenológica de pensamiento: una se encuentra en las *Investigaciones lógicas* y es “el principio de la falta de supuestos”; otra la encontramos, como ya hemos mencionado, en *Problemas fundamentales de la fenomenología*, otra en *Ideas I* y se denomina “el principio de todos los principios”; y la última, en las *Meditaciones cartesianas*, que podríamos denominar como “el primer principio metódico de la evidencia”. Me parece oportuno citar textualmente las formulaciones de dicho principio y que además debemos analizar.

Principio de la falta de supuestos:

Una investigación epistemológica, que seriamente pretenda ser científica, tiene que satisfacer —como muchas veces se ha hecho notar— al principio de la *falta de supuestos*. Este principio empero no puede, en nuestra opinión, querer decir otra cosa que la rigurosa exclusión de todo enunciado que no pueda ser realizado fenomenológicamente con entera plenitud. Toda investigación epistemológica ha de llevarse a cabo sobre la base puramente fenomenológica [...] Para que esta meditación sobre el sentido del conocimiento no dé de sí una simple “opinión” sino —como rigurosamente es exigido aquí— un saber intelectual, ha de ejecutarse puramente sobre la base de vivencias mentales y cognoscitivas *dadas*.¹⁸

Principio de todos los principios:

Pero basta de teorías equivocadas. No hay teoría concebible capaz de hacernos errar en cuanto al PRINCIPIO DE TODOS LOS PRINCIPIOS: que TODA INTUICIÓN ORIGINARIAMENTE DADORA ES UNA FUENTE LEGÍTIMA DE CONOCIMIENTO; que TODO LO QUE SE NOS OFRECE EN LA “INTUICIÓN” ORIGINARIAMENTE (por decirlo así,

¹⁸ Husserl, Edmund. *Investigaciones lógicas*, 1, op. cit., pp. 227-228.

en su realidad en persona) HAY QUE ACEPTARLO SIMPLEMENTE COMO LO QUE SE DA, pero también SÓLO EN LOS LÍMITES EN QUE ELLA SE DA.¹⁹

Primer principio metódico de la evidencia:

Gracias a la previa labor hecha —más bien rudimentariamente indicada que explícitamente ejecutada— hemos ganado en claridad hasta tal punto, que podemos fijar un primer principio metódico para toda nuestra marcha ulterior. Es patente que, en cuanto filósofo en ciernes, y como consecuencia de tender al objeto conjetural de una auténtica ciencia, yo no puedo formular o admitir como válido ningún juicio que no haya sacado de la fuente de la evidencia, de «experiencias» en las cuales me estén presentes las respectivas cosas y hechos objetivos «ellos mismos».²⁰

Con estas formulaciones del principio nos percatamos del auténtico positivismo fenomenológico en su aspecto más teórico. Recordemos las palabras de Husserl correspondientes al positivismo en relación con la fenomenología:

Si “POSITIVISMO” quiere decir tanto como fundamentación, absolutamente exenta de prejuicios, de todas las ciencias en lo “positivo”, esto es, en lo que se puede captar originariamente, entonces SOMOS NOSOTROS los auténticos positivistas. Nosotros, en efecto, no nos dejamos menoscabar por NINGUNA autoridad el derecho de reconocer todas las especies de intuición como fuentes de legitimidad del conocimiento igualmente valiosos —ni siquiera por la autoridad de la “ciencia moderna de la naturaleza”.²¹

Si nos detenemos un poco en el llamado, en el principio y sus formulaciones, descubrimos la idea de filosofía que pretende nuestro

¹⁹ Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, op. cit., p. 129.

²⁰ Husserl, Edmund. *Meditaciones cartesianas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 54.

²¹ Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Op. cit., p. 123.

autor. Por un lado, su punto de partida implica una exigencia de radicalidad; además, observamos la pretensión rigurosa y científica del carácter del filosofar husserliano. En este sentido, se pretende un saber intelectual o conocimiento fenomenológico que sea dado sobre la base de la intuición, pero eso dado debe ser tomado tal y como se da dentro de sus propios límites en o sobre las vivencias en que me es dado y, así, lo mentado por los juicios, pues, debe ser sacado de la plena evidencia. Solo de este modo podemos elaborar enunciados realizados fenomenológicamente y no meras opiniones que deben ser excluidas rigurosamente.

Se trata aquí de no dejarse extraviar por argumentos en que, con toda su precisión formal, se echa de menos toda conformación a las fuentes primitivas de la validez, a las de la intuición pura; se trata de permanecer fiel al “principio de todos los principios”: que la claridad perfecta es la medida de toda verdad y que las enunciaciones que dan fiel expresión a sus datos no necesitan cuidarse de ningunos argumentos, por muy elegantes que sean.²²

El llamado a las cosas mismas caracteriza específicamente a la fenomenología y su propia metodología, pero, sobre todo, indica su intención científica. Este llamado se asocia con las formulaciones del principio fenomenológico que anteriormente hemos citado. En este sentido, el llamado es esencial para entender la fenomenología husserliana. Con el llamado, Husserl pretende matizar el carácter científico de la filosofía que, en la tradición, se había perdido. Es pertinente, al respecto, aludir aquí a la crítica que hace nuestro autor al naturalismo y a la cosmovisión en el artículo que escribiera para la revista *Logos*. Anteriormente, en las *Investigaciones lógicas*, en su primera parte, inicia la lucha contra todo tipo de relativismo, ya sea psicologismo, naturalismo e incluso historicismo. De esta manera, estableció una separación tajante y determinante entre el hecho fáctico y lo meramente ideal. Sea lo que fuere, es importante resaltar que la crítica al psicologismo no es el punto de partida

²² *Ibid.*, p. 258.

para la fenomenología, sino que es ya en sí misma un análisis fenomenológico.

Por otro lado, Husserl en buena medida entendió y manejó la fenomenología por una vía reflexiva. Hay, indudablemente, un carácter reflexivo en gran parte de la fenomenología husserliana, sin embargo, no de toda su fenomenología. Sea como sea, lo importante por ahora es que para la fenomenología reflexiva utilizó metódicamente la *epojé*, como modo de acceso a la esfera trascendental. Algunos de sus discípulos rechazaron este modo de entender la fenomenología.

Para adentrarnos brevemente, por ahora, en la fenomenología reflexiva, debemos partir desde cierta actitud natural en la cual el mundo está ahí y desde la actitud filosófica que ya es propiamente el camino hacia esa fenomenología reflexiva. De hecho, el paso de una actitud a otra está determinado con el despertar de la reflexión. Esto tiene que ver, y es lo que interesa en este momento, por un lado, con el modo de tratamiento de los fenómenos, que tendría que ver principalmente con las formulaciones del principio fenomenológico que ya hemos citado. Por otro lado, y sin confundirse con este modo de tratamiento de los fenómenos, está el modo metódico de acceso específico a los fenómenos o “el método de acceso al campo de trabajo de la nueva ciencia”,²³ que se liga íntimamente con la *epojé*. Esta implica ya una conciencia y metodología trascendentales. Dice Husserl al respecto:

Una experiencia trascendental con propósito teórico y ante todo descriptivo sólo es posible sobre la base de una radical alteración de aquella actitud en que transcurre la experiencia natural, mundana, un cambio de actitud que, en cuanto método de acceso a la esfera fenomenológica-trascendental, se llama “reducción fenomenológica”.²⁴

Así pues, tenemos dos aspectos fundamentales de la fenomenología de Husserl, que en modo alguno son dos puntos diferentes, sino que, a mi modo de ver, se complementan. A partir de ellos es que podemos

²³ *Ibid.*, p. 469.

²⁴ *Ibid.*, p. 468.

percibir el desarrollo de su pensamiento en relación con los fenómenos y el modo de acceso a ellos. Decimos que se complementan porque en ambos casos hablamos de una fenomenología reflexiva de carácter descriptivo en donde no se permite supuesto o prejuicio alguno, por lo menos como ideal de trabajo investigativo. Al respecto, Husserl menciona lo siguiente:

nos comportamos de modo completamente semejante a quien dudara de uno de nuestros juicios o a nosotros mismos cuando sentimos la necesidad de reflexión crítica y queremos examinarlos en cualquier caso «sin prejuicio». ¡Sin prejuicio! Ello no significa que hayamos vacilado o incluso que hayamos abandonado ya nuestro juicio. Quizás estamos completamente seguros de esa convicción y gustamos luego igual que antes. Y, *sin embargo*, probamos sin prejuicio. Esto significa, también aquí, que desconectamos el juicio para la nueva reflexión que hemos de poner en marcha: no admitimos como verdad lo juzgado en tal reflexión, no hacemos absolutamente ningún uso de lo que afirma como cierto.²⁵

En este punto, debemos mencionar de nuevo y por último que el comienzo radical del filosofar husserliano está marcado por el fenómeno mismo y no por nada presupuesto a él. En este sentido, la radicalidad husserliana está indicada con ese *regreso a las cosas mismas*, un regreso a lo más originario en el darse evidente. El llamado, entonces, es una propiedad de la fenomenología y no de las ciencias, pues estas, aunque también tratan de fenómenos, lo hacen en actitud natural. Sin embargo, para Husserl la ciencia solamente es posible fenomenológicamente, pero, a su vez, solo desde las cosas mismas es posible una filosofía fenomenológica como ciencia estricta, esto es, radical e incuestionable como ansiaba Husserl. Lo mismo podríamos decir de la ciencia estética fenomenológica.

²⁵ Husserl, Edmund. *Problemas fundamentales...*, op. cit., pp. 85-86.

§ 2. REFLEXIÓN, CONOCIMIENTO Y CRÍTICA DE LA RAZÓN Y SUS POSIBILIDADES ESTÉTICAS

Decimos que la actitud natural no se preocupa por la crítica de la razón ni por el conocimiento. El correlato de dicha actitud es la naturaleza y es, en consecuencia, necesario e incluso indispensable “para la conquista del conocimiento definitivo de la Naturaleza practicar una «crítica»”.²⁶ Así pues, en dicha actitud “estamos vueltos, intuitiva e intelectualmente, a las cosas que en cada caso nos están dadas”.²⁷ Las ciencias de la naturaleza, tanto física como psíquica, las ciencias matemáticas e incluso las ciencias del espíritu se basan en dicha actitud. En ellas, el conocimiento se presenta como algo obvio y, por lo tanto, aproblemático. Frente a la actitud natural, presenta Husserl la actitud filosófica o fenomenológica. En esta última, el conocimiento y su correlación presentan serios problemas, “precisamente la correlación entre vivencia de conocimiento, significación y objeto [...] es la fuente de los problemas más hondos y difíciles, la fuente [...] del problema de la posibilidad del conocimiento”.²⁸

De este modo, en la actitud filosófica se “vuelve un enigma el darse de los objetos de conocimiento en el conocimiento, que era cosa consabida para el pensamiento natural”.²⁹ El conocimiento ha pasado de ser cosa consabida, aproblemático (en la actitud natural), a enigma, problema (en la actitud filosófica); y no solo el conocimiento, sino también la lógica misma. “En efecto, la significación real de las leyes lógicas, que está fuera de toda cuestión para el pensamiento natural, se vuelve ahora problemática e incluso dudosa”.³⁰

¿Cómo es eso posible? ¿Qué ha ocurrido? Responde Husserl: “Con el despertar de la reflexión sobre la relación entre conocimiento y objeto ábranse dificultades abismáticas. El conocimiento —la más consabida de todas las cosas para el pensamiento natural— se erige

²⁶ *Ibid.*, p. 69.

²⁷ Husserl, Edmund. *La idea de la fenomenología*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 25.

²⁸ *Ibid.*, pp. 28-29.

²⁹ *Ibid.*, p. 29.

³⁰ *Ibid.*, p. 30.

de repente en misterio”.³¹ La reflexión, entonces, juega un papel fundamental en la crítica del conocimiento y en la fenomenología misma. Digamos que es en y a partir de ella como pueden comenzar. De hecho, para Husserl “toda verdadera teoría del conocimiento debe fundarse necesariamente sobre la fenomenología, que constituye la base común de toda filosofía y de toda psicología”.³²

En este sentido, la fenomenología en Husserl es reflexiva. Apuntemos que el paso de la actitud natural a la actitud fenomenológica se da “con el despertar de la reflexión”. El escepticismo ante el conocimiento como un problema produce la reflexión gnoseológica. Cuando pensamos en esta nos referimos “a la primera, a la que precede a la crítica científica del conocimiento y se lleva a cabo en el modo de pensar natural”.³³ Sin embargo, hay que mencionar que la reflexión que a nosotros nos interesa no en sentido natural, sino fenomenológica o filosófica:

En la actitud fenomenológica *SOFRENAMOS*, con universalidad del principio, la *EJECUCIÓN* de todas esas tesis cogitativas, es decir, “ponemos entre paréntesis” las ejecutadas; a los fines de las nuevas indagaciones “no tomamos parte en estas tesis”; en lugar de vivir *EN* ellas, de *EJECUTARLAS*, ejecutamos actos de *REFLEXIÓN* dirigidos a ellas, y las captamos a ellas mismas como el ser *ABSOLUTO* que son. Ahora vivimos íntegramente en estos actos de segundo nivel, en los que lo dado es el campo infinito de las vivencias absolutas —*EL CAMPO FUNDAMENTAL DE LA FENOMENOLOGÍA*.³⁴

Lo que hace la reflexión es mostrar la vivencia como un objeto. Así, “cualquiera puede, sin duda, ejecutar la reflexión y traer la conciencia a su mirada captadora; pero con ello todavía no se ejecuta la

³¹ *Ibid.*, p. 27.

³² Husserl, Edmund. *La filosofía como ciencia estricta*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1962, p. 47.

³³ Husserl, Edmund. *La idea...*, *op. cit.*, pp. 34-35.

³⁴ Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, *op. cit.*, p. 191.

reflexión FENOMENOLÓGICA y la conciencia captada no es la conciencia pura”.³⁵ De este modo, insistamos:

la reflexión fenomenológica enseñó, empero, que no en toda vivencia es posible encontrar este estar vuelto representador, pensante, valorante [...] del yo, este ACTUAL habérselas-con-el-objeto-correlato, este estar-dirigido-hacia-él (o también apartarse de él— y, sin embargo, con la mirada hacia a él), a la vez que ella puede, ciertamente, albergar en sí intencionalidad.³⁶

Lo verdaderamente importante de todo esto es resolver el problema del conocimiento, entiéndase, la esencia del conocimiento. Esto ha de ser tarea «crítica»; y si es así “entonces tal crítica es *fenomenología del conocimiento y del objeto del conocimiento* y constituye el fragmento primero y básico de la fenomenología en general”.³⁷ Hay que poner de manifiesto que esto último no ha de interpretarse expresando que una vez realizada la crítica luego pueda ponerse en marcha la fenomenología. Más bien, habría que decir que la crítica misma al conocimiento es ya fenomenología, y la crítica, a su vez, solo es posible por una reflexión. En este sentido, la reflexión es fenomenología y la abarca en un sentido, justo el de la fenomenología estática. A su vez, el “método fenomenológico es el verdadero camino hacia una teoría científica de la razón”.³⁸

De este modo, el pensamiento natural no se plantea la pregunta por la posibilidad del conocimiento; en cambio, desde una actitud filosófica podemos preguntar con Husserl:

¿De dónde sé, o de dónde puedo saber a ciencia cierta yo, el que conoce, que no sólo existen mis vivencias, estos actos cognoscitivos, sino que también existe lo que ellas conocen, o que en general existe algo que hay que poner frente al conocimiento como objeto suyo?³⁹

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Ibid.*, p. 278.

³⁷ Husserl, Edmund. *La idea...*, op. cit., p. 33.

³⁸ Husserl, Edmund. *La filosofía como...*, op. cit., p. 49.

³⁹ Husserl, Edmund. *La idea...*, op. cit., p. 29.

Esto es, ¿es posible el conocimiento? Responde Husserl:

La posibilidad del conocimiento se convierte por dondequiera en un enigma. Si hacemos de las ciencias naturales nuestra morada, en la medida en que están desarrolladas como ciencias exactas todo lo encontramos claro y comprensible. Estamos seguros de hallarnos en posesión de verdades objetivas, fundamentadas por métodos fidedignos, que realmente alcanzan lo objetivo. Sin embargo, en cuanto reflexionamos, caemos en extravíos y perplejidades. Nos envolvemos en patentes incompatibilidades y hasta en contradicciones. Estamos en constante peligro de caer en el escepticismo, o, mejor dicho, en cualquiera de las diversas formas del escepticismo, cuya nota común, por desgracia, es una y la misma: el contrasentido.⁴⁰

Ante el problema de la posibilidad o imposibilidad del conocimiento, se alza por un lado el escepticismo que nos llevaría al contrasentido y, por otro, la fenomenología que con su carácter reflexivo se propone la realización de una crítica al conocimiento y con ello la resolución del problema mismo del conocimiento y, a la vez, realizar una impugnación al escepticismo.

Mas, aunque la fenomenología no tenga que hacer constataciones de existencia sobre las vivencias, o sea, ningunas “experiencias” ni “observaciones” en el sentido natural, en aquel en que tiene que apoyarse en ellas una ciencia de hechos, sí hace, como condición de principio de su posibilidad, constataciones de esencia sobre vivencias irreflejadas. Pero éstas las debe a la reflexión, más precisamente, a la intuición reflexiva de esencias. Por consiguiente, los reparos escépticos relativos a la autoobservación entran en consideración también para la fenomenología, y justo en tanto que estos reparos se extienden fácilmente desde la reflexión inmanentemente experienciante a toda reflexión en general.⁴¹

⁴⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁴¹ Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, op. cit., p. 261.

En este sentido, por un lado:

La tarea de la crítica del conocimiento (o crítica de la razón teórica) es, ante todo, tarea crítica. Tiene que llamar por su nombre a los absurdos en que, casi invariablemente, cae la reflexión natural sobre la relación entre conocimiento, sentido del conocimiento y objeto del conocimiento; es decir, tiene que refutar las teorías patente o latentemente escépticas acerca de la esencia del conocimiento probando su contrasentido.⁴²

Por otro lado, la tarea de la crítica del conocimiento, o crítica de la razón teórica, no es solo la refutación y la crítica al escepticismo, sino que “su tarea positiva consiste en resolver los problemas concernientes a la correlación entre conocimiento, sentido del conocimiento y objeto del conocimiento investigando la esencia del conocimiento”.⁴³ Hay que mencionar que el término *crítica*, para Husserl, como ya se ha podido sospechar, significa un análisis detenido sobre el conocimiento dado en la actitud natural.

Así, entonces, justamente “gracias al cumplimiento de estas tareas se hace apta la teoría del conocimiento para ser crítica del conocimiento o, dicho más claramente, para ser *crítica del conocimiento natural* en todas las ciencias naturales”.⁴⁴ De este modo, los conocimientos dados en la actitud natural, esto es, los conocimientos de las ciencias, aunque se jacten de ser exactos, no dejan de ser solo “supuestos” para la actitud filosófica, pues suponen el conocer mismo y, por lo tanto, no nos pueden ayudar a resolver los problemas de la crítica al conocimiento. Esta última “no quiere explicar el conocimiento como un hecho psicológico; ni quiere investigar las condiciones naturales según las cuales vienen y van los actos cognoscitivos, así como tampoco las leyes naturales a que están ligados en su venida al ser y su cambio”.⁴⁵

Desde esta perspectiva, como dice Husserl, hay:

⁴² Husserl, Edmund. *La idea...*, op. cit., p. 31.

⁴³ *Ibid.*, pp. 31-32.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 41.

buenas razones para acordarse aquí del contraste epistemológico entre el dogmatismo y el criticismo y para llamar DOGMÁTICAS a todas las ciencias que sucumben a la reducción. Pues a partir de fuentes esenciales puede verse intelectivamente que las ciencias involucradas son realmente justo aquellas y todas aquellas que han de menester de la “CRÍTICA”, y de una crítica que ellas mismas no pueden por principio ejercer, y que, por otra parte, la ciencia que tiene la función *sui generis* de hacer la crítica de todas las demás y a la vez de sí misma no es otra que la fenomenología. Dicho más exactamente: es la peculiaridad distintiva de la fenomenología abarcar dentro del ámbito de su generalidad eidética todos los conocimientos y ciencias, y abarcarlas respecto a cuanto en ellos es INMEDIATAMENTE INTELECTIVO, o al menos tendría que serlo si fuesen genuinos conocimientos.⁴⁶

La crítica del conocimiento es, pues, una “autocomprensión científica del conocimiento”⁴⁷ y su cometido es indagar sobre la esencia misma del conocimiento. Cuando se pone en práctica la *epojé*, la crítica del conocimiento pone “en cuestión todos los conocimientos —luego también los suyos propios— y no dejar en vigencia dato alguno —luego tampoco los que ella misma comprueba—. Si no le es lícito suponer nada como ya previamente dado”,⁴⁸ entonces, ¿cómo puede comenzar?, ¿cómo puede ponerse en marcha?, “¿cómo puede instaurarse la crítica del conocimiento?”⁴⁹

Antes de responder a esto debemos tener en mente que el mundo en su totalidad, incluido el propio yo humano, su existencia y validez, queda en tela de juicio; digamos que tiene el índice de problemático. Entonces, la posibilidad del conocimiento es un problema; en este sentido, se pone en cuestión todo conocimiento. “Para la crítica, en su comienzo, no puede valer como dado ningún conocimiento. No le es, pues, lícito tomar nada de ninguna esfera de conocimientos precientífica; todo conocimiento lleva el índice de

⁴⁶ Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, op. cit., pp. 218-219.

⁴⁷ Husserl, Edmund. *La idea...*, op. cit., p. 37.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 37.

«problemático»”.⁵⁰ Si esto es así, una primera respuesta sería que si no hay conocimiento dado en el punto de partida (digamos que no podemos permitir ningún conocimiento como dado, pues si lo hacemos nos quedamos en la actitud natural), entonces “la crítica del conocimiento no puede en absoluto comenzar. No puede haber, en general, tal ciencia”.⁵¹ Pero Husserl no puede admitir esto, pues el conocimiento existe, pues decir que

el conocimiento en general «esté puesto en cuestión» no significa que se niegue que haya en general conocimiento (cosa que llevaría al absurdo), sino que quiere decir que el conocimiento lleva consigo un determinado problema, a saber: cómo es posible que obre ese alcanzar certero los objetos que se le atribuye; y, quizá, quiere también decir que yo incluso dudo de que ello sea posible.⁵²

A sabiendas de que existe el conocimiento, entonces es posible explicarlo y ese es el problema. ¿Cómo aceptar el conocimiento sin darlo como algo obvio, esto es, sin permanecer en la actitud natural? ¿Cómo resolver el problema de la crítica de la razón? Ante esta dificultad, dice Husserl en tono honesto:

[Cómo vive un filósofo por dentro su vocación]

Mencionaré en primer lugar la tarea general que tengo que resolver para mí mismo, si pretendo llamarme filósofo. Me refiero a una crítica de la razón. Una crítica de la razón lógica, y de la razón práctica, y de la razón estimativa. Sin dilucidar, en rasgos generales, el sentido, la esencia, los métodos, los puntos de vista capitales de una crítica de la razón; sin haber pensado, esbozado, averiguado y demostrado un bosquejo general de ella, yo en verdad no puedo vivir sinceramente. Bastante he probado los suplicios de la oscuridad, de la duda que vacila de acá para allá. Tengo que llegar a íntima firmeza. Sé que se trata de algo grande, inmenso; sé

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 42-43.

⁵¹ *Ibid.*, p. 41.

⁵² *Ibid.*, p. 44.

que grandes genios han fracasado en la empresa. Y si quisiera compararme con ellos, tendría que desesperar de antemano.⁵³

Sin resolver, pues, el problema del conocimiento y de la crítica de la razón, a sabiendas de que el conocimiento es, puesto que no se ha negado en ningún momento —y no solo eso, sino que el conocimiento progresa en las ciencias (solo que las ciencias lo dan por supuesto)—, Husserl no puede “vivir sinceramente”. ¿Cómo vivir honestamente como filósofo sin resolver un problema filosófico como lo es para Husserl la crítica de la razón? Menciona Husserl en el mismo tono que quien “ha aprendido ciertamente a orientarse por una honradez intelectual completa, quien ha aprendido una vez a aceptar como dado lo visto en la actitud esencial y en la reflexión frente a todas las incomprendiones desconcertantes y las teorías de moda”,⁵⁴ se comportará, así pensamos, como auténtico filósofo. Así las cosas, consideramos que Husserl ha esbozado, por lo menos, un bosquejo general de la crítica de la razón; esto es, pensamos que ha dilucidado, “en rasgos generales, el sentido, la esencia, los puntos de vista capitales” de dicha ciencia:

Todos los “actos” en sentido eminente, a saber, todas las vivencias intencionales que llevan al cabo “posiciones” (“tesis”), están sometidos a una crítica de la “razón”; que a cada género de estas posiciones corresponde su propia evidencia; ésta puede transformarse, conforme a una ley esencial, en una evidencia dóxica.⁵⁵

Por lo tanto, aquí se incluyen los actos del sentimiento y de la voluntad. Con ello queremos hacer notar que también los actos estéticos deben someterse a una crítica de la razón.

⁵³ Apunte de un diario de Husserl correspondiente al 25 de septiembre de 1906. García-Baró, Miguel. *Husserl (1859-1938)*. Madrid: Ediciones del Orto, 1997, p. 56.

⁵⁴ Husserl, Edmund, *Problemas fundamentales...*, op. cit., p. 64.

⁵⁵ Husserl, Edmund. *Lógica formal y lógica trascendental. Ensayo de una crítica de la razón lógica*. México: UNAM, 1962, p. 191.

Retomando las reflexiones anteriores, si el conocimiento es, entonces, la crítica del conocimiento o la crítica de la razón lógica o teórica es posible. Pero ¿cómo? Responde Husserl: “ha de partir de algún conocimiento que no toma sin más de otro sitio, sino que, más bien, se da ella a sí misma, que ella misma pone como conocimiento primero”.⁵⁶ Más adelante agrega:

Pero si a la crítica del conocimiento no le está permitido aceptar de buenas a primeras ningún conocimiento, entonces puede comenzar dándose ella a sí misma conocimiento, y, naturalmente, conocimiento que ella no fundamenta, que no infiere lógicamente —lo cual exigiría conocimientos inmediatos, que tendrían que estar dados antes—; sino conocimiento que muestra inmediatamente ella y que es de tal índole que excluye, con absoluta claridad indudablemente, toda duda sobre su posibilidad, y no contiene absolutamente nada del enigma que había dado ocasión a todos los embrollos escépticos.⁵⁷

De este modo, los conocimientos con que debe comenzar la crítica del conocimiento “no pueden contener nada de discutible e incierto, nada de cuanto nos sumió en aporía gnoseológica”;⁵⁸ nada, pues, de conocimiento en actitud natural, esto es, de la esfera de la trascendencia. Desde esta perspectiva, el conocimiento que la crítica se da a sí misma es un conocimiento indudable en la medida en que es *inmanente*, pues es la inmanencia “de este conocimiento lo que lo hace apropiado para servir de punto de partida primero de la teoría del conocimiento”.⁵⁹ Además, señala nuestro autor:

gracias a esta inmanencia, está libre de aquella calidad de enigmático que es la fuente de todas las perplejidades escépticas; finalmente, todavía, que la inmanencia es, en general, el carácter necesario de todo conocimiento de la teoría del conocimiento, y que no sólo al comienzo,

⁵⁶ Husserl, Edmund. *La idea...*, op. cit., p. 38.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 43.

sino siempre, y tomar algo prestado de la esfera de la trascendencia (con otras palabras: todo basar la teoría del conocimiento en la psicología o en cualquier otra ciencia natural) es un *nonsens*.⁶⁰

La trascendencia, pues, es la fuente de los problemas del conocimiento; es lo que lo hace ser enigmático. En este sentido, a la crítica del conocimiento no le está permitido, ni al comienzo ni en su desarrollo, aceptar como dado de antemano un conocimiento de lo trascendente. Si aceptase un conocimiento con esta característica estaría, todavía, en el pensamiento de la actitud natural, y es justo esto lo que se quiere modificar. Se trata de dar el paso a una actitud fenomenológica que considere intuitiva y reflexivamente la inmanencia del conocimiento.

La crítica de la razón, pues, al intentar conocer al mundo, tiene la necesidad de conocerse, por decirlo así, antes a sí misma. La razón quiere darle coherencia y claridad al mundo; para ello tiene que aclararse a sí misma antes, y justo esto es tarea crítica. “La crítica del conocimiento quiere, más bien, aclarar, ilustrar, sacar a la luz la esencia del conocimiento y la pretensión de validez que pertenece a esta esencia; y esto, ¿qué otra cosa quiere decir, sino traerla a que se dé directamente ella misma?”⁶¹

El aclararse a sí misma, el volver sobre sí, es un acto de autorreflexión. La filosofía para Husserl “es la autorreflexión universal, la comprensión actuante de sí mismo; en ella, la razón hundida, replegada sobre sí misma, accede al rango de razón, de razón que se comprende y se regula a sí misma”.⁶² En esta autorreflexión, que es también autorreflexión de la humanidad, llevada a cabo por la filosofía, la razón permanece en movimiento, por decirlo así, para comprenderse a sí misma. Esta autorreflexión:

es la lucha incesante de la razón «despierta», que aspira a llegar a sí misma, a alcanzar su propia comprensión, a realizar una razón que la

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 43-44.

⁶¹ *Ibid.*, p. 41.

⁶² Husserl Edmund. *La filosofía como autorreflexión de la humanidad*. En Edmund Husserl, *Invitación a la fenomenología*. Barcelona: Paidós, 1992, p. 136.

comprendería concretamente no sólo a ella misma, sino a un mundo existente, indudablemente un mundo existente en su verdad universal y total.⁶³

Así las cosas, la cuestión del presente, la fundamental para la filosofía, es, según Husserl, aspirar:

a elaborar el método verdadero que conviene a una filosofía apodícticamente fundada, y que progresa apodícticamente; se descubre por ahí el contraste radical entre el conocimiento que habitualmente se llama apodíctico y aquel que, en el plano del entendimiento trascendental pre-figura el terreno y el método originario de toda filosofía. Aquí comienza exactamente una filosofía en el que el ego filosofante logra la comprensión más profunda y más universal de sí mismo; él es el portador de la razón absoluta que va hacia sí misma; él es también el que implica en su ser-para-sí apodíctico sus co-sujetos y todos los co-filósofos posibles; así es descubierta la intersubjetividad absoluta (objetividad en el mundo en la figura de la humanidad total), como el medio en cuyo seno la razón puede progresar sin fin, según que se oscurezca, se aclare, se desplace la claridad de la comprensión de sí.⁶⁴

Así pues, el conocimiento indudable y con el que puede comenzar la crítica del conocimiento es un conocimiento que se da ella a sí misma en la inmanencia. Pero ¿cómo tenemos acceso a la esfera de la inmanencia? Por medio de la reflexión.

Y es que a toda vivencia podemos dirigirnos de forma directa, esto es, intuitiva y perceptiblemente por medio de una mirada reflexiva. La reflexión para Husserl:

Tiene la notable propiedad de que lo captado perceptivamente en ella se caracteriza por principio como algo que no sólo existe y dura dentro

⁶³ *Ibid.*, p. 138.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 140.

de la mirada percipiente, sino que ya EXISTÍA ANTES de que esta mirada se volviese a ello.⁶⁵

O bien, la “reflexión es [...] un título para actos en los cuales la corriente de vivencias con todos sus múltiples sucesos [...] llega a ser apresable y analizable con evidencia”.⁶⁶ Y también:

La reflexión es, así también podemos expresarlo, el título del método de conciencia para el conocimiento de la conciencia en general. Pero precisamente en este método se vuelve ella misma objeto de posibles estudios: la reflexión es también el título para especies de vivencias esencialmente conexas, o sea, el tema de un capítulo principal de la fenomenología. En él, la tarea consiste en distinguir las diversas “reflexiones” y analizarlas íntegramente en orden sistemático.⁶⁷

Las vivencias son conscientes de algo. Sin embargo, el ser consciente de las vivencias no se limita a ello, sino que ellas son además objetos de una conciencia refleja. Lo anterior puesto que “ya irreflejadas están ahí como ‘fondo’ y por ende por principio PRESTAS A SER PERCIBIDAS”.⁶⁸ El saber esto de las vivencias y de la reflexión nos permite “saber algo de las vivencias irreflejadas y, por tanto, también de las reflexiones mismas”.⁶⁹ “LA ÍNDOLE DE SER DE LA VIVENCIA ES LA DE SER POR PRINCIPIO PERCEPTIBLE EN EL MODO DE LA REFLEXIÓN”.⁷⁰

Ahora bien, al preguntar por la esencia del conocimiento, tenemos que decir que el conocimiento es “el título de una multiforme esfera de ser, que puede estarnos dada absolutamente y que cada vez puede darse absolutamente en casos singulares”.⁷¹ Lo que llevo a

⁶⁵ Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, op. cit., p. 176.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 176.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 254.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 176.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 177.

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ Husserl, Edmund. *La idea...*, op. cit., p. 39.

cabo, pues, en el conocimiento me es dado con tal que reflexione y así me es dado a la vista.

Inclusive, al hablar de un modo vago concerniente al conocimiento, cuando reflexiono sobre él hay algo que me está dado de forma absoluta y lo dado es este fenómeno del vago hablar del conocimiento. “Ya este fenómeno de la vaguedad es uno de los que caen bajo la rúbrica del conocimiento en el más amplio sentido”.⁷² Llevar a cabo una percepción actualmente conlleva la posibilidad de volverla objeto de la reflexión en ese su estar dada actualmente. La percepción está, entonces, como ante mis ojos, ante mi mirada reflexiva. Y así para toda vivencia, pues menciona Husserl que:

Toda vivencia intelectual y en general toda vivencia, mientras es llevada a cabo, puede hacerse objeto de un acto de puro ver y captar, y, en él, es un dato absoluto. Está dada como un ser, como un esto que está aquí, de cuya existencia no tiene sentido alguno dudar. Puedo, quizá, preguntarme qué ser sea éste y cómo se comporta este modo de ser respecto de otros; puedo luego cavilar en qué quiere aquí decir «dato»; y puedo, si sigo reflexionando, poner bajo un acto de ver el acto mismo de ver en que se constituye aquel dato (o aquel modo de ser).^{73*}

Para Husserl, “también el *cogito* primigenio mismo y el *cogito* reflejadamente captado son el mismo, y mediatamente, en una reflexión de nivel superior, puede ser captado indudablemente como absolutamente el mismo”.⁷⁴ Así, por medio de la reflexión puedo hablar de

⁷² *Idem.*

⁷³ *Ibid.*, p. 40.

* Ese modo de ser o ese «dato» “como un esto que está aquí” tiene que ver con lo dado inmanentemente a la conciencia en el sentido de estar contenido como una parte ingrediente o un “fragmento” ingrediente de la vivencia. Tiene que ver, pues, con el contenido *reell* (lo real de la conciencia, lo que real y efectivamente forma parte integrante de la conciencia, y que se opone al objeto intencional de la conciencia que ella misma mienta).

⁷⁴ Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Libro segundo: *Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*. México: UNAM, 1997, p. 138.

empalme significativo, esto es, el acto reflexivo se empalma sobre otro acto; es un acto sobre acto, una vivencia sobre vivencia. Así pues:

podemos reflexionar sobre cada acto y hacerlo objeto de un acto de “percepción” inmanente. Antes de esta percepción (a la que pertenece la forma del *cogito*) tenemos la “conciencia interna”, la cual carece de esta forma, y a ella le corresponde como posibilidad ideal la reproducción interna, en la cual el acto anterior es de nuevo consciente de manera reproductiva y por ende puede volverse objeto de un recuerdo reflexivo. Con ello está por tanto dada la posibilidad de reflexionar, en la reproducción, sino sobre el anterior haber-percibido propiamente dicho, sí sobre el anterior haber-vivenciado-originariamente, sobre el haber-tenido-como-impresión.⁷⁵

La mirada del yo puede depositarse, pues, reflexivamente en alguna vivencia y con ello aprehenderla perceptivamente. Desde esta perspectiva es posible *a priori* volver la mirada reflexiva a otras vivencias. Justo en la reflexión estamos dirigidos intuitivamente a la vivencia donde aparece el fenómeno para la conciencia; por ello es posible analizar sus ingredientes y sus capas noemáticas.

En las vivencias hay ingredientes, como ya lo hemos señalado, y también componentes intencionales, y toda vivencia puede convertirse en objeto para el yo por medio de la reflexión. “Pero las reflexiones son a su vez vivencias y pueden en cuanto tales tornarse sustratos de nuevas reflexiones y así *in infinitum*, con generalidad de principio”.⁷⁶ Así, puedo dirigir mi mirada reflexiva sobre una reflexión en tanto es vivencia; puede haber un empalme de reflexiones, una reflexión sobre otra reflexión. De este modo, en cuanto a la vivencia que se convierte en objeto en la reflexión, tenemos la posibilidad de llevar a cabo “una reflexión sobre la reflexión que la *objetiva*”,⁷⁷ y con ello poner en claro la distinción, parafraseando a Husserl, entre la

⁷⁵ *Ibid.*, p. 155.

⁷⁶ Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, op. cit., p. 251.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 253.

vivencia *vivida*, pero no mirada, y la vivencia *mirada* en la reflexión en que vivimos actualmente.

El estudio de la corriente de las vivencias se lleva a cabo, por su parte, en variados actos reflexivos peculiarmente edificados, que pertenecen ellos mismos a la corriente de vivencias y que, en reflexiones correspondientes de grado más alto, pueden ser convertidos, y también tienen que ser convertidos, en *objetos* de análisis fenomenológicos.⁷⁸

Sin embargo, hay algo más que agregar, pues una vivencia al caer bajo la reflexión se da como realmente vivida, como siendo “ahora” y “como habiendo sido hace un momento, y en tanto no era mirada, precisamente como tal, como habiendo sido irreflejada”.⁷⁹ De este modo, el yo:

está dado en mismidad absoluta y en su inmatizable unidad, y puede captarse adecuadamente en el giro reflexivo de la mirada que regresa a él como centro de función. En cuanto yo puro, no entraña riquezas internas escondidas; es absolutamente simple, está absolutamente al descubierto; toda riqueza yace en el *cogito* y en la manera de la función que puede captarse adecuadamente en él.⁸⁰

La reflexión en el recuerdo nos da a conocer vivencias anteriores (retención), así como la reflexión en la expectativa nos da a conocer vivencias venideras (protención). La reflexión es también indispensable para esa parte de la fenomenología genética dedicada a la fenomenología de la conciencia interna del tiempo. Sea como sea, hay que notar que todos estos análisis han sido puestos de manifiesto eidéticamente y en actitud fenomenológica, puesto que “para una fenomenología general y para las vistas metodológicas que le son totalmente indispensables, son fundamentales semejantes análisis”.⁸¹

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 251.

⁸⁰ Husserl, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Libro segundo..., *op. cit.*, p. 141.

⁸¹ *Ibid.*, p. 175.

La reflexión es, pues, indispensable para la fenomenología. Tanto es así que para Husserl tiene la reflexión una “universal función metodológica; el método fenomenológico se mueve íntegramente en actos de la reflexión”.⁸² La reflexión hace posible los estudios fenomenológicos que ella misma requiere. Agrega Husserl:

La fundamental importancia metodológica del estudio de la esencia de la reflexión para la fenomenología, y no menos para la psicología, se revela en que bajo el concepto de reflexión caen todos los modos del aprehender inmanentemente esencias y, por otra parte, de la experiencia inmanente.⁸³

La reflexión, ya hemos dicho, también permite la crítica y esta es también una actitud. “Por lo tanto, la actitud crítica está emparentada, de hecho, con la fenomenología”.⁸⁴ Toda reflexión es una modificación de la conciencia, una modificación que, *a priori*, puede experimentar toda conciencia. Esto es posible en la medida en que toda reflexión surge de cambios de actitud, de cambios de la mirada del mentar específico. La vivencia así objetivada en la reflexión sufre una transformación fenomenológica. Dice Husserl: “por ley de esencia TODA vivencia puede hacerse pasar a modificaciones reflexivas, y ello en diversas direcciones”.⁸⁵ Así:

el yo también puede ciertamente reflexionar sobre sus experiencias, sobre las direcciones de su mirada, sobre sus actos valorativos o volitivos, y entonces también éstos son objetos y están frente a él. Pero la diferencia salta a la vista: éstos no son ajenos al yo, sino yoicos ellos mismos; son ACTUACIONES (ACTOS), ESTADOS DEL YO MISMO; NO SON meramente inherentes al yo en calidad de algo experimentado o algo pensado; no son meros correlatos de identidad de lo que primaria y primigeniamente es yoico, subjetivo.⁸⁶

⁸² *Ibid.*, p. 172.

⁸³ *Ibid.*, p. 176.

⁸⁴ Husserl, Edmund. *Problemas fundamentales...*, op. cit., p. 86.

⁸⁵ Husserl, Edmund. *Ideas relativas...*, op. cit., p. 255.

⁸⁶ Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo...*, op. cit., p. 260.

Adentrándonos más, aunque de forma breve, en este ámbito, la reflexión ha sido usada por Husserl en dos sentidos: como reflexión que se dirige a la vivencia intencional y como ese cambio de la mirada del mentar específico que se dirige al objeto intencional. En el primer caso, cuando la reflexión se dirige a la vivencia que es intencional, incluye el objeto intencional; por lo tanto, es una reflexión amplia, puesto que, al dirigirse al acto, el acto mismo incluye el objeto intencional. Sin embargo, tal objeto no está tematizado de forma expresa. En el segundo sentido, la reflexión no se dirige al acto, sino al objeto intencional como tal. Digamos que es una reflexión más limitada.⁸⁷

Todo lo dicho hasta ahora sobre el conocimiento, la reflexión y la crítica de la razón teórica tiene que ver con la posibilidad misma de la filosofía fenomenológica como ciencia estricta. Así, finalmente, cuando hablamos de una teoría puramente científica, nos referimos a una teoría en la que se lleve a cabo, como dice Husserl, una “auténtica crítica de la razón”.⁸⁸ Además del trabajo metódico de las ciencias particulares (como dominio práctico), hace falta la intelección de la esencia, “hace falta una reflexión paralela, «de crítica del conocimiento», que compete exclusivamente al filósofo y que no deja privar otro interés que el puro interés teórico”.⁸⁹

⁸⁷ Para un análisis más detallado de la reflexión en sentido amplio y de la reflexión en sentido estrecho, cfr. Xolocotzi, Ángel. *Fenomenología de la vida fáctica. Heidegger y su camino a Ser y tiempo*. México: Universidad Iberoamericana / Plaza y Valdés, 2004, pp. 69-79. Al finalizar su investigación sobre la reflexión en Husserl, Xolocotzi resume su posición. Nosotros estamos de acuerdo, y por eso nos parece importante mencionarlo:

- 1) La reflexión es un rompimiento determinado de la vivencia correspondiente o de la correspondiente mirada al objeto.
- 2) El rompimiento de la vivencia posibilita el hacer objeto de la vivencia misma o una determinada contemplación “teórica” del objeto.
- 3) Mediante esto ocurre una modificación esencial de lo intuitivo: la vivencia llega a ser vivencia vista, el objeto pasa a ser un objeto “teórico”, es decir, se da una nueva objetualidad.
- 4) Ocurre a la vez una modificación del yo reflexionante: ya no viven más en la vivencia rerreflexionada, sino precisamente en la vivencia reflexionante o se halla en otra actitud: en la actitud “teórica”.

⁸⁸ Husserl, Edmund. *La filosofía como ciencia...*, op. cit., p. 39.

⁸⁹ Husserl, Edmund. *Investigaciones...*, op. cit., p. 208.

La filosofía, para lograr el cometido de ser finalmente una ciencia estricta, debe proceder “por medio de la reflexión crítica, investigando cada vez más profundamente su propio método”.⁹⁰ Se debe elaborar un sistema filosófico que tendría que comenzar “verdaderamente desde abajo, sobre un fundamento absolutamente seguro”⁹¹ y con esto hacer una crítica: una auténtica “crítica de la razón hace posible una filosofía científica”.⁹² Para lograr esta idea de filosofía es preciso satisfacer los valores más elevados, “los de una ciencia filosófica”.⁹³ En Husserl encontramos, además, la idea de filosofía de un modo amplio, como matriz, por decirlo así, de todas las ciencias y disciplinas filosóficas:

en tal caso el concepto de la filosofía debería formularse de un modo proporcionalmente amplio, tan amplio que, junto a las ciencias específicamente filosóficas, abarcaría todas las ciencias particulares, una vez que hubieran sido transformadas en filosofías por medio de un esclarecimiento y una valoración completas conforme a la crítica de la razón.⁹⁴

Pero, además, “acaso la palabra ‘filosofía’, unida al título de todas las ciencias, signifique un tipo de investigación que confiere a todas las ciencias un cierto sentido, una nueva dimensión y, por lo mismo, una última perfección”.⁹⁵ De este modo, es preciso que aclaremos la idea de la filosofía en Husserl y de qué manera la divide.

§ 3. ESTRUCTURA DEL ACTO INTENCIONAL

Las *Investigaciones lógicas* (1900-1901) abren un espacio para el pensar fenomenológico a partir del cual toda la fenomenología se ha internado y determinado, incluyendo la del propio Husserl, aunque,

⁹⁰ Husserl, Edmund. *La filosofía como ciencia...*, op. cit., p. 7.

⁹¹ *Ibid.*, p. 10.

⁹² *Ibid.*, p. 11.

⁹³ *Ibid.*, p. 61.

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 62-63.

⁹⁵ *Idem.*, p. 9.

ciertamente, en este caso, con un desplazamiento conceptual fundamental en *Ideas I* y *Lógica formal y lógica trascendental*, por ejemplo. A su vez, en la mayoría de los textos posteriores, como la *Crisis* y las *Meditaciones cartesianas*, operan todavía las premisas conceptuales de las *Investigaciones lógicas*. Lo que buscamos es una clasificación completa de los actos; para ello, consideraremos las *Investigaciones lógicas* para deslizarlos conceptualmente hacia las *Ideas I*. Asumiendo ambas obras, podemos obtener una clasificación completa de los actos que son de nuestro interés.

De forma más específica, podemos decir que el primer objetivo es ofrecer una suerte de clasificación de los actos de conciencia o vivencias intencionales que nos permita distinguir los actos perceptivos de los imaginativos y de los significativos. Se debe considerar, al mismo tiempo, dar cuenta esquemática y teóricamente de dicha clasificación mediante la teoría de las formas de aprehensión de las *Investigaciones* o la teoría de los caracteres del núcleo noemático de las *Ideas I*.

Vayamos, pues, al asunto mismo. Mentar signitivamente algo, imaginar, percibir, etcétera, son vivencias intencionales. Mentar un león con la palabra castellana *león*, imaginarlo y percibirlo son, en la actitud natural de nuestra cotidianidad, actos diferentes. La diferencia entre esas vivencias parece, de entrada, muy clara. Pero con el despertar de la reflexión esa diferencia empieza a complicarse, digamos que empiezan los problemas, puesto que requieren ser aclarados determinadamente al ponerse en cuestión y, con ello, la propia actitud natural. Y es que la fenomenología husserliana es, en buena medida, reflexiva.

La fenomenología se mueve íntegramente en actos de reflexión, como ya lo había señalado nuestro autor. Digamos que a partir de la reflexión ya no resulta tan evidente la distinción entre los actos, pues dar cuenta de una clasificación precisa de las vivencias intencionales, en sentido fenomenológico, es harto complicado. Al respecto, hemos de señalar que no pretendemos realizar una clasificación exhaustiva de los actos, sino atender solo el acto perceptivo, imaginativo y significativo. Con ello queremos decir que esta lista es meramente arbitraria y parcial, pero, para nuestros fines, orientativa. Una clasificación definitiva y exhaustiva de los actos se adquiere al obtener el criterio clasificatorio bajo la teoría de las formas de aprehensión y

la teoría de los caracteres del núcleo noemático y en su vinculación sistemática y crítica.

Así pues, podemos decir de entrada que Husserl, en la primera de las *Investigaciones*, comienza con un capítulo consagrado a unas “distinciones esenciales” que marcarán los análisis ulteriores. De hecho, todo ese primer capítulo debe su coherencia a una distinción que se anuncia desde el primer párrafo. La palabra *signo* tiene un doble sentido: el signo puede significar expresión o señal. Esta distinción es ya, de antemano, pertinente para nuestro estudio. Pero debemos aclarar urgentemente y de forma decisiva que, para nuestros intereses, hay una diferencia de mayor importancia. Se trata del carácter de los actos que es, en el fondo, una distinción intencional que se da entre los actos que nos ocupan en esta ocasión.

La diferencia de carácter de acto apunta a una diferencia en la intención en sentido amplio, esto es, a la aprehensión. Esto quiere decir que el carácter de la intención es distinto de manera específica y peculiar en un acto perceptivo, imaginativo o significativo. Otras diferencias, como las de materia o cualidad intencional, suponen, como tales, según puedo apreciar, un cambio o modificación del carácter del acto. Desde esta perspectiva, no vamos a contemplar, por ahora, otras diferencias, sino que nos atenemos, exclusivamente, a la diferencia de carácter del acto o vivencia intencional.

Siguiendo con las distinciones, por demás comunes y siempre oportunas en Husserl, los actos intencionales se clasifican en las *Investigaciones* en dos grandes ramas: los actos intuitivos y los no intuitivos, también llamados vacíos. A su vez, los intuitivos incluyen o se dividen en dos grupos: perceptivos e imaginativos. Por otro lado, los actos no intuitivos solo contemplan los significativos o son ellos mismos exclusivamente significativos. De este modo, solo hay tres tipos de actos que se diferencian por los caracteres intencionales correspondientes: el carácter perceptivo, el imaginativo y el significativo.

El primero es, por ejemplo, captar una fotografía como un simple trozo de papel dado a la percepción meramente visual. El segundo es, por ejemplo, ver ahora la imagen de una persona en esa misma fotografía, pues ver una foto como foto, no como papel, es ver lo que ella representa: imagen. Entiéndase, es captar la imagen de la

persona que no está ante nosotros en persona, pero que la fotografía representa. El tercero es, por ejemplo, si lo que contemplo en esa foto es la imagen de Marx no veo la foto como un trozo de papel (acto perceptivo); tampoco veo una mera imagen como imagen, esto es, representación (acto imaginativo). Bien puedo ver que lo veo con una intención signitiva, cuyo objeto (la foto de Marx) es ahora, para mí, signo del comunismo o de la ideología social, política y económica del socialismo, o lo que fuere. Ante una misma foto mi actitud es distinta; se modifica el sentido del acto o vivencia intencional en su carácter intencional de acto, pues el *cogitatum* u objeto intencional, ciertamente, es distinto en cada caso, ejemplificado en la presente sistematización discursiva.

Ahora bien, en *Ideas I* propone Husserl una clasificación más exacta en términos fenomenológicos y descriptivos. En esta obra de 1913, el padre de la fenomenología establece una distinción base entre percepción y modificaciones de la percepción. Estas últimas se clasifican de la siguiente manera: la modificación reproductiva (que da lugar al recuerdo, y con ello a una fenomenología de la memoria que tendría que vérselas con la conciencia interna del tiempo), la modificación imaginativa y las representaciones de signos.

En esta clasificación de *Ideas I* es importante resaltar la modificación que sufre el cuadro clasificatorio de las *Investigaciones*, que añade los actos reproductivos que no eran considerados en la primera clasificación. Además, ya no considera la clasificación fundamental entre actos intuitivos y no intuitivos, con lo cual deshace la clasificación base de las *Investigaciones lógicas*.

Lo importante de este desplazamiento conceptual y de los cambios en el cuadro clasificatorio es, en primer lugar, la distinción de la percepción de todos los demás actos. De entrada, con ello separamos la percepción de la imaginación, pues siempre ha existido la confusión en la distinción entre una percepción puramente sensible y una imagen. Al respecto, según me parece, el mismo Husserl cayó en esa confusión en las *Investigaciones*, como podemos percatarnos por el cuadro clasificatorio de esa época. Es complicado diferenciar la imagen de la percepción visual, por ejemplo, al abrir los ojos, ¿capto

imágenes o meras percepciones visuales? He ahí el enredo que, a mi parecer, queda superado en *Ideas I* y su cuadro clasificatorio.

El segundo punto que se debe resaltar de estos cambios es que se puede ya dar cuenta de las imágenes mentales —y esto es verdaderamente importante— al introducir las modificaciones reproductivas. Para Husserl hay dos tipos de imágenes: las físicas, o la imagen objeto, y las mentales. Las primeras se dan de modo perceptivo (foto, cuadro, televisión). Pero también existen las imágenes mentales en las que puede apoyarse la intención imaginativa. Esto quiere decir que la intención imaginativa no solo se apoya en las imágenes físicas, sino también en las mentales.

Así, pues, a partir del acto reproductivo podemos tematizar teóricamente las imágenes mentales: la reproducción es una reproducción mental que sirve de base a la imaginación y da lugar a una imagen mental. De este modo, si retomamos el cuadro clasificatorio de *Ideas I* y nos ubicamos dentro de la modificación imaginativa, la imagen o puede ser percepción, o bien, modificación reproductiva. Al ser esto último, la imagen, como imagen mental, no es, entiéndase, un nuevo carácter de acto; lo que habría que realizar, en todo caso, pero muy pertinente, es, por decirlo así, una ontología de la imagen, esto es, detectar a través de la vía fenomenológica el modo de ser de una imagen mental.

En este punto es importante indicar un comentario que intenta aclarar que la modificación cualitativa de las *Investigaciones* o la modificación de neutralidad de las *Ideas I* no es una modificación que pueda entrar entre los caracteres de acto. Más bien, esta modificación implica otro tipo de intencionalidad. Todo esto viene para señalar que la modificación cualitativa o de neutralidad no es la modificación imaginativa, aunque, ciertamente, se confundan.

La diferencia de carácter de los actos intencionales, según la teoría de las formas de aprehensión de las *Investigaciones*, nos dice que los actos perceptivos, imaginativos y significativos poseen distinta forma de aprehensión. La diferencia estriba en los componentes fundamentales de dichos actos. Debemos recordar al respecto que el ingrediente de una vivencia intencional se compone de los siguientes elementos: materia, cualidad y contenidos representantes.

Los contenidos representantes son el componente no intencional del acto, base sobre la cual se constituye la capa intencional. La materia y la cualidad son componentes intencionales del acto. Así, la materia está en el acto y le presta referencia al objeto. De este modo, queda determinado el objeto que el acto mienta. A partir de la cualidad es posible clasificar los actos en objetivantes (que se dividen en ponentes y no ponentes) y los no objetivantes, que son los afectivos o volitivos.

La diferencia de carácter de los actos que nos interesan no proviene ni de la materia ni de la cualidad, pues un acto puede cambiar de materia y de cualidad y permanecer como acto de la misma clase. La distinción que estamos buscando tiene que ver de modo directo con los contenidos representantes, pues unos actos (los significativos) carecen de contenidos representantes al ser no intuitivos o vacíos. Veamos.

Si veo escrita la palabra castellana *león*, se lleva a cabo un acto significativo en el que me refiero a un león. Pero si esta palabra está escrita con tinta negra sobre un papel blanco, los contenidos representantes serán sensaciones negras y blancas, y este contenido representante no tiene nada que ver con un león. Entonces, no se puede afirmar que esas manchas negras sobre papel blanco son el representante sensible del acto al que me refiero: un león. Lo que sí se puede afirmar es que el acto significativo no tiene representantes sensibles, sino que los representantes lo son del objeto intuitivo que la hace de signo, pero no de conciencia signitiva.

Lo correcto es afirmar que las sensaciones negras y blancas son representantes del acto en el que se constituye un signo, esto es, las letras como objetos perceptivos y no del acto al que me refiero al león (objeto mentado). Desde esta perspectiva, la esencia intencional del acto está formada exclusivamente por la materia y la cualidad. De la esencia intencional del acto se excluyen los contenidos representantes y de ahí deducimos que hay actos sin esos contenidos: los significativos. Ahora bien, sabemos perfectamente que la reducción fenomenológica es la que nos permite un acceso al *coigito* y, de entrada, su principal característica es la apodicticidad. El sujeto cognoscente que reduce el mundo a fenómeno está absolutamente seguro

de su propio saber. Así, el *cogito* es apodicticidad pura; pero ¿es algo más?, vamos, ¿está seguro de algo más que de su propia seguridad, su propia certeza de sí?

A partir de la reducción fenomenológica, el *cogito* obtenido presenta una característica que se torna fundamental y que se descubre al inicio de la propia investigación: su intencionalidad. Es por ello por lo que el argumento husserliano supera al cartesiano, pues quizá lo asegurado en el *cogito* no sea más que una mera formalidad. De ser así, no se podría iniciar investigación alguna, ya que la investigación finalizaría en su mismo punto de partida, es decir, no saldríamos de la pura evidencia de sí mismo del *cogito*. Sin embargo, esta característica de la intencionalidad nos permite el desarrollo de una investigación. La intencionalidad muestra que el *cogito*, esto es (en otros términos), el aparecer, es siempre aparecer del mundo; este último se recupera como objeto intencional y por ello es posible iniciar una investigación que analice la relación entre el aparecer y lo que aparece. Esta es la labor de la fenomenología. Por ello:

En contraste con Descartes, nosotros nos sumimos en la tarea de *explorar el campo infinito de la experiencia trascendental*. La evidencia cartesiana, la de la proposición “*ego cogito, ego sum*”, no da fruto porque Descartes no sólo omite el poner en claro el puro sentido metódico de la epojé trascendental, sino que también omite el dirigir la mirada a la posibilidad que tiene el *ego* de exponerse a sí mismo hasta el infinito y sistemáticamente por medio de una experiencia trascendental, y con ello al hecho de que el *ego* está ahí presto, como un posible campo de trabajo, absolutamente singular y aislado, en cuanto que relacionándose sin duda con el mundo todo y con todas las ciencias objetivas, empero no da por supuesto su valor de realidad, y por ende está separado de todas estas ciencias y no linda con ellas en ninguna manera.⁹⁶

De este modo, lo que nosotros debemos hacer, siguiendo a Husserl, es una exploración del *cogito* que ponga al descubierto el fenómeno de la intencionalidad. Por ello, debemos explorar, en definitiva,

⁹⁶ Husserl, Edmund. *Meditaciones...*, op. cit., p. 77.

la estructura intencional del cogito, pues, como dice Husserl: “El problema que abarca la fenomenología entera tiene por nombre el de intencionalidad”.⁹⁷

El aparecer siempre es aparecer de lo que aparece; no se queda en su mero aparecer. Ver un árbol no es simplemente ver, sino ver un árbol. Lo percibido se distingue, enteramente, de la percepción. Entiéndase, la distinción entre el aparecer y lo que aparece es una distinción intencional. Por ello, tenemos que explicar en qué consiste esta distinción intencional, en qué consiste el ser del aparecer y el ser de lo que aparece y el ser mismo de la distinción intencional. Debemos llevar a cabo, pues, una investigación sobre la intencionalidad. Sin lugar a duda, la trascendencia del mundo externo salta primero a la vista y es más fácil de tematizar. Sin embargo, a partir del problema del tiempo y de la síntesis pasiva, es de sospechar que aparezca un nuevo tipo de intencionalidad distinta de la que constituye el mundo, pero en la que también se constituyen objetos. Pero todo esto lo desarrollaremos poco a poco ya con nuestras temáticas: la estética y el arte.

En primera instancia, podemos decir que el ser del aparecer consiste simplemente en aparecer, esto es, en ser fenómeno para una subjetividad; por ello, debemos preguntar, más bien, acerca del ser de lo que aparece. Podemos afirmar que lo que aparece es el mismo aparecer. Desde esta perspectiva, la distinción entre el aparecer y lo que aparece es una simple distinción gramatical. El aparecer siempre ha de ser aparecer de algo, pero lo que aparece puede ser el mismo aparecer, ya que en el aparecer aparece el aparecer mismo, puesto que el aparecer es aparecer de sí mismo. Pero la distinción intencional va más allá de lo recientemente expuesto, ya que esta distinción afirma que en todo *cogito* lo que aparece es algo esencialmente distinto del aparecer.

Por ejemplo, si veo un árbol es claro que vivo colores y formas subjetivas que constituyen el aparecer visual del árbol. Pero entiéndase: también veo el árbol mismo con sus colores y formas objetivas que, evidentemente, es distinto de la vivencia subjetiva en la que aparece el árbol mismo objetivo. Esto se justifica si, voluntariamente, cierro

⁹⁷ Husserl, Edmund. *Ideas relativas*, op. cit., p. 441.

los ojos, pues en este caso el aparecer deja de ser tal, ya que dejo de vivir colores y formas subjetivas; ya no hay un aparecer visual del árbol. Entonces, aquí el árbol que aparece no es el aparecer que pierde su ser en un acto voluntario de cerrar los ojos; al contrario, el árbol es algo que aparece y que en su ser no se diluye, por decirlo así, aunque cierre los ojos. El contenido del aparecer no se pierde, pues se conserva lo que aparece.

§ 4. IDEA DE FILOSOFÍA Y SU DIVISIÓN EN TEÓRICA, PRÁCTICA Y ESTIMATIVA

Hablar de la idea de filosofía en Husserl es harto complicado, pues consideramos, hasta donde tenemos entendido, que no sintetizó arquitectónica y exhaustivamente dicha idea.⁹⁸ Sin embargo, destacamos como primer punto que nuestro filósofo insiste en que filosofía y ciencia están en una estrecha relación, en una vinculación recíproca. Lo que vale para la ciencia, vale, del mismo modo para la filosofía. Pues es de notar que Husserl habla reiteradamente de la filosofía como ciencia estricta; de este modo, tiene por finalidad hacer que la filosofía se convierta en ciencia.

Esto, como bien sabemos, no es nuevo en la historia de la filosofía. Husserl lo sabía, y, sin embargo, tuvo el empeño de realizar tan enorme tarea, ya que deseó que la filosofía comenzara de nuevo y de una vez por todas. A propósito del comienzo, sabemos que “desde sus primeros comienzos, la filosofía pretendió ser una ciencia estricta, más aún, la ciencia que satisficiera las necesidades teóricas

⁹⁸ Schuhmann llega a decir que Husserl habla relativamente poco de “filosofía”. Más adelante llega a decir incluso: “No encontramos en Husserl un escrito comparable al tomito de Bolzano *¿Qué es filosofía?* En ninguna parte sintetizó consecuentemente su idea de filosofía, ni siquiera en ‘La filosofía como ciencia rigurosa’”. Y que “‘filosofía’ es ciertamente uno de esos conceptos que Husserl utiliza constantemente pero que nunca llegan a convertirse en objeto de reflexiones exhaustivas”. Schuhmann, Karl. *La idea de Husserl de la filosofía*. En Antonio Zirión (comp.), *Actualidad de Husserl*. México: Alianza, 1989, pp. 149-150.

más profundas y haga posible, desde el punto de vista ético-religioso, una vida regida por normas puramente racionales”.⁹⁹ En este mismo sentido, nuestro autor agrega:

La filosofía es para mí, de acuerdo con esta idea, la ciencia universal y “rigurosa” en el sentido radical. Como tal, es ciencia que parte de la fundamentación última, o, lo que es igual, de la responsabilidad última por sí mismo, en la cual, pues, no funciona como incuestionada base de conocimiento nada predicativa o pre-predicativamente comprensible de suyo.¹⁰⁰

Si hablamos conforme a la universalidad de principio, la idea de una filosofía estrictamente científica es una “filosofía desde abajo”. En este sentido, nuestro autor menciona: “nos ocupamos de la filosofía culta que se presenta con un cariz realmente científico, en particular con un método y una disciplina por los que esta filosofía cree haber alcanzado definitivamente la jerarquía de ciencia exacta”.¹⁰¹ Para Husserl, la idea de la genuina filosofía, de la filosofía como ciencia estricta, está en estrecha relación con la realización de la idea del conocimiento absoluto. Una filosofía “que representa la imperecedera exigencia de la humanidad hacia el conocimiento puro y absoluto (e inseparablemente unido a eso, hacia lo puro y lo absoluto en el dominio del valor y de la voluntad)”.¹⁰² Es una ciencia, pues, dirigida al conocimiento absoluto y universal, una ciencia que abarque todo, una ciencia que tome como punto de partida un radicalismo que permita una autoaclaración, una ciencia filosófica en estricto sentido.

Así pues, Husserl tiene la idea de que la filosofía “de acuerdo a su finalidad histórica es la más elevada y rigurosa de todas las ciencias”,¹⁰³ tiene que ser posible. Es, entonces, “una IDEA que, como muestra la ulterior exposición meditada, sólo es realizable en el estilo de vigencias relativas, temporales, y en un proceso histórico infinito

⁹⁹ Husserl, Edmund. *La filosofía como ciencia...*, op. cit., p. 7.

¹⁰⁰ Husserl, Edmund. *Ideas relativas...*, op. cit., p. 466.

¹⁰¹ Husserl, Edmund. *La filosofía como ciencia...*, op. cit., p. 17.

¹⁰² *Ibid*, p. 8.

¹⁰³ *Idem*.

—pero que, así, es de hecho realizable”.¹⁰⁴ Esta idea de filosofía que hemos expuesto no puede presentarse lejos de la idea de verdad, pues para Husserl la verdad no es una ficción; es una invención que eleva al hombre al nivel más alto, en el cual “la vida humana adquiere una nueva dimensión histórica”,¹⁰⁵ al igual que la misma filosofía. De este modo, la idea de filosofía va unida con la idea de verdad y esto pone al hombre, según Husserl, en una altura más elevada:

la filosofía como función de humanización del hombre, como humanización, «del hombre en la escala de la humanidad», como existencia humana bajo su forma final, que es al mismo tiempo la forma inicial de donde ha partido la humanidad, tiene su primer estadio de desenvolvimiento, en su marcha hacia la razón de la humanidad.¹⁰⁶

Pero no solo eso, sino que también, y unido a esto, la filosofía es la autorreflexión que sitúa al hombre en el plano de la humanidad universal. De hecho, esta autorreflexión es el fin hacia el cual tiende el hombre en tanto al modo racional de su existencia. La finalidad de la filosofía misma y de cualquier filósofo “consiste en alcanzar una ciencia universal del mundo, un saber universal, definitivo, una totalidad de las verdades en sí sobre el mundo, sobre el mundo en sí”.¹⁰⁷ Consiste, pues, en encontrar una *verdad* definitiva dotada “de «evidencia inmediata»”.¹⁰⁸

La filosofía es una configuración de la cultura que en la corriente del desarrollo humano aparece. De esta manera, su contenido está dado por circunstancias históricas. Pero, y aunque esto resulte obvio, la filosofía no es creación solamente de un individuo o, por lo menos, como la entiende Husserl, no tendría que serlo. De este modo, implica, para su realización histórica, otra formulación por medio de la cual

¹⁰⁴ Husserl, Edmund. *Ideas relativas...*, op. cit., p. 466.

¹⁰⁵ Husserl Edmund. *La filosofía como autorreflexión...* op. cit., p. 131.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 135.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 129.

¹⁰⁸ *Idem.*

sería posible una actitud investigadora totalmente distinta que, plenamente consciente de que las ciencias jamás pueden ser una creación completa de un individuo, emplea a la vez las mayores energías, cooperando con personas igualmente dispuestas, para lograr que una filosofía científica nazca y se desarrolle progresivamente.¹⁰⁹

Hemos analizado, de forma breve, la idea de filosofía en Husserl y nos hemos encontrado con que tiene gran importancia para la humanidad, es una creación intersubjetiva que se da en el desarrollo histórico, da su razón de ser a todas las ciencias y disciplinas filosóficas; requiere, por ende, una crítica de la razón para su posible realización; es un conocimiento que versa sobre lo absoluto y aspira a ser una ciencia estricta. Pero, dice Husserl, “es incapaz de erigirse en ciencia verdadera”.¹¹⁰ Lo dice con conciencia de que “todavía no han sido establecidas siquiera las bases de una doctrina científicamente estricta”.¹¹¹ Esto es precisamente lo preocupante para Husserl.

De este modo, nos encontramos que Husserl considera que la filosofía no ha podido cumplir esta pretensión que es ya una exigencia, pues carece de carácter y “claridad científica”.¹¹² Pero con esto, entiéndase bien, no se quiere decir “que la filosofía sea una ciencia imperfecta”,¹¹³ sino que simplemente “todavía no es ciencia, que no ha comenzado a ser ciencia”,¹¹⁴ y esto es porque no dispone de un sistema de doctrina. “En ella absolutamente todo es discutible; cada actitud es cuestión de convicción personal, de interpretación de escuela, de ‘punto de vista’”.¹¹⁵ No hay, pues, “ninguna filosofía como ciencia estricta actualmente existente, ningún ‘sistema de doctrina’, ni siquiera incompleto, puesto objetivamente en evidencia en el espíritu unificado de la comunidad de los investigadores de nuestra época”.¹¹⁶

¹⁰⁹ Husserl, Edmund. *La filosofía como ciencia...*, op. cit., p. 3.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 8.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 65.

¹¹² *Ibid.*, p. 8.

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ *Idem.*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 62.

Existe, entonces, la imposibilidad, latente, de la filosofía como ciencia universal. En este sentido, esa pretensión de ciencia sigue siendo, quizá hasta nuestros días, para la filosofía, inalcanzable o simplemente ya la filosofía no tenga dicha pretensión, pero para Husserl era lo fundamental. En una nota al pie de página de *La filosofía como autorreflexión de la humanidad*, Husserl aclara: “Este proyecto de una ciencia universal sigue siendo como una intuición oculta en toda filosofía”.¹¹⁷ Pero, aunque permanezca inalcanzable u oculta, la ciencia filosófica debe conquistarse, pues la humanidad todavía necesita de la filosofía como ciencia universal, como “una ciencia que abarque todo ser y cualquiera que sea el sentido del ser”.¹¹⁸

En la época en que Husserl realiza estas reflexiones observa que al desarrollo de la filosofía le asaltan históricamente diversas dificultades, además de las ya mencionadas, que en general, y de modo sintético, tienen como consecuencia “un escepticismo que amenaza desacreditar totalmente el gran proyecto de una ciencia rigurosa, y, tomadas las cosas más universalmente, de una filosofía como ciencia rigurosa”.¹¹⁹ Efectivamente, puede haber espíritus escépticos que vean la posibilidad de una filosofía científica como una ilusión o mera quimera. A esto dice Husserl:

La afirmación incondicional de que toda filosofía científica es una quimera, por cuanto las preguntas tentativas de los milenios pasados hacen probable la imposibilidad interna de tal filosofía, no sólo es falsa por el hecho de que las conclusiones que pueden sacarse de un par de milenios de cultura superior no constituyen una buena inducción para un futuro ilimitado, sino que es falsa como absurdo, tan absurdo como $2 \times 2 = 5$.¹²⁰

Aunque no estén las bases sólidas para la realización de una filosofía como ciencia y más allá o por encima del escepticismo, que acabamos de mencionar, Husserl ve la necesidad de realizar “la gran tarea de

¹¹⁷ Husserl Edmund. *La filosofía como autorreflexión...* op. cit, p. 136.

¹¹⁸ *Idem*.

¹¹⁹ Husserl, Edmund. *Ideas relativas...*, op. cit., p. 466.

¹²⁰ Husserl, Edmund. *La filosofía como ciencia...*, op. cit., p. 54.

nuestro tiempo”;¹²¹ esto es, “llevar a cabo una meditación radical para exponer intencionalmente el genuino sentido de esta idea de la filosofía y mostrar la posibilidad de su realización”.¹²² De este modo, a sabiendas de las dificultades históricas de su tiempo, que también son las del nuestro, para realizar la gran filosofía, Husserl no rehúye o esquiva el problema, sino al contrario, penetra en él. Insiste en que es posible la realización de la filosofía como ciencia, aunque esto implique un esfuerzo radical, un esfuerzo, sin embargo, que debe ser realizado “de un modo decisivo y profundo mediante la elaboración sistemática del método que pregunta retroactivamente por los últimos supuestos concebibles del conocimiento”.¹²³ Para reafirmar lo anterior, dice Husserl lo siguiente:

a la “filosofía como ciencia rigurosa”, y como universal y absolutamente fundamental, no debe renunciarse antes de hacer de nuevo y con la más radical seriedad un intento de fundamentarla realmente, o de haber considerado con igual seriedad la ciencia fenomenológica nacida de semejante intención, la de comenzar de nuevo.¹²⁴

Sean las dificultades que sean, lo importante aquí es que “cualquiera que sea la dirección que tome la nueva marcha de la filosofía, está fuera de duda que no debe renunciar al deseo de ser ciencia estricta”.¹²⁵ En este sentido, Husserl, al darnos a conocer su impresión de la filosofía y a sabiendas de los conflictos por superar, tiene la plena “convicción que pretende abogar a favor de una importante reforma de la filosofía y preparar el terreno para el futuro ‘sistema’ de la filosofía”.¹²⁶ Él sabe, y lo hemos puesto de manifiesto, cuál es la misión de la filosofía a nivel histórico y su trascendencia e importancia vital para la humanidad: erigir una “vida regida por normas puramente racionales”, pues “el comprender filosófico que debe revelarnos los

¹²¹ Husserl, Edmund. *Ideas relativas...*, op. cit., p. 466.

¹²² *Idem.*

¹²³ *Idem.*

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ Husserl, Edmund. *La filosofía como ciencia...*, op. cit., p. 68.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 10.

enigmas del mundo y de la vida”¹²⁷ tiene, forzosamente, que ponerse en marcha. Además, Husserl tiene en mente que:

los intereses más elevados de la cultura humana exigen el desarrollo de una filosofía rigurosamente científica; que, por consiguiente, en nuestro tiempo sólo se justifica un cambio, si está animado por la intención de fundar de raíz la filosofía en el sentido de ciencia estricta.¹²⁸

Para continuar con lo apenas mencionado:

Toda gran filosofía no es solamente un hecho histórico, sino que también en el desarrollo de la vida del espíritu humano desempeña una función teleológica, quizá única, a saber la de ser la elevación suprema de la experiencia de la vida, de la formación cultural, de la sabiduría de su época.¹²⁹

Efectivamente, de esto resulta necesario aspirar a la sabiduría, pues “toda persona que tienda a ella es necesariamente ‘filósofo’ en el sentido prístino de la palabra”.¹³⁰ Además, también sabe que generaciones enteras se han dedicado, de algún modo, desde su propia perspectiva y por diversos caminos, a lograr un estatuto científico de la filosofía. Considera que esta meta aún no se ha logrado; de ahí la necesidad de elaborar, de una vez por todas, una reforma o renovación de la filosofía misma. En este sentido, la filosofía está constantemente haciéndose, está puesta en marcha y es un trabajo no solamente individual, sino intersubjetivo; además, sabe cuál es su máxima finalidad: llegar a ser esa ciencia universal omniabarcante que permita la autorreflexión de la humanidad para elevarla a un rango supremo. Sabe que su filosofía está por realizarse:

¹²⁷ *Ibid.*, p. 66.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 57.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 60.

Una filosofía en trance de realización no tiene la índole de una ciencia relativamente imperfecta que va mejorando a medida que sigue su camino natural. En su sentido de filosofía está entrañado un radicalismo de la fundamentación, una reducción a una absoluta falta de presupuestos, un método fundamental con el que el filósofo incipiente se asegure a sí mismo un terreno absoluto como el presupuesto que puede hacerse absolutamente intelectivo de todos los presupuestos “obvios” en sentido vulgar. Pero esto es precisamente lo que tiene que aclararse primero en pertinentes exámenes que descubran su carácter absolutamente obligatorio. El hecho de que estos exámenes se entrelacen crecientemente al avanzar, y acaben por conducir a toda una ciencia, a una ciencia del comienzo, a una filosofía “primera”, el hecho de que en su terreno radical broten todas las disciplinas filosóficas, más aún, los fundamentos de toda ciencia en general, era cosa que no podía menos de permanecer oculta porque faltaba aquel radicalismo sin el cual la filosofía en general no puede existir ni siquiera empezar.¹³¹

Así pues, para Husserl la auténtica filosofía, la radical, es aquella que se ha cuidado de estar verdaderamente libre de supuestos. En este sentido, “sólo en exámenes radicales sobre el sentido y la posibilidad de su propósito puede la filosofía echar raíces”.¹³² Pero, además, es importante insistir que de esa filosofía radical puedan brotar todas las disciplinas filosóficas y los fundamentos de todas las ciencias.

Entonces, según parece, la filosofía como ciencia estricta aún está por realizarse. En consecuencia, Husserl no se llama a sí mismo o se reconoce como filósofo:

Estas convicciones del autor se han robustecido crecientemente en el curso del trabajo, con la evidencia de los resultados fundados gradualmente unos sobre otros. Si el autor ha tenido que rebajar el ideal de sus aspiraciones filosóficas prácticamente al de un mero principiante, por lo menos ha llegado con la edad a la plena certeza de poder llamarse

¹³¹ Husserl, Edmund. *Ideas relativas...*, op. cit., p. 488.

¹³² *Ibid.*, p. 487.

un VERDADERO principiante. Casi pudiera tener la esperanza —si le fuera concedida la vejez de Matusalén— de poder llegar a ser un filósofo.¹³³

Así las cosas, la filosofía ocupa un puesto privilegiado en la concepción husserliana. Es de destacar además un elemento que, hasta ahora, no ha sido tomado en cuenta explícitamente, pero que es de suma importancia. Nos referimos al aspecto racional de la filosofía:

la filosofía, la ciencia son racionales en todas sus formas; he ahí una tautología. Pero ellas se encuentran siempre en marcha hacia una racionalidad más alta; es la racionalidad que redescubre incesantemente su insuficiencia y su relatividad, pero conducida por el esfuerzo, empujada por la voluntad de conquistar la racionalidad verdadera y plena.¹³⁴

Por otro lado, para nuestro filósofo es importante poner atención a la situación de la filosofía alemana de su tiempo “con la filosofía de la vida luchando en ella por el predominio, con su nueva antropología, su filosofía de la “existencia”.”¹³⁵ En este contexto, es nuevamente importante prestar atención, como dice Husserl, a “los reproches de ‘intelectualismo’ o ‘racionalismo’ que se han hecho desde estos lados a mi fenomenología y que se relacionan muy de cerca con mi manera de concebir la filosofía”.¹³⁶

Hay, pues, reproches (intelectualismo o racionalismo) que, según Husserl, se le hacen a la fenomenología y que también afectan la manera de concebir su propia filosofía. En este sentido, vemos la estrecha vinculación entre fenomenología y filosofía. Husserl habla reiteradamente de “filosofía fenomenológica”;¹³⁷ con esto, quiere dar a entender que la filosofía que pretenda ser científica lo será solo fenomenológicamente. Es, pues, para Husserl, de suma importancia que la filosofía pueda empezar a ser una auténtica ciencia. Para esto se tiene que dejar a un lado la actitud natural y operar un cambio

¹³³ *Ibid.*, p. 488.

¹³⁴ Husserl, Edmund. *La filosofía como autorreflexión...*, op. cit., pp. 138-139.

¹³⁵ Husserl, Edmund. *Ideas relativas...*, op. cit., p. 465.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 466.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 467.

fenomenológico de actitud que funcionaría como prerequisite indispensable para que la filosofía alcance su propósito, esto es, para que pueda empezar como una ciencia estricta.

Ella sólo puede empezar, y sólo puede en general operar en todo proceder filosófico ulterior, como ciencia en la actitud fenomenológico trascendental. Precisamente por ello es la fenomenología descriptiva apriórica (la trabajada realmente en estas Ideas), en cuanto labra directamente el terreno trascendental, la “filosofía primera” en sí, la del comienzo. Sólo cuando esta motivación, que ha menester de una exposición muy exacta y profunda, se ha vuelto una intelección viva e imperativa, resulta claro que el “matiz”, que al principio parecía extraño, que conduce de una psicología interna pura a la fenomenología trascendental, decide sobre el ser y el no-ser de una filosofía —de una filosofía que con radical cientificidad sabe lo que su sentido peculiar, el de estar fundada en una responsabilidad última de sí misma, requiere, y qué terreno, y qué método.¹³⁸

Así pues, la fenomenología es “filosofía primera”, la ciencia radical del comienzo, la filosofía como una ciencia que parte de fundamentos últimos, de una responsabilidad última. En este sentido, si realmente estamos pensando en, y queremos, como Husserl, una filosofía radical, se tiene que operar sin supuestos, sin dar de antemano las premisas del mundo como tal y de la ciencia y sus formulaciones metódicas, inclusive cualquier formulación filosófica, en suma, toda la tradición. Así, se debe poner en marcha:

un radicalismo de la autonomía del conocimiento en que se deja sin validez todo lo predado como obviamente existente, retrotrayéndolo a lo presupuesto implícitamente ya en todo presuponer, en todo preguntar y responder, y que es por ende ya por necesidad siempre e inmediatamente en cuanto lo primero-en-sí.¹³⁹

¹³⁸ *Ibid.*, p. 475.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 478.

En suma, se tiene que aplicar la reducción fenomenológica, pues solamente aplicándola puede empezar la auténtica filosofía en sentido radical y estricto. Desde esta perspectiva, Husserl piensa que la fenomenología es el medio adecuado para lograr que la filosofía comience a ser una ciencia. Pero, como considera él mismo, no se ha quedado en una mera pretensión, pues cree que sus esfuerzos iniciados con las *Investigaciones lógicas* realmente han dado frutos. Afirma al respecto:

Las nuevas publicaciones que he emprendido en el último año (las primeras desde estas *Ideas*) aportarán amplios desarrollos, aclaraciones y complementos de lo iniciado, por lo demás, ya en las *Investigaciones lógicas* (1900-1901) y luego en estas *Ideas*, de suerte que la pretensión de haber puesto en obra el necesario comienzo de una filosofía “que pueda ser presentada como ciencia” no se revelará acaso como un autoengaño. De todas formas, quien durante decenios no especula sobre una nueva Atlántida, sino que realmente se ha echado a andar por las incultas tierras sin caminos de un nuevo continente y ha hecho los primeros esfuerzos por cultivarlas, no se dejará extraviar por negativa alguna de los geógrafos que juzgan de las noticias por sus propios hábitos de experiencia y de pensamiento -pero que también se dispensan el esfuerzo de emprender un viaje a las nuevas tierras.¹⁴⁰

Así, sostenemos que Husserl se creía poseedor de la ciencia, pues no se ha quedado en meras especulaciones y pretensiones, sino que, durante decenios, ha realizado el esfuerzo para encontrar realmente lo ansiado. Por lo menos, es lo que considera él mismo. En este mismo sentido, pero contradiciendo lo anterior, al juzgar *Ideas I* como obra filosófica, Husserl menciona que “tiene un propósito limitado”,¹⁴¹ y éste es “Sólo pretende ser un intento —desarrollado en decenios de meditación dirigida exclusivamente hacia esta meta— de convertir en realidad el comienzo radical de una filosofía que, repito las palabras kantianas, ‘pueda presentarse como ciencia’”.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 481-482.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 487.

Al mencionar que “sólo pretende ser un intento” nos da a entender que realmente no es un intento, sino la pretensión de uno. Con esto, notamos cierta inseguridad en Husserl. Por un lado, se cree poseedor de la ciencia y esto no se revela como una autoilusión; por otro lado, ese anhelo de convertir en realidad la filosofía como ciencia estricta se nos revela como una mera pretensión del intento por lograrlo. Hay, pues, cierto titubeo y en contra de ese primer “triumfalismo” dice:

Al ideal del filósofo, componerse de una/ vez por todas una lógica, una ética y un metafísica sistemáticamente conclusas que pueda justificar en todo momento ante sí y ante los demás a partir de una intelección absolutamente forzosa -a este ideal ha tenido el autor que renunciar tempranamente y hasta hoy.¹⁴²

De este modo, esa inseguridad que hemos notado en Husserl se debe, probablemente, a que él mismo sabe que sentó las bases para lograr que la filosofía pudiera convertirse en ciencia estricta, pero supo también que la tarea no había finalizado y que probablemente él mismo no la vería concluida. Así, menciona, por ejemplo, que “El autor ve extendida ante sí la tierra infinitamente abierta de la verdadera filosofía, la “Tierra prometida”, que él mismo ya no verá plenamente cultivada”.¹⁴³ Pero “Con gusto esperarí que los venideros recojan estos comienzos, los lleve constantemente más lejos, pero también corrijan sus grandes imperfecciones. Imperfecciones que son en efecto inevitables en los comienzos de toda ciencia”.¹⁴⁴ La posibilidad de realización de la filosofía es, pues, el método fenomenológico. Entonces, la filosofía respecto a las ciencias de la naturaleza “se halla en una dimensión completamente nueva. Necesita puntos de partida enteramente nuevos y un método totalmente nuevo, que la distingue por principio de toda ciencia «natural»”.¹⁴⁵ Reafirma su idea un poco más adelante:

¹⁴² *Idem.*

¹⁴³ *Ibid.*, p. 489.

¹⁴⁴ *Idem.*

¹⁴⁵ Husserl, Edmund. *La idea...*, op. cit., p. 34.

La filosofía, repito, se encuentra, frente a todo conocimiento natural, en una *dimensión nueva*, y a esta nueva dimensión, por más que tenga —como ya indica el modo figurado de hablar— conexiones esenciales con las dimensiones antiguas, le corresponde un *método nuevo* (nuevo desde su fundamento mismo), que se contrapone al método «natural».¹⁴⁶

Claramente, Husserl habla del método fenomenológico, y al decir que se opone al método natural se refiere a que la filosofía es anti-natural. Digamos que el trabajo filosófico no es natural, no es normal, pues. La fenomenología es, a nuestro juicio, y solo desde esta perspectiva, la respuesta a la pregunta que interroga por la realización de la filosofía como ciencia estricta. Esta idea de filosofía tendrá que lograrse, pues la cuestión del presente es la cuestión de, como dice Husserl, “la tan loada maestra de la eterna labor de la humanidad”,¹⁴⁷ esto es, de la filosofía.

Con la idea de filosofía en Husserl, y al hablar de la crítica o teoría de la razón, nos hemos enfocado en el conocimiento y la verdad de dicho conocimiento. Pero la razón no solo es lógica, y a este respecto es menester la indagación completa de la razón, pues, como plantea Husserl: “Al perseguir estas metas de la teoría de la razón se llega necesariamente a los PROBLEMAS DE LA ACLARACIÓN DESDE LA TEORÍA DE LA RAZÓN, DE LA LÓGICA FORMAL y de las disciplinas paralelas a ella, que he llamado AXIOLOGÍA Y PRÁCTICA FORMALES”.¹⁴⁸ Desde esta perspectiva, habría que señalar que, para Husserl, los problemas de la razón teórica *preceden* a los problemas de la razón estética y práctica. Estos problemas se refieren a los entretrejimientos de todos los tipos de razón antes mencionados, puesto que las verdades de la esfera de la axiología y práctica formales tienen lugar en las verdades de la razón lógica. Hay, luego, entretrejimientos temáticos en las diversas esferas de la razón.

Así pues, en tales entrelazamientos temáticos SE CONSTITUYEN CADA VEZ OBJETIVIDADES NUEVAS, eventualmente con estratos constitutivos cada vez

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹⁴⁷ Husserl, Edmund. *La filosofía como ciencia...*, op. cit., p. 8.

¹⁴⁸ Husserl, Edmund. *Ideas relativas...*, op. cit., p. 443.

más elevados, que, según el caso, se originan a partir de actos teóricos, valorativos, prácticos, y que poseen, SEGÚN LA ACTITUD, significado temático en diferente sentido. En especial, pueden volverse siempre de nuevo temas teóricos mediante la transición a la actitud teórica; se vuelven entonces OBJETIVAS EN EL SENTIDO PARTICULAR: son captadas, se vuelven sujetos de predicados que las determinan teóricamente, etcétera.¹⁴⁹

En este sentido, habría que indagar, como dice Husserl, sobre

las referencias esenciales que enlazan las tesis dóxicas con todas las otras especies de posición, las de la emoción y la voluntad, y también aquellas que devuelven todas las modalidades dóxicas a la protodoxa. Precisamente de tal modo hay que hacer comprensible a partir de fundamentos últimos por qué la certeza de la creencia y consiguientemente la verdad desempeña un papel tan predominante en toda razón.¹⁵⁰

Sin embargo, también hay que decirlo, Husserl solo anuncia esta serie de problemas; no los resuelve. Sea como sea, para aclarar la razón a veces llamada estética, estimativa o axiológica y la razón práctica es necesario antes aclarar la razón teórica en la que ya nos hemos detenido cuando analizamos la crítica de la razón.

En un examen más detenido, decimos que hay proposiciones de las percepciones y de todas las intuiciones téticas, así como proposiciones sintéticas (proposiciones predicativas dóxicas o juicios). De este modo, Husserl ve el concepto de proposición sumamente amplio. El sentido y la proposición hacen referencia a “un estrato abstracto perteneciente al tejido pleno de todos los nóemas. Es de gran alcance para nuestro conocimiento conquistar este estrato en su generalidad plenamente abarcante, esto es, ver con intelección que tiene realmente su morada en TODAS LAS ESFERAS DE ACTOS”.¹⁵¹ Se incluyen, por lo tanto, los actos de la esfera del sentimiento y de la

¹⁴⁹ Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo*, op. cit., p. 43.

¹⁵⁰ Husserl, Edmund. *Ideas relativas...*, op. cit., p. 425.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 404.

voluntad. Menciona Husserl: “O como suelo expresarlo, hay junto al ‘y’ dóxico (el lógico) también un ‘y’ axiológico y práctico. Lo mismo pasa con el ‘o’ y todas las síntesis de este orden”.¹⁵² La morfología¹⁵³ es una idea que constituye la base de una *mathesis universalis* científica. Tiene que ver con la configuración o forma de los juicios; de ahí su clasificación morfológica:

Esta morfología de los juicios es la disciplina lógica-formal primera en sí [...] Según nuestras dilucidaciones, versa sobre la mera posibilidad de los juicios en cuanto juicios, sin preguntar si son verdaderos o falsos, ni siquiera si son, meramente como juicios, compatibles o contradictorios.¹⁵⁴

Las proposiciones sintéticas se refieren, pues, a las síntesis dóxicas predicativas, las formas sintéticas son inherentes a las modalidades dóxicas y a los actos del sentimiento y de la voluntad.

(Así, por ejemplo, las formas de la preferencia, las del valorar y querer “por mor de otra cosa”, las formas del “y” y “o” axiológicos.) En estas morfologías se habla noemáticamente de proposiciones sintéticas según su forma pura, sin que esté en cuestión aún la validez o invalidez racional.¹⁵⁵

Y más adelante afirma:

Pero tan pronto como planteamos esta cuestión, y la planteamos respecto de proposiciones en general, en tanto se las piensa determinadas exclusivamente por las formas puras, nos hallamos en la lógica formal y en las disciplinas formales paralelas nombradas arriba, que por su esencia están edificadas sobre las correspondientes morfologías como sus niveles inferiores. EN LAS FORMAS SINTÉTICAS —que en cuanto forma

¹⁵² *Ibid.*, p. 375.

¹⁵³ La morfología es la idea de una disciplina propia y definida ya en las *Investigaciones lógicas* como “Morfología pura de las significaciones” o “Gramática lógica pura”.

¹⁵⁴ Husserl, Edmund. *Lógica formal...*, *op. cit.*, p. 101.

¹⁵⁵ Husserl, Edmund. *Ideas relativas...*, *op. cit.*, p. 443.

de tesis o de proposiciones de la respectiva CATEGORÍA de proposiciones presuponen, patentemente, muchas cosas, pero las dejan indeterminadas en su particularidad- RESIDEN CONDICIONES APRIÓRICAS DE LA VALIDEZ POSIBLE, LAS CUALES VIENEN A EXPRESIÓN EN LAS LEYES DE ESENCIA DE LAS DISCIPLINAS EN CUESTIÓN.¹⁵⁶

En las formas puras de las síntesis analíticas o predicativas residen condiciones *a priori* de la posibilidad de la certeza racional dóxica o de la verdad. Lo mismo es esperable, por analogía, en la esfera del sentimiento y de la voluntad:

o sea, para sus especies de “proposiciones” sintéticas, cuya morfología sistemática ha de suministrar de nuevo el subsuelo sobre el cual erigir las teorías formales de la validez. Precisamente, en las puras FORMAS sintéticas de estas esferas (como, por ejemplo, en los nexos de fines y medios) residen realmente CONDICIONES DE LA POSIBILIDAD DE LA “VERDAD” AXIOLÓGICA Y PRÁCTICA. En virtud de la “objetivación” que también se lleva a cabo, por ejemplo, en los actos emotivos, se transmuta toda RACIONALIDAD axiológica y práctica, en el modo que ya conocemos, en racionalidad dóxica, y, noemáticamente, en VERDAD; objetivamente, en REALIDAD: hablamos de fines, medios, superioridades, etc., verdaderos o reales.¹⁵⁷

A este respecto, decimos que al yo le pertenece de forma esencial disposiciones de tomas de posición afectivas o de direcciones volitivas. Pero el yo es también corpóreo:

Las apercepciones que se retrotraen a las esferas de la emoción y de la voluntad y todo lo que a ellas pertenece, los sentimientos e impulsos sensibles, los modos de la conciencia valorativa y práctica referidos a las cosas, todo ello, en la consideración de la naturaleza, pertenece fenomenalmente al hombre en cuanto cuerpo animado. E igualmente respecto a todos los actos sociales.¹⁵⁸

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 444.

¹⁵⁸ Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo...*, op. cit., p. 230.

Dejando a un lado, por el momento, la problemática de la corporalidad, no cabe duda de que la objetividad cósmica, en tanto experienciable, es inherente al yo, “tiene un carácter de subjetividad en la medida en que experimentada por el yo y por tanto existe para él, en la medida en que es blanco de su atención, sustrato de sus actos teóricos, afectivos y prácticos, etcétera”.¹⁵⁹ De este modo, los diferentes actos del yo y sus combinaciones presentan entre sí diferencias fenomenológicas esenciales. Sin embargo, al tener vivencias o ejecutar actos no quiere decir que están en actitud correspondiente orientada hacia objetos. Para Husserl solamente estamos en actitud correspondiente “cuando vivimos en los actos de que se trata en un sentido eminente, es decir, cuando estamos dirigidos a sus objetos de una forma eminente”.¹⁶⁰ Esto es, cuando estamos en actitud orientada hacia valores, afectos o hacia acciones de forma eminente. En este estar orientado hacia objetos hablamos, entiéndase, de la constitución de estos. Sin embargo:

[el] yo es el sujeto idéntico de la función en todos los actos de la misma corriente de conciencia; es el centro de irradiación, o centro de recepción de radiación, de toda vida de conciencia, de todas las afecciones de acciones, de todo atender, captar, referir, vincular, de todo tomar posición teórico, valorativo, práctico, de todo estar alegre y estar triste, esperar y temer, hacer y padecer, etc.¹⁶¹

En este sentido, todo puede ser vivido por el hombre, fenomenológicamente.¹⁶² La experiencia hace referencia a una determinada actitud que se cumple en el curso de la vida del yo. Para Husserl:

¹⁵⁹ *Ibid.*, pp. 259-260.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 41.

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 141-142.

¹⁶² “Husserl llama *fenómenos* a cada uno de los componentes de este todo, y, en la madurez de su pensamiento, llama *vida* al correlato de la totalidad de los fenómenos. Naturalmente, la acepción básica del término «fenómeno» es la que aquí importa: lo que se muestra o da o aparece. «Vida», pues, significa aquello en donde acontece ese aparecer de todo. Como, por otra parte, la

«Yo» significa para cada uno de nosotros algo diferente: para cada uno «yo» significa la persona completamente determinada con un nombre propio concreto, que vive sus percepciones, recuerdos, expectativas, fantasías, sentimientos, deseos, voliciones, que tiene sus estados, ejecuta sus actos y, además, tiene sus disposiciones, predisposiciones innatas, capacidades y habilidades adquiridas, etc.¹⁶³

No solamente tenemos experiencias o vivencias, pues, de actos de conocimiento o de pensamiento lógico:

También tenemos la experiencia de obras de arte y de otros valores estéticos; igualmente la experiencia de valores éticos, ya sea en base a nuestra propia conducta ética o a la contemplación de la de otros; y también experiencias de bienes, de utilidades prácticas, de aplicaciones técnicas.¹⁶⁴

Así pues, no solo tenemos experiencias teóricas,

sino también axiológicas y prácticas. El análisis muestra de estas últimas, como bases de impresión, remiten a la vivencia valorativa y de voluntad. Sobre estas experiencias se constituyen también los conocimientos de experiencia de superior dignidad lógica. Conforme a esto, el hombre de experiencia universal o, como también solemos decir, el 'hombre culto', no sólo tiene una experiencia del mundo, sino también una experiencia o 'cultura' religiosa, estética, ética, política, práctica y técnica, etc.¹⁶⁵

El yo vive la vida y la experimenta, pues, de distintas maneras. En este sentido, la fenomenología debe poner cuidado en distinguir con precisión cada ámbito fenoménico de la vida y de toda posible experiencia. Pero la experiencia es del mundo que me circunda y,

vida lo es siempre alguien, Husserl suele sustituirla en sus fórmulas por la palabra yo o ego". García-Baró, Miguel, *Husserl...*, op. cit., p. 17.

¹⁶³ Husserl, Edmund. *Problemas fundamentales...*, op. cit., p. 48.

¹⁶⁴ Husserl, Edmund. *La filosofía como ciencia...*, op. cit., p. 57.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 58.

en tanto lo experimento, lo transformo. En un sentido estrecho, podemos entender este mundo circundante:

como mundo de lo enfrente de un yo *personal* o de un yo que está en el conglomerado comunicativo, el cual abarca todas las objetividades y está constituido para él MEDIANTE SUS “EXPERIENCIAS”, mediante sus experiencias cósicas, axiológicas, prácticas (en las cuales, por ende, también entran aprehensiones axiológicas y prácticas). Este mundo circundante es, como ya se dijo antes, un mundo que se altera constantemente con el progreso de la experiencia actual, de la actividad actual del sujeto en experiencia natural, en evidencia teórica, en el valorar, querer, crear, en el configurar *objetos* siempre nuevos, etcétera.¹⁶⁶

De este modo, se debe describir cada ámbito en la conciencia originaria y para esto debemos diferenciar los fenómenos, por lo menos, en meras cosas, valores y bienes. A esto corresponderá la división de la filosofía husserliana en teórica, axiológica y práctica y sus correspondientes actitudes.¹⁶⁷ En el fondo, la vida, para Husserl, es razón, y esta, hay que decirlo, tiene un carácter intuitivo. Este último no es solamente un asunto de conocer, sino que es una estructura fundamental de la vida subjetiva. Hemos dicho anteriormente que Husserl divide su filosofía en tres grandes regiones; pero hay que entender esto como una coordinación de estas disciplinas. Es decir, la filosofía debe coordinar las tres regiones de la lógica, la estética y la ética. Bajo esta perspectiva:

Con la comunidad genérica de esencia de todos los caracteres de posición está *eo ipso* dada la de sus correlatos de posición noemáticos (de los “caracteres téticos en sentido noemático”), y si tomamos estos últimos con sus ulteriores basamentos noemáticos, la esencial comunidad de todas las “proposiciones”. En esto se fundan en última instancia las

¹⁶⁶ Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Libro segundo..., op. cit., p. 43.

¹⁶⁷ En este sentido, “vida trascendental o conciencia del mundo es razón: razón práctica, razón estimativa, razón teorética o lógica”. García-Baró, Miguel, Husserl..., op. cit., p. 19.

analogías advertidas en todo tiempo entre la lógica general, la teoría general de los valores y la ética, que, perseguidas hasta sus últimas honduras, conducen a la constitución de disciplinas paralelas generales FORMALES, la lógica formal, la axiología y la práctica formales.¹⁶⁸

Esta clasificación corresponde a las formas principales de la razón, ya sea cognoscente, valorativa o práctica. Pero lo que se pretende es fundamentar la toma de posiciones correspondientes, pues en cada una se toma una posición específica y la filosofía debe dar cuenta de ello. Hablar de tomas de posición es, en el fondo, hablar de actitudes.

Ensayamos primero la siguiente FORMULACIÓN: LA ACTITUD TEMÁTICA DE LA EXPERIENCIA y la investigación experimental NATURALES del CIENTÍFICO DE LA NATURALEZA, es la actitud DÓXICO-TEÓRICA. Frente a ella hay OTRAS ACTITUDES, a saber, la actitud valorativa (la que, en el más amplio sentido, valora lo bello y lo bueno) y la actitud práctica. Obviamente, hablar de actitudes remite al sujeto respectivo, y conforme a ello hablamos del SUJETO TEÓRICO O TAMBIÉN COGNOSCENTE, del SUJETO VALORATIVO Y PRÁCTICO.¹⁶⁹

Sin embargo, hay que poner de manifiesto que en las tres actitudes hablamos de actos como actos dóxicos (*objetivantes*), como actos de representación, de juicio, de pensamiento; actos entendidos como vivencias dóxicas. Estos remiten a la actitud y el interés correspondientes, pues el interés teórico no es el único; ni el único que tiene valor. “Los intereses estéticos, éticos, prácticos, en el sentido amplio de la palabra, pueden vincularse a lo individual y prestar sumo valor a su descripción y explicación aislada”.¹⁷⁰ En este sentido, “paralelamente a la actitud teórica, corren como posibilidades la actitud axiológica y la actitud práctica. En este respecto pueden comprobarse resultados análogos”.¹⁷¹

¹⁶⁸ Husserl, Edmund. *Ideas relativas...*, op. cit., pp. 365-366.

¹⁶⁹ Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo...*, op. cit., pp. 241-242.

¹⁷⁰ Husserl, *Investigaciones lógicas I*, op. cit., p. 196.

¹⁷¹ Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo...*, op. cit., p. 37.

Husserl ha repetido en muchas ocasiones que todo “*cogito* tiene su *cogitatum*”. Esto es esencial para el concepto fenomenológico de la intencionalidad. Hay que admitir que *cogito* puede significar “percibo”, “recuerdo”, “espero”, “deseo”. Sin embargo, para Husserl el *cogito* “también puede significar: ejerzo actividades afectivas “valorativas”, con placer o displacer, con esperanza o temor, o con actividades volitivas, etcétera”.¹⁷² El *cogito* está, pues, dirigido a toda clase de objetos que puedan proporcionar la experiencia (cosas, valores, fines).

Pero cada uno admite, en un cambio de actitud, una reflexión dirigida a su *cogitatum qua cogitatum*, a su “objetividad intencional en cuanto tal”. Por esta reflexión puede entenderse una reflexión dóxica, pero también una correspondiente reflexión de la afectividad y del querer dirigido a fines.¹⁷³

Hay que reconocer que nuestro autor lo que ha trabado con mayor interés y precisión es la lógica. Pero análogamente es posible, dice él, trabajar la estética y la ética; sin embargo, a estas últimas no las abordó con profundidad. Digamos que son disciplinas todavía por construir, puesto que las disciplinas prácticas, y más aún la estética, están todavía por constituirse, siguen siendo “*desiderata* teóricos”.¹⁷⁴ Sin embargo, cuando hablamos de filosofía como ciencia estricta debemos reconocer que pertenecen a su dominio. En este sentido, al “dominio de la ciencia estricta pertenecen, por lo tanto, sin duda, todos los ideales teóricos, axiológicos y prácticos”.¹⁷⁵ Sea como sea:

En esto se fundan en última instancia las analogías advertidas en todo tiempo entre la lógica general, la teoría general de los valores y la ética, que, perseguidas hasta sus últimas honduras, conducen a la constitución de disciplinas paralelas generales FORMALES, la lógica formal, la axiología y la práctica formales.¹⁷⁶

¹⁷² Husserl, Edmund. *Lógica formal...*, op. cit., p. 190.

¹⁷³ *Idem*.

¹⁷⁴ Husserl, Edmund. *Ideas relativas...*, op. cit., p. 447.

¹⁷⁵ Husserl, Edmund. *La filosofía como ciencia...*, op. cit., p. 16.

¹⁷⁶ Husserl, Edmund. *Ideas relativas...*, op. cit., pp. 375-376.

Y así como a la lógica la dividía Husserl en formal y material, cabe esperar, por “analogía”, que la estética y la ética sean divididas, a su vez, en ciencias formales y materiales. Lo anterior puesto que “se entiende la posibilidad, incluso la necesidad, de disciplinas noéticas, o noemáticas y ontológicas, formales y materiales, referidas esencialmente a la intencionalidad emotiva y volitiva”.¹⁷⁷

Finalmente, sabemos que en las *Investigaciones lógicas* Husserl inicia la lucha contra todo relativismo, ya sea psicologismo, naturalismo, etcétera, y no menos en *La filosofía como ciencia estricta* y lo que hacía ahí era, sobre todo, una crítica desde el punto de vista teórico. Pero para Husserl:

También puede someterse a una crítica semejante la axiología y la doctrina práctica del naturalismo, inclusive la ética y asimismo la propia praxis naturalista. Pues es inevitable que los contrasentidos teóricos produzcan contrasentidos (desacuerdos evidentes) en la conducta actual, ya sea teórica, axiológica o ética. El filósofo naturalista es, por así decirlo y bien considerarlo, idealista y objetivista en su procedimiento. Lo anima el deseo de presentar científicamente (o sea de modo obligatorio para todo ser racional) lo que en todas partes es genuina verdad, belleza y bondad auténticas; de hacer conocer el modo de determinarlas de acuerdo a su esencia universal, de alcanzarlas en los casos particulares. Cree haber cumplido su meta por medio de la ciencia de la naturaleza; y, entusiasmado con esa idea, se considera maestro y reformador práctico en lo que se refiere a la verdad, el bien, lo bello de acuerdo a la ciencia de la naturaleza. Pero no es más que un idealista que anticipa y pretende fundamentar teorías que niegan justamente lo que presupone en su actitud idealista, ya sea construyendo teorías, ya sea fundando y proclamando a la vez valores o normas prácticas como las más bellas y mejores. Por cierto, tiene sus presupuestos en la medida en que se ocupa de teorías, en que presenta objetivamente valores como normas de validez y en que propone reglas prácticas de acuerdo a las cuales cada uno ha de querer y obrar. El filósofo naturalista enseña, predica, moralista, reforma. Pero niega lo que toda prédica, todo postulado

¹⁷⁷ *Ibid.*, pp. 368-369.

como tal, presupone de acuerdo a su significación. Sólo que no predica como los antiguos escépticos, *expressis verbis*: la única posición razonable consiste en negar la razón, tanto la razón teórica como la razón axiológica y la práctica.¹⁷⁸

Además de la importancia en todos los ámbitos de la razón de la crítica al naturalismo, en la cita anterior, Husserl, refiriéndose a la división de la filosofía en teórica, práctica y axiológica, habla de “verdad, belleza y bondad” y de “la verdad, el bien, lo bello”. ¿Esto qué puede indicarnos? Veamos. Hemos puesto de manifiesto el asunto de la teoría, la práctica y la estimativa, lo cual hace referencia a las disciplinas filosóficas: lógica, ética y estética. Asimismo, se refiere a las facultades humanas del entendimiento, la voluntad y el sentimiento y la sensibilidad. Con esta última cita, cuando Husserl habla de la verdad, la bondad y la belleza designa los conceptos según un esquema tradicional kantiano de la división de la filosofía a que se refieren dichas disciplinas.

Pero hablamos, entiéndase, de meras cosas, fines o medios y valores. A nosotros nos interesa resaltar la teoría general de los valores o axiología. Decimos que tiene por objeto valores éticos, estéticos y de cualquier otra índole. Lo importante, para nosotros, son los valores estéticos y artísticos. Sustituir aquí axiología por estética tiene sentido, por todo lo antes expuesto; sin embargo, el mismo Husserl establece dicha división. Sea como sea, “la razón no padece por ser distinguida en «teórica», «práctica» y «estética»”.¹⁷⁹ En este sentido, equiparamos axiología y estética, aunque sepamos que la axiología abarca otros ámbitos. A la razón práctica, en tanto interés ético, le corresponderán también los valores éticos; pero, además, y fundamentalmente, le corresponderán las obligaciones morales y el deber.

¹⁷⁸ Husserl, Edmund. *La filosofía como ciencia...*, op. cit., pp. 14-15.

¹⁷⁹ Husserl Edmund. *La filosofía como autorreflexión...* op. cit, pp. 141-142.

§ 5. CRÍTICA A LA ESTÉTICA NATURALISTA POR ANALOGÍA A LA CRÍTICA AL NATURALISMO

Consideramos que, en un primero momento, para el desarrollo de la estética fenomenológica Husserl se ocupa de la lucha y superación de todo escepticismo. Sin embargo, veía que se estaba desarrollando una especie de estética, ética y no se diga una lógica de corte naturalista y, desde luego, psicologista. A propósito de la naciente psicología de corte naturalista, menciona:

ella es, se dice, la psicología científica exacta buscada desde hace mucho tiempo y por fin realizada; gracias a ella, la lógica, la teoría del conocimiento, la estética, la ética y la pedagogía han adquirido por fin su fundamento científico y están en vías de convertirse en ciencias experimentales.¹⁸⁰

Ahora bien, sabemos que en las *Investigaciones lógicas* Husserl inicia una lucha contra el psicologismo, pero también sabemos que divide su filosofía en tres grandes regiones (teórica, práctica y estética), y es que “al dominio de la ciencia estricta pertenecen por lo tanto, sin duda, todos los ideales teóricos, axiológicos y prácticos, que el naturalismo falsea al mismo tiempo que les asigna una significación empírica”.¹⁸¹ Entonces, si nuestro autor refuta e imputa al naturalismo y al psicologismo, en el ámbito de la lógica, ser, a fin de cuentas, una forma de escepticismo lo mismo podría realizarse, por analogía, en los ámbitos de la ética y la estética. Ahora bien, hemos ya hablado de la división de la filosofía en Husserl, pero más allá de esto, es el modo en que nuestro autor divide y coordina sistemáticamente las regiones de la vida misma. No está de más decir que la vida se equipara a la razón, y esta “no padece por ser distinguida en «teórica», «práctica» y «estética», o lo que se quiera”.¹⁸²

¹⁸⁰ Husserl, Edmund. *La filosofía como ciencia...* op. cit., p. 18.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁸² Husserl, Edmund. *La filosofía como autorreflexión...* op. cit., pp. 141-142.

La analogía y el paralelismo no solo son una estrategia discursiva contra el psicologismo y su refutación en las tres grandes esferas de la filosofía o la vida. Son, sobre todo, una iniciativa fenomenológica radical y una implicación de poner en marcha “el principio fenomenológico” y, por supuesto, la máxima de la fenomenología: el “regreso a las cosas mismas”. Ir a las cosas mismas es, en el fondo, ir a la conciencia, pues es en ella donde los fenómenos se dan en el fluir intencional de la vida. La dación de los fenómenos, provengan estos de cualquier sentido objetivo, estados de cosas, hechos, etcétera, es el inicio de la defensa, ciertamente sistemática, de la objetividad fenomenológica, ya sea en los juicios de verdad, valorativos, sean estos éticos o, por supuesto, estéticos. Entonces, este darse y los modos de darse los fenómenos (dentro de sus propios límites) en la vida de la conciencia es lo que interesa a la fenomenología, puesto que lo dado puede ser intuido categorial, estética y axiológicamente. Los valores, ya sean artísticos o estéticos, nos son dados, al igual que lo categorial; y en esa forma en que nos son dados radica su objetividad. Esto quiere decir, en el fondo, que los valores de cualquier índole, las obras de arte, los útiles, etcétera, son “objetos de conocimiento y ciencia posibles”.¹⁸³ Entonces, la estética en Husserl no solo es posible, sino incluso es posible como una ciencia no ya naturalista, claro está, sino fenomenológica. Esto es así en la medida en que se lleve a cabo una crítica de la razón estética, como trabajo análogo a una crítica de la razón teórica o especulativa.

Sea como sea:

si hacemos de las ciencias naturales nuestra morada, en la medida en que están desarrolladas como ciencias exactas todo lo encontramos claro y comprensible. Estamos seguros de hallarnos en posesión de verdades objetivas, fundamentadas por métodos fidedignos, que realmente alcanzan lo objetivo. Sin embargo, en cuanto reflexionamos, caemos en extravíos y perplejidades. Nos envolvemos en patentes incompatibilidades y hasta en contradicciones. Estamos en constante peligro de

¹⁸³ Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Libro segundo..., op. cit., p. 33.

caer en el escepticismo, o, mejor dicho, en cualquiera de las diversas formas del escepticismo, cuya nota común, por desgracia, es una y la misma: el contrasentido.¹⁸⁴

Entonces, para la realización de la estética fenomenológica debemos dejar a un lado la actitud natural y entrar en la actitud estética, que es una actitud fenomenológica. Como sea, ya con todo lo analizado, sabemos el camino para llevar a cabo una estética por analogía, pero estamos seguros de que no es el camino correcto, y podemos decir que en este punto Husserl se equivocó.

§ 6. IMPOSIBILIDAD DE LA REALIZACIÓN DE UNA ESTÉTICA POR ANALOGÍA A LA LÓGICA

¿De qué nos han servido los cuatro párrafos anteriores? En principio, para comprender que la reflexión juega un papel fundamental en la fenomenología husserliana y que es el modo como puede empezar cualquier disciplina fenomenológica. Entre las que cabe mencionar, para nuestros fines, tenemos a la estética fenomenológica y la fenomenología del arte. Ahora bien, en el discurso husserliano esto tiene cabida siempre y cuando nos enfrentemos a la cuestión de la esencia misma del conocimiento y, a la par de esto, de la crítica de la razón. Por otra parte, reconocer el discurso de nuestro autor en torno a la estrategia del paralelismo y la analogía en el ámbito de la crítica de la razón, el modo en que el propio Husserl concibe su filosofía, la manera en que la divide y la crítica que se puede hacer a la estética naturalista, todavía con un trabajo análogo, es un asunto que nos parece problemático.

Esto es importante porque ya en esa concepción tiene cabida la estética como tal y, para nuestros fines particulares, se hace urgente, desde estas coordenadas, llevar a cabo una crítica de la razón estética tal y como la pretendía Husserl. Pero la estrategia de nuestro autor es trabajar por medio de la analogía; nos parece que dicha estrategia no

¹⁸⁴ Husserl, Edmund. *La idea...*, op.cit., p. 31.

es válida para la “razón estética” y sospechamos que tampoco lo sea para la “razón práctica”. Sabemos que con anterioridad ya Kant había dividido la filosofía en las mismas tres grandes regiones, pero desde luego no las sistematizó y les dio coherencia orgánica por medio de la analogía, un viejo recurso aristotélico-tomista.

Ahora bien, sabemos que el interés de Husserl se determinó en los procesos de descripción de esencias y la manera en que los objetos aparecían a la propia conciencia y los análisis constituyentes que utilizaban esos momentos descriptivos para describir los actos y los procesos de conciencia en que se constituyen. Estos procesos permitieron la aparición de análisis de los aspectos de la vida consciente, cuestiones que intervienen en el conocimiento; aspectos subjetivos de la moralidad, de la estética y de la religión. La antigua ontología regional se interpretó en clave descriptiva y Husserl se embarcó en una teoría de las diversas ontologías regionales, aunque sepamos que en raras ocasiones el análisis se aproximó al fenómeno artístico.

Nuestro autor pretendía que diversas disciplinas materiales, formales y trascendentales funcionaran de modo análogo a la lógica. En este punto, ya lo hemos mencionado brevemente, podría decirse que Husserl se equivoca al querer subordinar los juicios de todos los dominios regionales a la regla de la lógica, porque se estrecha el espacio previamente asignado a las ontologías regionales. Hay razones para afirmar que la esfera del arte es una fuga precisamente a la lógica de la lógica, y gracias a esa fuga se puede construir la propia “lógica” del arte que no es en absoluto una lógica del mundo real. Por último, puede estar en la naturaleza del arte ver el mundo “desde el otro lado”. Al mismo tiempo, es una señal de la determinación de no aceptar la posibilidad de la existencia de obras que no cumplan con la lógica de la realidad.¹⁸⁵

¹⁸⁵ Sabemos que, posteriormente, Guilles Deleuze, al remitirnos a los cuadros de Francis Bacon, dijo: “pensar la pintura requiere una exploración que difiere radicalmente del modo de conocimiento tradicional. Ésta es la Lógica de la sensación cuyo nombre proviene de Cézanne, quien hablaba de una lógica de los sentidos, no racional, no cerebral”. Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2002, p. 49.

Esta lógica de los sentidos no racional empata, así lo consideramos, con la sensibilidad primigenia en Husserl. Como sea, si la lógica no puede alcanzar al ser, si esto no puede alcanzar las relaciones establecidas entre seres ficticios dentro de la obra, entonces la existencia del arte, en cualquiera de sus modalidades, sería la crítica más áspera de la filosofía que ha alcanzado, sin darse cuenta, su final.

¿Es posible, y en qué medida, hacer la pregunta acerca de la existencialidad de la ficción que caracteriza a una obra de arte? Esta pregunta tiene sentido si somos conscientes desde el principio de que no es una cuestión de simple existencia de la simple representación, sino de la existencia del ideal de la representación. La existencialidad misma, como tal, no es de importancia decisiva y menos aún para la clausura de una evaluación de la conciencia. Si así fuera, sería un objeto real y, al mismo tiempo, sería el más valioso. Pero aquí no se trata de la naturaleza que va a entregar las cosas valiosas para nosotros, puesto que las cosas no tienen su valor en sí mismas.

Se trata de objetos ideales que no están sujetos al espacio natural y al tiempo natural: todos los rangos del arte se extienden entre lo real e indefinido. Es un vínculo entre la forma, lo fijo y lo amorfo, propensos a la formación y la vida en todos sus aspectos. Esto ya suministra razón suficiente para la afirmación de que el arte es el terreno y el lugar de conflicto entre lo real y lo imaginario, lo real y lo irreal, lo objetual y lo no-objetual, lo real y lo posible, si esta tensión siempre se confirma dentro de una obra de arte. El arte se caracteriza por el esfuerzo de formar lo irreal de lo real material y formar el inexpresable en el plano de lo expresable. Esto llama lo no llamado, y este nombramiento sostiene su poder que se hace visible solo en la frontera de dos mundos que se ciernen sobre el vacío.

Bajo este entendido de que el arte no comparte la lógica de la lógica, sino que se trata, en todo caso, de otra lógica detrás de la lógica del mundo, entonces la analogía no tiene sentido y será necesario dejar a un lado esa pretensión y proyecto husserlianos. De alguna manera Husserl lo sabía, pues dijo:

la aprobación o desaprobación estética es un modo de referencia intencional que se presenta como evidente y esencialmente peculiar frente a

la mera representación del objeto estético o al juicio teorético sobre él. La aprobación estética y predicado estético pueden ser, sin duda, enunciados, y el enunciado es un juicio e implica como tal representaciones. Pero entonces la intención estética es —lo mismo que su objeto— objeto a su vez de representaciones y de juicios; ella misma sigue siendo esencialmente distinta de estos actos teoréticos. Valorar un juicio como exacto, una vivencia afectiva como elevada, etc., supone ciertamente intenciones análogas y afines, pero no específicamente idénticas.¹⁸⁶

Claramente, insiste en que son intenciones análogas, pero no idénticas. Esto nos indica que, de alguna manera, el propio Husserl sabía que el ámbito de la estética no es idéntico a las cuestiones lógicas, sino, diríamos nosotros, radicalmente diferente. La “lógica del arte” es distinta a la lógica teorética, y la analogía no sería el camino adecuado.

Por ejemplo, se da por sentado que la experiencia estética viene para estar en un mundo de la cultura, pues las obras de arte viven y se manifiestan en ese mundo, y aprendemos a reconocerlas y apreciarlas a través de ese mundo en que vivimos. Esto significa que las obras de arte, como productos culturales, varían según la variación del mundo cultural no solo en épocas diferentes, sino también en la misma.

Por lo tanto, la investigación estética fenomenológica no parte de cualquier relativismo histórico. Estamos persuadidos de esto por el arte mismo, que es tal vez *logos* más universal que el discurso racional, y hace todo lo posible para negar la clase de tiempo en el que parecen las civilizaciones. Esto significa que la investigación fenomenológica intenta, con la ayuda de una aclaración eidética de los hechos empíricos (es decir, de las obras de arte que se presentan a lo largo de la historia), descubrir las esencias de los fenómenos de arte que se manifiestan más allá de los límites de la historia. Así, el proceso de ideación comienza con el hecho empírico solo en la medida en que constituye un ejemplo a través del cual podemos lograr una introspección en su *eidós*.

¹⁸⁶ Husserl, Edmund. *Investigaciones lógicas 2*, op. cit., p. 492.

CAPÍTULO II

EL PROGRAMA DE UNA “ESTÉTICA TRASCENDENTAL”

§ 7. LA CUESTIÓN DE LA EVIDENCIA

Para plantear la cuestión del programa de una estética trascendental en Husserl tenemos, primero, que establecer un análisis sobre la constitución de una cosa material. Es en los actos perceptivos donde, originariamente, se dan las cosas, pero hay que considerar que esto se da en los actos perceptivos, efectivamente, pero en tanto inadecuados.

Las cosas son objetos que están situados en el espacio y el tiempo. De este modo, el número o una figura geométrica son objetos, pero no cosas, ya que no poseen determinaciones espacio-temporales. Así, llamamos *cosa* a los objetos que forman la naturaleza y a los objetos artificiales. El hecho de percibir una cosa es percibirla del mundo, del “mundo-de-vida”, ya que estas forman el nivel más básico de tal mundo. Este es el mundo antepredicativo o prepredicativo, anterior a todo juicio de experiencia y de teoría; es el mundo de la experiencia propiamente dicha.

Por ello, debemos reconocer que a este mundo no lo conforma el sujeto de una forma activa, sino que toda constitución de parte del sujeto lo realiza a partir de lo ya pre-dado en este mundo. Así pues, el “mundo-de-vida” es el mundo pre-dado a partir del cual el sujeto inicia su actividad. Pero esta pre-dación del mundo es inseparable de

la percepción sensible. Percibir es percibir el mundo ya constituido como ya siendo mundo; percibir no es constituir el mundo. Al percibir, la pre-dación del mundo se convierte en dación, en lo ya dado.

Es así como las cosas del “mundo-de-vida” se hacen presentes a la intuición bajo su modo específico de presentación. Esto es, lo que permite describirlas como pre-dadas, como cosas que eran antes de que yo me volviera sobre ellas y las convirtiera en un objeto de la percepción. Este “mundo-de-vida”, pues, se nos da de forma originaria y funciona como presupuesto de toda actividad del sujeto. Así, toda teoría acerca del mundo supone que el mundo está ya dado o supone la pre-dación del mundo, mundo que se trata de objetivar sistemáticamente por medio de la teoría.

Con la tematización del “mundo-de-vida” buscamos andar por el camino que se orienta hacia modos de experiencia más originarios, pues retroceder al “mundo-de-vida” es eliminar toda sedimentación de sentido que sobre él ha elaborado nuestra experiencia predicativa o judicativa. Esta es la reducción al “mundo-de-vida”.

Aceptar este mundo pre-dado como un hecho inexplicable es no hacer fenomenología y, por tanto, permanecer en la actitud natural y la ingenuidad que implica, puesto que el ser del mundo sería lo ya dado desde siempre. Con este mundo, el yo, en principio, no guarda ningún tipo de relación intencional. Sin embargo, este mundo ya dado de antemano no es un mundo ajeno al yo. La tematización de este mundo se ejecuta, quizá, como resultado de rendimientos subjetivos; pero estos no son propiamente actividades de un yo. Por tanto, estos rendimientos, además de ser subjetivos, han de ser pasivos. Es precisamente la percepción la que coordina, por decirlo así, la subjetividad y la pasividad. Estamos hablando del nivel antepredicativo de constitución pasiva del mundo, una cuestión primordial para la estética trascendental husserliana.

Esto quiere decir que, para analizar el acto de percepción inadecuada, en el que se constituye parcialmente el mundo, no puedo recurrir a teorías científicas, pues este análisis tiene que ser fenomenológico. Por medio de él tendremos que describir la intencionalidad perceptiva y, por tanto, la relación entre sujeto y objeto.

La fenomenología quiere ser una ciencia sin presupuestos injustificados. Según esto, aspira a ser una filosofía que se entienda a sí misma como ciencia estricta y radical. Estos presupuestos injustificados hay que evitarlos apegándonos a lo dado originariamente sin ir más allá en interpretaciones infundadas. Hay que notar que esta “falta de supuestos” es la versión negativa de la máxima que exige ir a las cosas mismas, a lo dado originariamente. Así pues, estos supuestos son afirmaciones vacías que no son dadas de modo originario. Al respecto, lo que se propone la fenomenología es el retroceso desde estos supuestos, ciertamente injustificados, a las cosas mismas.

Este ideal de la fenomenología exige la falta de supuestos e ir a las cosas mismas y queda manifestado en el principio de todos los principios: es el ideal de la evidencia. De este modo, todos los juicios fenomenológicos tienen que ser evidentes o deducidos con evidencia de otras evidencias.

Es manifiestamente importante este deseo de buscar la evidencia, pues es el requisito indispensable si se aspira defender una teoría y si queremos llegar a un entendimiento con aquellos que proponen teorías. De este modo, la evidencia es una condición necesaria de toda teoría, una condición noética. Esto quiere decir que si renunciamos al ideal de la evidencia renunciamos a la teoría.

Como sea, es importante plantear el problema de la evidencia a un nivel pre-predicativo, pues en el ámbito en el que nos movemos requiere una teoría de la evidencia a este nivel. Metódicamente, la presente investigación ha de moverse en adelante en el ámbito pre-predicativo. Además, debemos reconocer que una evidencia predicativa se ha de tematizar con mayor rigor si se cuenta ya con una teoría de la evidencia pre-predicativa. La evidencia predicativa se relaciona de forma decisiva con el problema de la intuición, pues dada la cosa misma a la intuición, y siendo accesible a ella, se le puede dar plenitud al acto significativo.

La dificultad estriba entonces en el darse las cosas mismas a la intuición, pues es en ella donde el en sí de las cosas da paso a un para sí, a un para mí. Se trata de que las cosas dejen de ser lo que son en sí; solo así es cuando devienen fenómeno para una subjetividad. Únicamente de esta manera se produce una manifestación del ser mismo

de las cosas. Así pues, solucionado el problema de la fenomenalidad del ser en su puro aparecer originario es como tiene sentido abordar el problema de la evidencia. De nuevo, solo a partir de un ámbito pre-predicativo (la intuición pura del ser) adquiere sentido un nivel de discusión predicativo (evidencia de la verdad).

De este modo, nuestra investigación trataría de tematizar las nociones de verdad y evidencia a un nivel pre-predicativo. En el ámbito exclusivamente predicativo, la verdad se entiende como adecuación de la proposición con la cosa y la evidencia como el saber que la proposición sea verdadera, o sea, un saber subjetivo sobre una verdad objetiva. Para tener acceso a este ámbito pre-predicativo hay que llevar a cabo algunas sustituciones formales. De entrada, habría que sustituir la verdad por el ser o, en otras palabras, sustituir lo que se tiene por verdadero por lo que ha de tenerse por existente, esto es, la manifestación del ser en que aparece como siendo.

También, habría que sustituir la evidencia predicativa (conocimiento de la verdad o el saber que estamos en presencia de una verdad) por la evidencia pre-predicativa (conocimiento del ser o el saber que se está en presencia del ser, no un aparecer ilusorio, sino un aparecer del ser). Entonces, en el ámbito de la evidencia pre-predicativa tenemos el problema de cómo el ser puede tornarse fenómeno subjetivo de manera tal que estemos plenamente seguros de estar en presencia del ser. Así, en un sentido puramente formal, tendríamos como una primera aproximación a la definición de la evidencia pre-predicativa que la evidencia es un fenómeno en el que el ser se hace presente de forma originaria a un sujeto, de tal manera que dicho sujeto esté plenamente seguro de la presencia del ser ahí dado.

En el nivel antepredicativo se dan, pues, nociones de verdad y evidencia. La verdad antepredicativa es lo que Husserl denomina verdad en sentido amplio. Mediante la *epoché* reducimos a la pura asunción (*cogito*) y a lo presunto puramente en cuenta presunto. A esto último —no a los objetos, sencillamente, sino al *sentido objetivo*— se refieren los predicados de existencia e inexistencia y sus modalidades; a lo primero, al correspondiente *asumir*, los predicados de verdad (justeza) y falsedad, en un sentido amplísimo.

Esta verdad y falsedad responden a la noción pre-predicativa de verdad y falsedad, ya que, si se afirma la existencia reducida del objeto intencional, aparece por parte del *cogito* la verdad o la falsedad. Digamos que el acto de percepción pone una existencia reducida y este poner puede ser verdadero o falso. De este modo, la verdad pre-predicativa significa corrección de la cualidad ponente del acto. Así como tenemos esta noción amplia de verdad, tenemos también una noción amplia de evidencia que corresponde con la evidencia pre-predicativa. En su sentido más amplio, el término *evidencia* designa un *protofenómeno universal* de la vida intencional (frente a las restantes maneras de tener conciencia de algo, que pueden ser *a priori* «vacías», presuntivas, indirectas, impropias): el preeminente modo de conciencia de la *aparición auténtica*, del *representarse a sí misma*, del *darse a sí misma una cosa*, un hecho objetivo, un universal, un valor, etcétera, en el *modo terminal* del «aquí está», dado «directa», «intuitiva», «originariamente».

De hecho, en la misma forma en que en el ámbito predicativo una proposición se puede tener por verdadera sin serlo, en la esfera pre-predicativa se puede creer que se está en presencia del ser sin estarlo realmente. La evidencia antepredicativa se vuelve un problema cuando constatamos que, en los actos subjetivos, que se creían evidentes en un principio, no había ninguna manifestación de ser alguno. Por ejemplo, en las ilusiones sensibles, o los llamados espejismos, se muestra que un determinado ser no era en realidad como parecía en el modo en que aparecía. Lo evidente es lo que es auténticamente evidente, no lo que parece evidente.

Sin embargo, desde las *Meditaciones cartesianas*, el término evidencia engloba ambas posibilidades: la apariencia y la auténtica evidencia. Esta última es la apodíctica [*apodiktische Evidenz*], la evidencia en sentido estricto. Sea como sea, hay evidencia cuando se tiene la certeza o seguridad de estar en presencia del ser; pero también hay evidencia cuando se tiene la simple creencia de que se está en presencia del ser. En este último sentido, la evidencia es mera apariencia de evidencia y se produce cuando algo parece existente. Desde esta perspectiva, podemos afirmar que hay evidencia en toda dación originaria, pues en la dación el yo se convence de la existencia del ser que aparece. Hay

que notar que la dación originaria se da en la percepción y no en otras modalidades de la intencionalidad como en la imaginación que no pretende ser una manifestación del ser. La evidencia de la percepción es pura apariencia de evidencia, pues, como afirma Husserl:

Toda evidencia es auténtica aprehensión de una existencia o de una esencia en el modo «ella misma», con plena certeza de este ser, que por ende excluye toda duda. Lo que no excluye es la posibilidad de que lo evidente se torne más tarde dudoso, de que el ser se revele como apariencia; de lo que nos proporciona ejemplos la experiencia sensible. Esta abierta posibilidad de tornarse dudoso, o del no ser, a pesar de la evidencia, es susceptible de ser comprobada por anticipado en todo momento, mediante una reflexión crítica sobre la obra de la evidencia.¹⁸⁷

Entonces, el problema de la evidencia es el problema del conocimiento, de la autenticidad de la percepción. Esto significa decidir cuáles evidencias (la supuesta manifestación del ser) son apodícticas (una segura manifestación del ser). De este modo, se requiere un criterio de evidencia que permita ver cuáles actos son manifestación del ser y cuáles no. Con esto se resuelve el problema del conocimiento en un sentido pre-predicativo, es decir, la manifestación subjetiva del ser objetivo. En este sentido, la falta de supuestos es el deseo de evidencia auténtica, esto es, evidencia apodíctica.

Como dice Husserl, la evidencia apodíctica “es una absoluta indubitabilidad en un sentido enteramente determinado y peculiar”.¹⁸⁸ Así, el carácter de apodicticidad, según nuestro autor, es el siguiente:

Pero una evidencia apodíctica tiene la señalada propiedad, no sólo de ser, como toda evidencia, certeza del ser de las cosas o de hechos objetivos evidentes en ella, sino de revelarse a una reflexión crítica como siendo a la par la posibilidad absoluta de que se conciba su no ser; en suma, de excluir por anticipado como carente de objeto toda duda imaginable. Pero, además, es la evidencia de la misma reflexión crítica, o sea, la del

¹⁸⁷ Husserl, Edmund. *Meditaciones...*, op. cit., pp. 56-57.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 55.

ser de la imposibilidad del no ser de lo dado en la certeza evidente, también a su vez de esta dignidad apodíctica, y lo mismo sucede con cada reflexión crítica de orden superior.¹⁸⁹

La percepción, sin lugar a duda, es evidente, pero no se sabe si es apodícticamente evidente, y ese es, precisamente, el problema que se debe tratar. Ahora tendremos que analizar si existe un criterio de evidencia apodíctica y cómo es posible adquirir apodicticidad en las creencias. Ahora bien, la evidencia, en el ámbito predicativo, se adquiere mediante el cumplimiento de la intención vacía de la mención, puesto que la intuición llena la proposición vacía. El cumplimiento es más o menos pleno según el tipo de acto intuitivo que le sirva de base; con ello se logran distintos niveles de evidencia, y es así como Husserl plantea la cuestión de la evidencia en las *Investigaciones lógicas*. Habría que recalcar que esto es en ámbito predicativo, pero no podemos evitar que ya con ello surja el problema pre-predicativo, ya que los actos que sirven de base al cumplimiento pertenecen al nivel pre-predicativo. Así, lo que determina que al entrar en síntesis de cumplimiento con la proposición se produzca la evidencia predicativa no puede ser otra cosa que su nivel de evidencia pre-predicativa. Así pues, los actos que nos dan la evidencia son intuitivos, ya que llenan el vacío de la significación. Estos actos intuitivos se dividen en perceptivos e imaginativos.

§ 8. EL PROBLEMA FENOMENOLÓGICO DE LA INTUICIÓN

Husserl, en la 6ª de las *Investigaciones lógicas* (§§ 40-52), había hecho la aclaración de lo categorial y lo sensible de la intuición, y en las *Ideas I*, §§ 3 y 12, desarrolló el tema de la intuición eidética o de las esencias. A propósito de esta última, hemos de notar que la experiencia ofrece hechos y sobre estos se ocupa la ciencia y el hombre que vive en la cotidianidad. Un hecho es contingente, es lo que sucede aquí y ahora, pero cuando se presenta a la conciencia, junto al hecho se

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 56.

capta la esencia. Entonces, es a través de los hechos que podemos captar las esencias.

En este sentido, las esencias son los modos en que aparecen los fenómenos. Su conocimiento no es inmediato, pues no se obtiene por comparación o abstracción. Tenemos acceso a las esencias a través de la intuición, lo que llama Husserl intuición eidética. Desde esta perspectiva, los hechos singulares son casos de esencias eidéticas. Las esencias son conceptos ideales y universales que permiten reconocer los hechos singulares. La intuición de las esencias es un tema fundamental de la fenomenología. En este punto es necesario aclarar que a Husserl lo que le interesa es la validez de la idealidad y no su existencia. Le interesa el *eidós* y no el ser; es un interés más lógico —puesto que para Husserl la esencia es una unidad objetiva de sentido de carácter lógico-ideal; digamos que se aprehende con una validez ideal— que ontológico. Ahora bien, la ontología no es un tema ajeno a Husserl, pues el análisis que realiza sobre la conciencia es un análisis ontológico que busca la unificación de la conciencia.

Anteriormente, en relación con la temática de la intuición, a Husserl le interesaba la fundamentación de la lógica pura, como se puede leer en la introducción a la segunda edición de las *Investigaciones lógicas*. Toda operación lógica se puede expresar lingüísticamente. Ahora bien, es necesario investigar las configuraciones lingüísticas de dichas operaciones para buscar dónde lo mentado por ellas se cumple en la intuición, su contenido intuitivo. Este asunto llevó a Husserl a hacer la distinción entre intuición sensible (individual) e intuición categorial (general). El ejemplo por excelencia de la intuición sensible es la percepción externa.

La intuición en Husserl es un ver de una determinada función, que se refiere al cumplimiento de las intenciones de significado. Para comprender esto tenemos que realizar un análisis breve sobre la primera y la sexta de las *Investigaciones lógicas*. De este modo, la señal indica, pero no significa. La expresión es significativa, esto quiere decir que mienta algo, hace referencia al objeto; mientras que la señal, como ya hemos dicho, solo indica. Señal y expresión son signos.

La expresión tiene, pues, una relación con el objeto de modo esencial y esto es lo importante para nosotros. Dicha relación puede ser

en dos sentidos: en el primero, la relación con el objeto se pone de manifiesto en una intención significativa, mediante un sentido propiamente intencional; esto en tanto que el acto es ponente, pone algo de sí, sale de sí en un sentido intencional y con la pretensión de significar algo. En el segundo, hablamos propiamente de cumplimiento significativo: la intención se cumple en un empalme de la significación, y en este empalme la intención se modifica, pues la intención significativa se llena de contenido intuitivo. Digamos que debe haber la plena identidad entre lo dado en la intuición y lo mentado por las expresiones lingüísticas en plena evidencia. La evidencia es, literalmente, una vivencia de la verdad, una vivencia del darse la cosa.

Sea como sea, hay que considerar que el cumplimiento de la significación es un asunto meramente teórico. De este modo, la expresión se relaciona con el objeto en un significado intencional, pero también en el cumplimiento de la significación misma. Digamos que al mero sentido intencional se le agrega el cumplimiento, el contenido intuitivo. En este último aspecto, el objeto se presenta de modo intuitivo y, por tanto, también cognoscitivamente, pues el conocimiento solamente es posible en el empalme de la significación. De alguna manera entre la intención y el cumplimiento significativo se pone en marcha una síntesis de carácter lógico-ideal.

La intuición hace posible el conocimiento entre la intención significativa y el objeto. En este sentido, ofrece el acceso al objeto del conocimiento mismo. Cuando se da la captación del objeto a un nivel no esencial decimos que el objeto se da sensiblemente, en una intuición sensible. Ahora bien, cuando destacamos la estructura del objeto, el objeto es ya conocido y hablamos de una intuición categorial. La intuición sensible nos da el objeto individual, ese objeto real que se aprende directamente en su realidad corpórea o en persona. Lo sensible de la intuición es lo más bajo en donde los objetos se dan de forma simple y originaria ante el yo. Esto sensible es lo que Husserl llama *simple*, pues esta percepción solo muestra la constitución del objeto de modo simple y no a nivel estructural o categorial.¹⁹⁰

¹⁹⁰ “La intuición sensible es, pues, un acto que puede llenar una intención vacía. Este llenado o cumplimiento ocurre en un nivel fundador, ya que la

El objeto sensible se da en la intuición sensible o simple ya que el objeto es siempre dado a la intuición originaria en persona, por ejemplo, al estar delante de uno. Aunque el objeto se presenta en escorzos [Abschattungen] siempre es el mismo, se percibe un objeto en cierta continuidad. La percepción sensible mantiene una relación con el objeto, pero esta puede presentarse de un modo no simple. En todas las conjunciones y disyunciones aparecen elementos que ya no se cumplen del todo en la intuición sensible, pues bajo la intuición sensible no se podrían ver.

Para Husserl, lo categorial se muestra en correlatos propios de actos determinados. Es algo dado. Llenar las formas objetivas categoriales, las funciones sintéticas de los actos objetivantes, la constitución de las formas objetivas y cómo las formas pueden llegar a ser objetos de intuición y conocimiento son problemas que tienen que ver con los conceptos de percepción y objeto. Dichos conceptos se encuentran en una relación muy íntima. El percibir abarca la aprehensión de situaciones objetivas. Es percibido todo lo objetivo por medio del sentido externo o interno.

En el § 44 de la 6ª de las *Investigaciones lógicas*, Husserl distingue el sentido externo y el interno. El pensamiento se expresa en juicios y el juicio se cumple en la intuición interna de un juicio actual. Sin embargo, el ser no es un juicio ni un componente real del juicio. Entonces, el ser no es un componente real de ningún objeto externo y tampoco de un objeto interno, por lo tanto, tampoco del juicio. Esto quiere decir que el ser solo es aprehensible en el juzgar, pero el concepto de ser no se adquiere en la reflexión sobre los juicios.

intuición sensible da un objeto en forma simple. Lo simple de esta intuición sensible y fundadora no significa que el conocimiento de la misma también se lleve a cabo de forma simple. Antes ya indicamos el conocimiento de la intuición sensible se da como una tesis lógica. En este sentido, no debemos confundir aquí la evidencia, la cual tiene lugar en la identificación teórica, con el carácter simple de esta intuición. La evidencia, en tanto que siempre se une a una relación entre la intención de significado y la intención de cumplimiento, no es un acto simple, sino compuesto. Dicho de otra forma: la evidencia siempre es una relación entre lo mentado y lo intuitivo”. Xolocotzi, Ángel. *Fenomenología de la vida... op.cit.*, pp. 82-83.

El cumplimiento de las formas categoriales de la significación no se encuentra en la percepción y la intuición, en el sentido de sensibilidad. Al juicio de la percepción se le llama expresión de la percepción, de aquello que es intuitivo y dado. Las significaciones categoriales se refieren al objeto en su formación categorial. En este sentido, el objeto no es simplemente mentado, sino que es puesto delante de los ojos él mismo; es intuitivo o percibido. En el cumplimiento del juicio, cuando se presenta la síntesis unificadora, se cumple la intuición de la percepción del objeto. No podemos hablar de algo percibido suprasensible o categorialmente si no existe la posibilidad de imaginarlo en el modo sensible. Toda percepción aprehende su objeto mismo directamente. Podemos caracterizar los objetos sensibles como objetos de grado inferior de toda intuición y los categoriales como objeto de grado superior.

En un sentido inmanente, la percepción sensible es aprehendida directamente o está presente en persona, un objeto que se constituye de modo simple en el acto de la percepción. El objeto es un objeto inmediatamente dado, percibido con tal determinado contenido objetivo, que no se constituye en actos relacionantes, unificantes, ni articulados en ninguna otra manera. En la apertura de los objetos sensibles que son percibidos en un solo grado de actos, se verifican los nuevos actos de conjunción o disyunción del conocer simple.

De este modo, no surgen actos enlazados con los primeros, sino actos de nivel superior que constituyen nuevas objetividades; actos en los cuales aparece algo real y dado. Un algo que en los actos primeros no estaba dado. Sea como sea, la nueva objetividad se funda en la anterior, puesto que tiene una referencia objetiva con la que aparece en los actos fundamentales. De hecho, su modo de aparecer está determinado por esta referencia. Hablamos de una esfera de objetividades que solo pueden aparecer ellas mismas en actos fundados. Y en estos reside lo categorial del intuir y el conocer, y es donde la expresión encuentra su cumplimiento.¹⁹¹

¹⁹¹ “Si la intuición categorial muestra lo categorial como una objetividad propia, entonces debemos acentuar que esto sólo ocurre como una objetividad fundada: la nueva objetividad se funda de modo determinado en la

Lo categorial solo podemos obtenerlo mediante la reflexión. Esto significa que abandonamos el ámbito de lo sensible para ahondar en el pensamiento. Ya que en la intuición categorial se actualiza lo que se mantiene como posibilidad en la intuición simple. En esta se da una síntesis lógica, y en la intuición categorial, una síntesis fenoménica; esta última solo es posible mediante un giro de la mirada de la reflexión. Solo recordemos que la idealización es una forma de intuición categorial en donde lo que es dado es la especie, la idea; pues en el acto de la idealización se da una intuición general. Pero si hablamos de conocimiento y no solamente intuición, decimos que este ha de llevarse a cabo en una síntesis completa que integre tanto la síntesis lógica como la fenoménica, una síntesis unificadora.¹⁹²

vieja. Este *fundar* significa que lo categorial no es algo que ‘sté en el aire’, sino que siempre debe ser comprendido a partir de lo sensible. Las categorías son objetualidades de forma propia, las cuales solo pueden ser vistas en relación con un objeto sensible. Por ello hablamos de una determinada síntesis fenoménica. ‘Síntesis’ quiere decir aquí que la objetualidad de la intuición categorial en cierta forma no es ‘independiente’, ya que se funda en la objetualidad simple, aunque abre esta vieja objetualidad en una *nueva forma*. El objeto ya no está ahí sensiblemente de un golpe, sino que es el abierto en otra manera. Mediante esta apertura se hacen explícitos aquellos caracteres esenciales que posibilitan la sensibilidad. Ser, sustancialidad, pluralidad y demás, no son caracteres arbitrarios que se añaden a un objeto, sino aquello que posibilita la aparición sensible del objeto. El hablar de síntesis remite, pues, a la relación entre la vieja y la nueva objetualidad, es decir, a la nueva apertura de lo viejo”. Xolocotzi, Ángel. *Fenomenología de la vida... op.cit.*, p. 87.

¹⁹² Xolocotzi, al terminar sus reflexiones, dice:

“Podemos resumir nuestros resultados en seis puntos:

- 1) La intuición categorial descubre la estructura de las cosas, es la *ratio essendi*. Una cosa puede mostrarse *en tanto que cosa* sólo mediante la intuición categorial. Es decir, ocurre una síntesis entre lo posibilitador y lo posibilitado que permite ver la cosa como tal. Por ello hemos hablado en este caso de una *síntesis fenoménica*.
- 2) La intuición categorial por sí sola no proporciona el conocimiento. Ella está reunida mediante la adecuación a la intención categorial de significado, a la *síntesis lógica*.
- 3) La *síntesis lógica* es la adecuación entre la intención de significado vacía y el cumplimiento intuido. La *síntesis fenoménica* es producto del

Por otro lado, la intuición sensible y categorial, y las síntesis que hemos destacado, tienen gran importancia en el ámbito de la estética, desde luego. Ahora bien, en *Ideas II*, Husserl nombra otras síntesis que no están totalmente alejadas de lo que hemos expuesto ahora. Habla de la síntesis de las sensaciones (impresiones de los diferentes campos sensibles), que es una actividad de la conciencia de la una y la misma cosa de la percepción. La síntesis estética se entrelaza con la síntesis causal que, en cierto modo, es categorial. La síntesis categorial es formal y en cierto sentido analítica, mientras que la estética es meramente sensible. Hay que notar al respecto que los objetos, estén constituidos como quiera, pueden ser sustratos para síntesis categoriales, esto es, pueden ingresar como elementos constitutivos en conformaciones categoriales. Sin embargo, los objetos pueden estar constituidos mediante múltiples tesis, no solo categorialmente. Dice Husserl al respecto:

Pero la unidad del objeto no tiene que presuponer por todas partes una síntesis CATEGORIAL, es decir, encerrarla en su sentido. Así, toda PERCEPCIÓN SIMPLE DE COSAS (esto es, una conciencia que da originariamente la existencia presente de una cosa) nos remonta intencionalmente, reclama de nosotros CONSIDERACIONES SINGULARES, RECORRIDOS SINGULARES, TRANSICIONES A SERIES DE PERCEPCIONES, las cuales por cierto están abrazadas por la unidad de una tesis continua, pero manifiestamente de tal modo que las diversas tesis singulares no están en modo alguno unificadas en la forma de una síntesis categorial. Lo que presta unidad a ESTAS tesis singulares es una síntesis

descubrimiento de la estructura de lo presupuesto de la intuición sensible en el descubrimiento de lo categorial.

- 4) En el conocimiento filosófico de una cosa como tal ocurre una síntesis doble o completa: una lógica y una fenoménica. Se descubre la *ratio cognoscendi* y la *ratio essendi* falta normal. En este sentido, la síntesis completa, la cual otorga el conocimiento en sentido estricto, es, pues, una *síntesis fenomenológica*.
- 5) La *síntesis lógica* muestra inevitablemente una tendencia al conocimiento. La *síntesis fenoménica* es dirigida por la reflexión.
- 6) Para que una cosa pueda ser vista como cosa, este como debe llevarse en forma *teorético-reflexiva*". Xolocotzi, Ángel. *Fenomenología de la vida...*, op.cit., p. 90.

de una especie enteramente diferente: la llamaremos la *síntesis ESTÉTICA*. Si tratamos de delimitar la una frente a la otra en su peculiaridad, encontramos como primera nota diferenciante que la *síntesis CATEGORIAL* es, COMO *síntesis*, un acto espontáneo; la *síntesis SENSIBLE*, POR EL CONTRARIO, NO LO ES. En una, la vinculación es ella misma un hacer espontáneo, una actividad propia; en la otra no. El sentido objetivo de un objeto puro de los sentidos (cosa pura) es una *síntesis de ELEMENTOS* que no han llegado hacer a su vez mediante *síntesis estética*: son las últimas notas sensibles.¹⁹³

La función de la *síntesis estética* puede observarse en distintos estratos. El mirar una cosa es hacerlo siempre en algún respecto; estamos dirigidos a una nota o aspecto que viene a la captación como momento particular del sentido estético. Pero podemos también limitarnos a la captación visual y en esta región encontrar parcialidades de la cosa sintéticamente unificadas. Además, “otra función de la *síntesis estética* es unir unas con otras las subjetividades que se han constituido en diferentes esferas sensoriales singulares: por ejemplo el estrato visual de la *cosa* con el táctil”.¹⁹⁴

Después de haber trabajado el tema de la intuición y la *síntesis* es pertinente ahora ocuparse del tema de la percepción de los objetos o cosas de una forma un poco más expresa. La percepción está sumida en la corriente del vivir, transcurre con ese fluir y siempre con él. El percibir es un momento o auxiliar y coordinador en la realización de la existencia. En este sentido, hablar de percepción designará una cadena sintética de referencias. A propósito de la intencionalidad como ese comportamiento de la conciencia que se dirige a, Husserl describe minuciosamente los procesos de la conciencia. Las vivencias tienen la peculiaridad de referirse siempre a algo, a un objeto, y al respecto decimos que no se ven sensaciones de color, sino cosas coloreadas; no se oyen sensaciones de sonido, sino la melodía. Las cosas no se presentan solamente por medio de impresiones sensibles. Más bien, sobre la base de la descripción fenomenológica se concluye

¹⁹³ Husserl, *Ideas relativas...* 2, op. cit., p. 48.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 49.

que nunca se tienen impresiones sensibles aisladas, puesto que son abstracciones analíticas.

Retomando el tema de la intuición, decimos que los datos inmediatos de la conciencia son la experiencia primaria de la que partimos. La conciencia intuitiva no se reduce a sensaciones; la sensación es siempre de algo que se halla ante uno. De este modo, y considerando la estructura intencional de la conciencia, el hecho primario de la experiencia radica en que se encuentra ante las cosas. Toda conciencia es conciencia de algo; no hay objeto sin sujeto ni sujeto sin objeto. Una cosa puede ser vista, palpada, sentida, oída, etcétera; estas percepciones se diferencian una de otra, aun cuando sean experimentadas como percepciones de la misma cosa. Además, la percepción de la cosa depende de la perspectiva y de los aspectos variantes, según el lado de aquí o de allá. Entonces, es necesario un proceso de percepción a percepción para que la cosa se muestre desde sus diversos ángulos, y con ello poder conocer sus atributos; solo así se puede obtener un conocimiento de la percepción de la cosa. Lo que se presenta en cada percepción particular es el comparecimiento de la cosa misma, aunque de un modo unilateral y todavía perceptible desde puntos diversos y con un posible comparecimiento en sus modos de presentación.

Así, cada percepción particular ofrece más en la experiencia que consiste en referencias o anticipos de aspectos de percepción que se adicionan a la cosa misma. La percepción real implica un horizonte posible de percepciones que están a la espera de ocurrir cuando la cosa se ha visto desde el punto apropiado. Todo esto nos lleva al papel de la inactualidad que el conocimiento juega en la experiencia. Las inactualidades permiten determinar la experiencia real y actual, esta última está comprendida por un horizonte que subyace en una atmósfera de inactualidades que operan implícitamente, pero que funcionan. Cada percepción de cosa es permeada por medio de referencias; la cosa percibida aparece entre otras cosas simultáneamente percibidas o copercibidas dentro del campo de percepción u horizonte. El horizonte se refiere siempre más allá de sí mismo; es aquel universo de objetos posibles de percepción. En este proceso, las percepciones se cumplen por una subsiguiente síntesis de identificación

o, como dice Husserl, por una unificación. En este sentido, por medio de la síntesis de unificación la cosa percibida, que en sus varios aspectos era indeterminada, en algún grado se despliega en crecientes determinaciones.

Como ya se ha expresado, el cuerpo juega un papel determinante en toda experiencia de percepción; papel que se pone de manifiesto en la correlación entre las cinestesis y las presentaciones de percepción de la cosa percibida. En este sentido, la corporalidad queda elevada a la presencia del propio yo, y el yo se hace presente en la exterioridad corpórea y sin dejar de tomar en consideración la posición en el mundo. En lo dado individualmente para la conciencia existen referencias a experiencias a modo de potencialidades de lo ya experimentado. Solo así tenemos acceso a la naturaleza material.

Lo que llamamos cuerpo se distingue de todas las cosas restantes como cuerpo propio. Todo lo que no es cuerpo aparece referido al cuerpo propio, tiene una relación con él en una cierta orientación espacial que le es siempre consciente. Al referir al cuerpo las vivencias yoicas, su propiedad yoica localiza tales vivencias en él mismo, a través de la experiencia directa, de la intuición inmediata. El yo mira las cosas como cuerpos enfrentados a él, cuerpos ajenos que se encuentran al cuerpo propio. En este sentido, el yo mira esos cuerpos como portadores de sujetos yo, pero no ve los yoes ajenos en el mismo sentido en que se encuentra a sí mismo en su propia experiencia. De hecho, todos los yoes se captan como centros relativos del único y mismo mundo espacio-temporal, que es el entorno total de todo yo. Para cada yo los otros no son centros, sino puntos de entorno que tienen, por su cuerpo, una posición espacio-temporal diferente en el único y mismo espacio y tiempo del mundo. A partir del yo como punto cero de la orientación, o del sistema de coordenadas, es desde donde piensa y conoce las cosas del mundo. La cosa, la porción de mundo vista por muchos, pero que cada uno tiene su fenómeno de ellas. Sin embargo, se trata de la misma cosa con sus idénticas propiedades. De este modo, se puede hablar de la constitución intersubjetiva de la cosa, como originada de las experiencias intersubjetivas de los yoes corpóreos. En este sentido, gracias a la localización del propio cuerpo se puede establecer la relación entre el objeto y sus modos

de presentación. Por lo tanto, cuando el arte intensifica la percepción hablamos propiamente de percepción estética.

§ 9. FENOMENOLOGÍA HYLÉTICA

Para Husserl, la intencionalidad, “se asemeja también a un medio universal que lleva en sí todas las vivencias, incluso aquellas que no están ellas mismas caracterizadas como intencionales”.¹⁹⁵ Esta conciencia está recogiendo vivencias que propiamente no son intencionales.

Así, en una investigación fenomenológica hay que “descender a las oscuras profundidades de la conciencia última que constituye toda temporalidad vivencial”.¹⁹⁶ O, dicho de otra manera, hay que tomar a las vivencias “tal como se ofrecen en la reflexión inmanente como procesos temporales unitarios”.¹⁹⁷

Podemos distinguir dos momentos en los que las vivencias se ofrecen, el hylético y el noético, pues van de la mano. “LA CORRIENTE DEL SER FENOMENOLÓGICO TIENE UN ESTRATO MATERIAL Y UN ESTRATO NOÉTICO”.¹⁹⁸ Sin embargo, a nosotros nos interesa preferentemente el lado hylético al que pertenecen vivencias

“SENSUALES”, unitarias por su sumo género, “CONTENIDOS DE SENSACIÓN” como datos de color, datos táctiles, datos de sonido, etc., que ya no confundiremos con momentos cósmicos aparentes, la coloración, la aspereza, etc., los cuales más bien se “exhiben” vivencialmente por medio de ellos.¹⁹⁹

Los contenidos de la sensación no son para Husserl notas sensibles de las cosas externas, ya que lo sensible o lo sensual “EN SÍ NO TIENE NADA DE INTENCIONALIDAD”.²⁰⁰ Los “datos vivenciales concretos” de lo sensible aparecen, agrega, “como componentes de vivencias concretas más

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 281.

¹⁹⁶ *Idem.*

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 282.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 286.

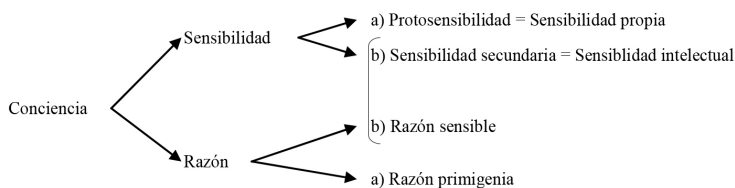
¹⁹⁹ *Idem.*

²⁰⁰ *Idem.*

amplias, que en cuanto todos son intencionales, y justamente de modo que sobre aquellos momentos sensuales se halla una capa, por decirlo así, ‘animadora’, DADORA DE SENTIDO”.²⁰¹ Respecto al carácter intencional de la conciencia, pues, los contenidos de la sensación son formalmente neutros. Menciona nuestro autor:

Distinguimos SENSIBILIDAD y [...] RAZÓN. En la sensibilidad distinguimos PROTOSENSIBILIDAD, que no contiene nada de sedimentos de razón, y la sensibilidad secundaria, que nace de una producción de la razón. En conformidad con ello dividimos también la razón en RAZÓN PRIMIGENIA, INTELLECTUS AGENS, y razón sumergida en la sensibilidad.²⁰²

Un esquema sería así:



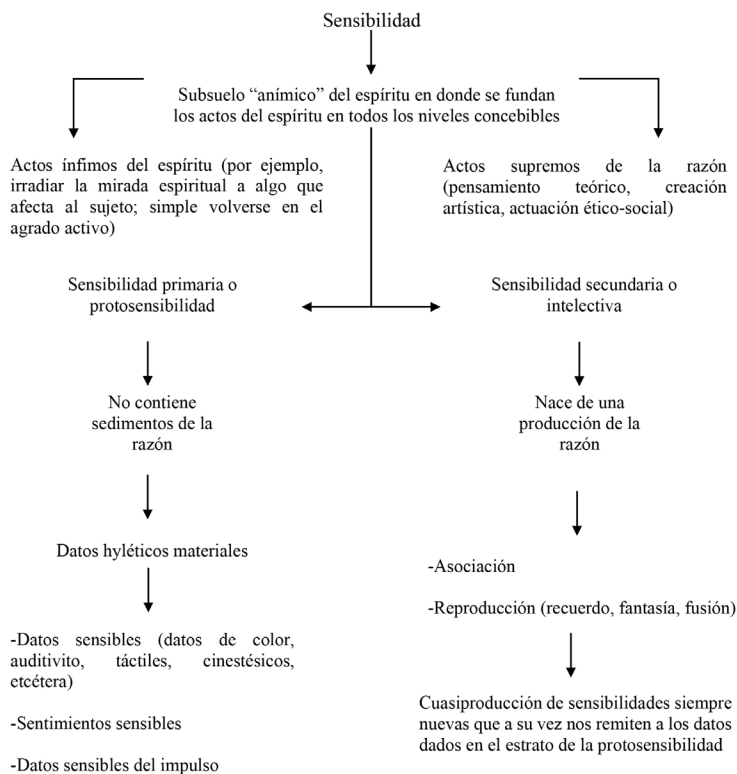
La sensibilidad, en general (por tanto, también la protosensibilidad y la sensibilidad secundaria), funciona conforme a unas leyes propias. Las leyes de la sensibilidad son la asociación y la reproducción. Esta puede ser por recuerdo, fusión o fantasía. Estas leyes regulan, no la esencia de la sensibilidad, sino la sensibilidad misma en tanto que hecho: la asociación y la reproducción son “reglas de una cuasiproducción de sensibilidades siempre nuevas”²⁰³ que, sin embargo, no se originan en la razón; pero que en tanto que la asociación y la reproducción son cuasiproductoras de sensibilidades siempre nuevas, el recuerdo, la fusión y la fantasía, por ejemplo, son ya del ámbito de la sensibilidad secundaria, y su reproducción no emana de la razón. Pero apunta, irrefragablemente, a ella. Por este motivo, dice Husserl que “quizá sería terminológicamente mejor distinguir entre

²⁰¹ *Idem.*

²⁰² *Idem.*

²⁰³ *Ibid.*, p. 380.

sensibilidad propia”²⁰⁴ o sensibilidad sin espíritu, por un lado, y sensibilidad impropia o intelectual-espiritual.



Recapitulando, hemos analizado que toda vivencia intencional tiene la propiedad de ser “conciencia de algo”, esto en virtud del carácter propio y fundamental de la intencionalidad. Pero es evidente “que no todo ingrediente de la unidad concreta de una vivencia intencional tiene él mismo el carácter fundamental de la intencionalidad, o sea, la propiedad de ser “conciencia de algo”.²⁰⁵ Un ejemplo de esto serían los datos primarios de la sensación, los datos sensibles o contenidos de la

²⁰⁴ *Idem.*

²⁰⁵ Husserl, Edmund. *Ideas relativas...*, op. cit., p. 155.

sensación (datos de color, datos de sonido, datos del tacto), los sentimientos sensibles (placer, dolor, cosquilleos) y también los elementos sensibles de la esfera de los impulsos, que funcionan, todos ellos, como componentes de la intencionalidad.

De hecho, estos datos materiales son el sostén de la intencionalidad, esto es, se encuentran en “FUNCIONES INTENCIONALES”.²⁰⁶ En este sentido, la vivencia intencional es una unidad concreta que se compone de ingredientes, de los cuales no todos son intencionales, como ya hemos visto.

De todo esto se desprende la pregunta por el origen genético de la intencionalidad. Pues no hay intencionalidad sin una base sensible. No obstante, el asunto genético no queda resuelto ni en las *Investigaciones lógicas* ni en las *Ideas I*. Dice el pensador: “Por otra parte, dejamos también indeciso por lo pronto si los caracteres esencialmente productores de la intencionalidad pueden tener concreción sin un basamento sensual”.²⁰⁷ Sería necesario averiguar cuáles son esos caracteres esencialmente originadores de la intencionalidad. Pero esto es ya asunto de la fenomenología genética.

Sea como sea, es de notar que lo intencional está ligado con el dar sentido, pues, como ya hemos indicado, de lo sensible no hay sentido intencional. El sentido es la capa animadora que recubre lo sensible y solo de ahí surge lo intencional. Las vivencias intencionales, como tales, representan una unidad en donde se opera el sentido. Los datos sensibles (materiales) esperan la conformación intencional del sentido. Podemos notar que, antes de esa conformación intencional, estamos parados, como dice Husserl, en “MATERIAS SIN FORMA Y FORMAS SIN MATERIA”.²⁰⁸

Hemos hablado de estos elementos sensibles, pero aún no sabemos con precisión qué sea la sensibilidad. Si consideramos la estética como la teoría general de la sensibilidad, tenemos, pues, que averiguar lo que Husserl entiende por sensibilidad:

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 282.

²⁰⁷ *Idem.*

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 283.

Prescindiendo del doble sentido que resalta en el contraste de “dar sentido” y “sensible”, y que, por perturbador que sea en ocasiones, apenas si se puede evitar, habría que mencionar lo siguiente: sensibilidad designa en un sentido restringido el residuo fenomenológico de lo que procuran los “sentidos” en la percepción exterior normal. Tras la reducción, se revela un parentesco esencial entre los respectivos datos “sensibles” de las intuiciones externas, y a él corresponde una esencia genérica propia o un concepto fundamental de la fenomenología. Pero en el sentido más amplio y en esencia unitario, “sensibilidad” comprende también los sentimientos e impulsos sensibles, que tienen su propia unidad genérica y, por otra parte, también un parentesco esencial de índole general con aquellas sensibilidades en el sentido restringido todo esto, prescindiendo de la comunidad que por lo demás expresa el concepto FUNCIONAL de la hyle. Obligó a ambas cosas la vieja transferencia del término primitivamente restringido de sensibilidad a la esfera de la emoción y de la voluntad, es decir, a las vivencias intencionales en las que figuran datos sensibles de las esferas indicadas en función de “materias”. Hemos menester, pues, en todo caso, de un nuevo término que exprese el grupo entero por la unidad de la función y por el contraste con los caracteres de la forma, y para ello elegimos la expresión de DATOS HYLÉTICOS O MATERIALES, o también simplemente MATERIAS. Allí donde se trata de despertar el recuerdo de las viejas expresiones, inevitables a su manera, decimos MATERIAS SENSUALES, también acaso SENSIBLES.²⁰⁹

Sin lugar a duda, en la base de la teoría general de la sensibilidad se encuentran esos elementos hyléticos de la vivencia intencional. De hecho, a esos contenidos materiales que, efectivamente, están en la conciencia [reell] dedica nuestro autor una rama de la fenomenología que lleva el nombre de fenomenología hylética. Dice Husserl: “la hylética pura se subordina a la fenomenología de la conciencia trascendental”, y esto es por rango y dificultad. Así pues, bajo estos criterios, la hylética pura, aunque sea una disciplina cerrada en sí y como tal tenga su valor propio, “se halla patentemente muy por debajo de la fenomenología noética y funcional”.

²⁰⁹ Ibid., pp. 283-284.

Adelante, Husserl agrega: “Las consideraciones y los análisis fenomenológicos que versan especialmente sobre lo material, pueden llamarse FENOMENOLÓGICO-HYLÉTICOS, como por otra parte los referentes a los momentos NOÉTICOS, FENOMENOLÓGICO-NOÉTICOS. Los análisis sin comparación más importantes y más ricos se hallan del lado de lo noético”.²¹⁰ Al respecto, es quizás indispensable aclarar el cambio de terminología en Husserl. En las *Investigaciones lógicas* el contenido inmanente es lo que llama [reell] (lo real de la conciencia, lo que efectivamente está como factor ingrediente de la conciencia). En *Ideas I*, la significación es la misma, pero la terminología cambia y le llama contenido material (*hylé*), como eso no intencional que es animado por un sentido o forma intencional (*morphe*).²¹¹

Desde el punto de vista funcional o desde la constitución de las objetividades de la conciencia, los datos hyléticos suministran posibles hilos del tejido intencional, “posibles materias para informaciones intencionales”. Así pues, las materias están “animadas” por elementos noéticos. Los elementos hyléticos y las apercepciones animadoras pertenecen a la vivencia como ingredientes. “En todo caso, en todo el dominio fenomenológico (todo —dentro del nivel de la temporalidad constituida que hay que retener constantemente—), desempeña un papel dominante esta notable dualidad y unidad de la ὕλη SENSUAL y la μορφή INTENCIONAL”.²¹²

La *hylé* se entiende como fundamento originario del sentido del mundo, como el sustrato último de la conciencia y por ello, y al mismo tiempo, como posibilidad. De este modo, la *hylé* se nos presenta como un descubrimiento para los análisis fenomenológicos y es una temática central de los mismos análisis husserlianos. Podríamos afirmar, sin temor a equivocarnos, que la conciencia del ego tiene su fundamento más allá de sí misma, en la *hylé*, que es algo irreductible por la conciencia reflexiva y consecuencia de la intencionalidad operante del cuerpo vivo [Leib].

²¹⁰ *Ibid.*, p. 286.

²¹¹ Al respecto y para una mayor aclaración, véase el fascinante texto de Zahavi, Dan. *Husserl's Phenomenology*. California: Stanford University Press, 2003, pp. 57-58.

²¹² Husserl, Edmund. *Ideas...*, *op.cit.*, p. 282.

Hay, pues, un hecho originario [*Urfaktum*] que se establece como anterior y suelo de todos los hechos mundanos y, por lo tanto, de los hechos esenciales (*eidos*). Este hecho originario es una esencia originaria y apriorística. Este *eidos* del ego como facticidad originaria se nos presenta como una situación inicial (punto cero) y, por tanto, independiente de toda realidad o realización singular. Esta facticidad que está en la base de la mundanidad es la *hylé* originaria mediante la cual puedo establecer la constitución de todo el mundo. De este modo, sin los hechos originarios de la *hylé* no sería posible ningún mundo y, por supuesto, tampoco el de la intersubjetividad. Esta *hylé* originaria no es, como es de entenderse, nada estática, sino más bien plenamente dinámica.

Por otro lado, y ya en materia estético-artística, consideremos que no sería absurdo creer, respecto del ámbito de lo estético en el sentido trascendental husserliano, que, si bien puede no estar ligada directa y exclusivamente con el ámbito del arte (entendido este en el sentido ordinario bajo el cual no solo se opone a la naturaleza, sino que se halla asimismo absolutamente escindido de ella, ya sea que a ambos se les atribuya una realidad “objetiva” o no), contiene ya en sí, en cierto modo, tanto a todo posible contenido sensual vivenciable en el aparecer de un objeto susceptible de enjuiciamiento estético (en la acepción que pone de manifiesto la relación entre el hombre y la obra de arte) como a todo posible componente sensual material del acto en el que un objeto tal es traído a aparición, y en consecuencia, a lo bello (y a lo feo), o más precisamente, al sentimiento de lo bello (y de lo feo), es decir, al «cómo se “siente” vivenciar lo bello (y lo feo)»; asimismo, al goce involucrado en la contemplación de ese objeto, o mejor, a los *data* hyléticos a través de los cuales el sentimiento de goce se ofrece vivencialmente en dicha contemplación. Pues solo en la medida en la que la aparición (*Erscheinung*) expresa algo durante el exhibir, que le es característico, es posible que los predicados de lo bello y lo feo, según se les concibe en la estética entendida como disciplina de estudio de la relación hombre-obra de arte, o, justamente, de lo bello y de lo feo, vengan a consideración como determinaciones posibles de la obra de arte.

De esta manera, diríamos con razón que lo estético, en el sentido trascendental husserliano, aunque ya distinto de lo estético en sentido amplio y ordinario por cuanto ha sido «purificado» trascendentalmente para no incluir en sí sino lo concerniente a la sensibilidad en cuanto “subsuelo de los actos del espíritu en todos los niveles concebibles” y para ser atendido solo en la medida en que en ello se hace patente el soporte material de la conciencia, también incluye los elementos sobre los que debe recaer la atención de una estética entendida como disciplina, cuyo objeto es la relación entre el hombre y la obra de arte. De esta manera, es justamente la caracterización que Husserl hace de la ὄλη sensual, en general, como punto de partida material de toda donación de sentido, o bien, como base sensual de la intencionalidad de la conciencia, lo que permitiría esta vinculación inmediata; después de todo, a los *data* hyléticos, en el sentido estricto y propio de esta expresión en el que *data* hyléticos y contenidos sensuales no coinciden enteramente, les atañen no solo estos mismos contenidos, sino además todo componente sensual que sea substrato material del acto, y, por tanto, también los sentimientos o «sentires de», e igualmente, en todo caso, los momentos sensuales de la esfera de los «impulsos» (*Triebe*).²¹³

Ahora bien, se objetará, desde luego, que, aun si esto es admisible, lo cierto es que la estética como disciplina que estudia la relación de la obra de arte con el hombre va mucho más allá de lo que cae bajo la sensibilidad depurada trascendentalmente: la estética, se dirá, al ocuparse de esa relación, se ocupa también de los elementos de la relación. Y dado que la obra de arte se distingue claramente de su materia y no es ella misma un objeto material en sentido estricto (τὸ αἰσθητόν), dirigir la atención explícita a ella como tema al que corresponde una región ontológica específica no sería posible sino saliendo de la esfera del soporte hylético de la conciencia o de lo estético depurado trascendentalmente. A partir de esto se querrá concluir rápidamente que una estética trascendental a partir de Husserl ha de

²¹³ Véase Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie* (Husserliana III/1), K. Schuhmann (ed.), Martinus Nijhoff, La Haya 1976, p. 192.

dejar fuera de sí al ámbito del arte, y con él toda cuestión propia de la obra arte, a menos que venga como añadidura un elemento enlazador externo que haga las veces de puente entre ambos. Es en vista de las dificultades, que contraargumentos como este presentan, que se torna comprensible la usual separación de las dos acepciones de estético, así como la introducción sin demora del terreno de la fantasía en las consideraciones e indagaciones sobre lo estético en sentido trascendental husserliano; ante semejantes objeciones, tal proceder parece sensato y hasta puede decirse que se efectúa con justa razón.

§ 10. LA AFECCIÓN A NIVEL ESTÉTICO: MODIFICACIONES ATENCIONALES

Ahora bien, Husserl se nos puede presentar como el filósofo de las “grandes distinciones”. En esta ocasión queremos abordar uno de los tantos problemas que acarrear enormes repercusiones para la fenomenología. Se trata de la distinción entre conciencia actual (explícita) y conciencia inactual o potencial (implícita). Esta problemática distinción es indispensable para nosotros, ya que está íntimamente ligada al problema de la atención, aunque, sabemos, plenamente no coincide con él.

Rastreado el tema de la atención, ya en los §§ 13 y 19 de la quinta de las *Investigaciones lógicas* aparece en su forma germinal. No le presta profunda atención, pues lo que pretende ahí Husserl es definir los actos como vivencias intencionales. En ese contexto, nos habla de algunos errores e inconvenientes en el uso inadecuado del término acto. Dice: “Hablamos frecuentemente de *intención* en el sentido de considerar especialmente algo, de *atender*”.²¹⁴ Es evidente que el equívoco estriba en confundir intención con atención y es que para nuestro autor sucede que “El objeto intencional, empero, no siempre es considerado atendido”.²¹⁵

²¹⁴ Husserl, Edmund. *Investigaciones lógicas 2*, op. cit., pp. 498-499.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 499.

En relación con esto, menciona enseguida que “Hay muchas veces varios actos presentes a la vez y entretreídos, pero la atención ‘actúa’ de un modo preferente sobre uno de ellos. Los vivimos todos simultáneamente; pero nos sumimos, por decirlo así en ese solo”.²¹⁶ Tenemos entonces que para el Husserl de las *Investigaciones lógicas*, en lo referente al tema de la atención, se trata de analizar si esta debe considerarse como un acto particular, o bien, como un mero modo de ejecución de los actos, como finalmente establecerá nuestro autor.

Entonces, a un nivel puramente estético o sensible, debemos destacar que la afectión y las modificaciones atencionales en la receptividad las estudiaremos al nivel de la experiencia pre-predicativa. Lo que buscamos es tematizar la afectión no en el sentido de lo no consciente sobre la conciencia, sino de la conciencia sobre el yo, pues lo afectado no es la conciencia, sino el polo yoico que la unifica. Se trata de analizar la diferencia entre lo atendido (el *cogito* actual o explícito) y lo no atendido (el *cogito* inactual o implícito).

El *cogito* quiere decir el acto como tal de percibir, querer, agradarse. Como dice Husserl: “El *cogito* en general es la intencionalidad explícita”,²¹⁷ pero el problema es que el *cogito* también puede reflexionar sobre vivencias no explícitas o no atendidas y permanecer como *cogito*, esto es, como conciencia. “Así, por ejemplo, con respecto a la conciencia del fondo no atendido pero ulteriormente atendible en la percepción, el recuerdo, etcétera”.²¹⁸ El *cogito* es un constante vaivén de vivencias intencionales “llevadas a cabo” y de vivencias “no llevadas a cabo” o no ejecutadas. La vivencia de un sentimiento o de un agrado llevada a cabo en una intencionalidad explícita “puede pasar a uno ‘no ejecutado’ por la vía de las variaciones atencionales”,²¹⁹ y puede estar en una vivencia no explícita.

En palabras del propio Husserl: “La vivencia de una percepción ejecutada, de un juicio, un sentimiento, una volición ejecutados, no desaparece cuando la atención se vuelve ‘exclusivamente’ a algo

²¹⁶ *Idem.*

²¹⁷ Husserl, Edmund. *Ideas relativas...*, op. cit., p. 358.

²¹⁸ *Idem.*

²¹⁹ *Idem.*

nuevo, lo cual implica que el yo 'vive' exclusivamente en un nuevo cogito".²²⁰ El cogito anterior, el no atendido, desaparece, queda en la oscuridad, pero sigue existiendo como vivencia, solo que no atendida; una vivencia modificada. Entonces pueden emerger *cogitationes* que permanecían en el fondo no atendido, en la oscuridad del campo de vivencias por medio del recuerdo o de la misma percepción. Esto tiene sentido aquí, pues posiciones de agrado pueden emerger y actualizarse en el recuerdo, pueden estar "vivas antes de que 'vivamos en' ellas, antes de que ejecutemos el cogito propiamente dicho, antes de que el yo 'se dedique' a juzgar, a tener agrado, a apetecer, a querer".²²¹ Esto quiere decir que las posiciones dóxicas pueden cambiar y, de hecho, lo hacen.

Entonces, en la experiencia la diferencia entre lo atendido y lo no atendido es clara descriptivamente. Cuando miro un retrato centro la atención en el rostro y el fondo acaba pasando desapercibido; es un fondo no atendido. E incluso el rostro puede quedar en el fondo no atendido y centrar mi atención exclusivamente en la mirada del rostro, justo en estos desplazamientos atencionales de mi propia mirada. El problema estriba en justificar teóricamente por qué lo no atendido se sigue llamando consciente, pues parece que solo lo atendido es lo "realmente" consciente. ¿Por qué afirmar que hay conciencia cuando el fondo no es atendido? Mi atención en este momento está sobre la lectura que realizo en este recinto del saber y no sobre el ruido de fondo que pasa desapercibido en el acto actual de mi lectura, pero que es consciente, aunque no sea atendido.

Cuando lo no atendido pasa a darse de modo atento se muestra como habiendo sido consciente en el momento anterior. Esto es porque pertenece al campo de lo pre-dado pasivamente. Tan es así que si elimino lo no atendido se modifica el campo o el momento atendido actual. Por ejemplo, si estoy leyendo en mi habitación con la ventana abierta estoy concentrado en la lectura y no atiendo los ruidos de la calle; pero si alguien cierra la ventana y esos sonidos desaparecen, se modifica lo consciente atendido. Si leo con la ventana

²²⁰ *Idem.*

²²¹ *Ibid.*, p. 359.

abierta hay un modo de lo atendido, si cierro la ventana hay otro modo de lo atendido, aunque lo atendido explícitamente sea el mismo acto de la lectura que llevo a cabo en ambos casos.

Entonces, decimos que lo no atendido condiciona la atención del yo. Por eso, para Husserl la afección es lo que despierta la atención del yo. Lo que es consciente pero no atendido afecta al yo; y si la atención es fuerte, el yo atiende y lo consciente se transforma en lo atendido. Destaquemos que, para Husserl, la afección no solamente puede venir por lo consciente no atendido, sino también por lo propiamente inconsciente, y este se considera como afección cero por parte del objeto. “El inconsciente caracteriza el cero de esta viveza consciente y, como se mostrará, ni mucho menos una nada. Es una nada tan sólo en una fuerza afectiva”.²²²

Como sea, hay distintos grados en la afección. Un primer grado sería que la afección de lo consciente no atendido llegue a la antesala del yo²²³ y haya una tendencia hacia el volverse por parte del yo, pero sin que se dé un cambio de la mirada atenta del yo. Otro grado es en el que la afección es capaz de hacer que el yo se vuelva sobre lo consciente y lo mire de modo atento (esta sería la afección en estricto sentido). Dice Husserl que la afección es “el estímulo consciente, la peculiar atracción que un objeto consciente ejerce sobre el yo —es una atracción que se relaja en el volverse del yo, y desde ahí continúa en la aspiración hacia una intuición que dé el sí mismo, que descubra cada vez más el sí mismo objetivo—”.²²⁴

Entonces, la tendencia afectiva tiene dos rostros: el primero sería imponerse sobre el yo, esto es, el estímulo afectivo de la cosa sobre el yo, el segundo es la tendencia a entregarse que va del yo a la cosa.²²⁵ El objeto pasa de estar en el fondo de la conciencia a estar ante el yo como resultado de la afección; este volverse es lo que se denomina atención. Por ello, dirá Husserl:

²²² Husserl, Edmund. *Analyses Concerning Passive and Active Synthesis. Lectures on Transcendental Logic*. Dordrecht: Kluwert Academic Publishers, 2001, p. 216.

²²³ *Ibid.*, p. 214.

²²⁴ *Ibid.*, p. 196.

²²⁵ Husserl, Edmund. *Experiencia y juicio*. México: UNAM, 1980, pp. 82-83.

la atención es una tendencia del yo hacia el objeto intencional, hacia la unidad que continuamente 'aparece' en el cambio de modo del dato; es una tendencia realizadora que pertenece a la estructura esencial de un acto específico del yo (de un acto del yo en el sentido estricto del término).²²⁶

Así, la vivencia de fondo se transforma en *cogito* actual de la potencia al acto, pues el estar atento del yo deja de ser potencialidad de llevar a cabo actos para convertirse en un fáctico y explícito llevar a cabo actos.

Lo dado de antemano es lo que afecta al yo, y en la afección lo dado de antemano se convierte simplemente en dado. "Dada de antemano es cualquier cosa constituida en tanto que es un estímulo afectivo, dada es en tanto que el yo ha respondido al estímulo, se ha vuelto, atendiendo y captando."²²⁷ Así, en la afección se produce la percepción como captar activo de objetos dados de antemano. Esta captación es una actividad, ya que el yo capta unas determinadas unidades destacadas. Pero esta actividad es receptiva, ya que esto es dado de antemano y por ello ejerce un estímulo sobre el yo. Así pues, la receptividad se considera como el nivel ínfimo de toda actividad yoica.

La afección más originaria es la del presente viviente. Lo sentido en el presente momentáneo es no afectivo en sentido estricto. Sin lugar a duda, se necesita un yo que viva la especialidad del protosen-tir, que viva los campos visuales con sus relaciones de espacialidad (contigüidad, contraste y fusión); pero se trata de un yo no necesariamente atento. Son los contrastes y la articulación del campo en unidades destacadas, lo que explica la afección en sentido fuerte o estricto, el paso de lo consciente implícito a lo propiamente atendido. Es en el contraste y la fusión en donde reside la fuerza afectiva del presente.

El objeto tiene una tendencia afectiva a imponerse, y esto tiene como condición de posibilidad el destacarse de datos sensibles, y es que la afección presupone el estar destacado de algo. "En tanto que hay que considerar como la afección más originaria la que se produce en el presente impresional, se debe caracterizar el contraste como la

²²⁶ *Ibid.*, p. 87.

²²⁷ Husserl, Edmund. *Analyses Concerning...* op. cit., p. 210.

condición más originaria de la afección”.²²⁸ Por ello, la constitución del campo perceptivo con sus relaciones de contraste y fusión es lo que explica la afección.

Ahora bien, antes de continuar con nuestros análisis, habría que aclarar lo que se entiende por contraste y fusión. Decimos de las partes de un campo visual, entendidas como extensas, que la relación entre ellas es una relación de contigüidad. En cambio, si tomamos en cuenta su momento cromático (el color) aparece la relación de distinción. Por ejemplo, si analizamos un campo visual formado por una mancha roja sobre un fondo blanco, tenemos de manera clara el fenómeno de la distinción (el rojo es distinto del blanco). Sin embargo, aquí se cumplen los dos fenómenos (contigüidad y distinción), ya que la parte roja y blanca son contiguas y, al mismo tiempo, distintas.

Esta relación de distinción o diferenciación la llama Husserl contraste: “Para la relación de unidad entre un dato destacado y aquel del cual se destaca, tenemos todavía otra expresión especialmente útil: contraste”.²²⁹ Los colores, entendidos como esencias genéricas, son distintos, y lo que contrasta son las partes contiguas que vivimos como distintas. Ahora bien, en la terminología husserliana sabemos que el fenómeno opuesto al de contraste es el de fusión. De hecho, hay fusión donde no hay contraste. Siguiendo con el ejemplo, decimos que hay contraste entre el rojo y el blanco, pero también debemos decir que hay fusión entre las partes rojas para formar la mancha y también hay fusión entre las partes blancas para formar el fondo blanco. Al mismo tiempo, en ambos casos está la idea de extensión.

Hay que notar que solo se produce el fenómeno de la fusión dentro de las partes que contrastan. Así pues, tenemos que todas las partes que contrastan están formadas a su vez por partes que se funden. Lo destacable de este análisis es que ambos fenómenos (contraste y fusión) forman unidades que se destacan y que se diferencian entre sí, ya que la fusión unifica por igualdad las partes cromáticas de un

²²⁸ *Ibid.*, p. 197.

²²⁹ *Ibid.*, p. 185.

mismo color y el contraste distingue el todo fusionado (mancha roja) del fondo blanco (también fusionado).

A primera vista pudiera parecer que en un sentido descriptivo las partes fusionadas no son accesibles de forma tan directa como las partes del contraste. Sin embargo, para Husserl ambos fenómenos son igualmente originarios. De hecho, el contraste tiene cabida solamente porque hay una extensión homogénea cromática que es dada como fusión de partes y, por ello, la extensión es experimentada, puesto que se vive el fenómeno originario de la fusión. El fondo blanco es extenso y homogéneo y no podría ser experimentado sin el fenómeno de la fusión.

En todo campo visual extenso existen partes y no necesariamente contraste; hay partes sin cambios cromáticos, por ejemplo. La captación eidética de las partes fusionadas homogénea y extensamente es condición de posibilidad del contraste, y si atendemos bien a esto podríamos afirmar que las partes fusionadas son posibles partes contrastadas. Entonces, las partes fusionadas son claramente indeterminadas, mientras que las partes contrastadas son determinadas, ya que el contraste marca una división de partes. Sea como sea, ambos fenómenos crean unidades destacadas, y esto es lo importante. De esta manera, nos es posible una descripción fenomenológica del campo visual y, por qué no, de una imagen artística.

Ya hemos dicho que la existencia de datos destacados provoca una afección, aunque no necesariamente en sentido fuerte, que comporta el volverse del yo: “por tanto adscribimos a cada dato constituido que se destaca por sí un estímulo afectivo sobre el yo”.²³⁰ Debemos notar que el estímulo afectivo no es la afección en la cual el estímulo llega al yo y provoca el volverse del yo, sino la tendencia a la afección: “Los datos sensibles [...] envían por así decirlo rayos de fuerza afectivos al polo yoico, pero en su debilidad no lo alcanzan, no se convierten realmente para él en un estímulo que despierta”.²³¹

Las diferencias de afección no dependen solamente de la estructura de los datos destacados (el contraste), sino de muchos otros

²³⁰ *Ibid.*, p. 211.

²³¹ *Ibid.*, p. 196.

factores como la situación global que se tiene a nivel sensible o estético, por ejemplo, la del propio sujeto. En el primer caso, un contraste que en una determinada situación sensible llama mi atención puede dejar de hacerlo si se produce en otro contexto en que se tienen unos contrastes más fuertes. En el segundo caso, decimos que la afección depende del sujeto, de su estado actual, de sus intereses prácticos, estéticos o teóricos, de su historia.

El fenómeno de la afección está en estrecha relación con la experiencia ante-predicativa a espaldas del tiempo objetivo y continuo. Tenemos acceso a la sensibilidad desde esta perspectiva en la que todavía no hay acto intencional referido a objetos ni cumplimiento de la significación del acto, sino que nos movemos en los datos puros de la sensación que justamente no son intencionales, son materias sin forma, datos hyléticos o simplemente materias. Estos datos puros de la sensación son lo que llama la atención al nivel de la afección estética, que es un nivel del puro dato.

Ante esta afección, al yo no le queda más que ceder al estímulo que proporciona la sensación pura. Sabemos que para Husserl la conciencia está llena de estos datos puros de la sensación en el sentido de efectivamente reales (*reell*) en la conciencia que es, por tanto, sensible, estética. Cuando la conciencia está “dormida” a este nivel ante-predicativo, cede ante los datos de sensación que forman el fenómeno mismo de la afectividad. Por esta razón, la conciencia puede entrar en vigilia intencional constituyente de objetos.

§ 11. ONTOLOGÍA MUNDANA Y ESTÉTICA TRASCENDENTAL

Estamos convencidos de que el desarrollo y la constitución de una estética a partir de lo que Husserl nos ha legado son no solo posibles, sino plenamente factibles. Antes que materia resuelta sobre la que el común de los estudiosos está de acuerdo, es más bien un asunto controvertido todavía. Ciertamente, es posible dar con vestigios o rastros que permitan formar una opinión, fundada en grado considerable, sobre la cuestión: Husserl ha dejado para nosotros, aquí y allá, determinaciones, ya más vagas, ya más precisas, que parecen indicar cuál

sería su parecer respecto de lo que podemos delimitar mediante el nombre de *estética trascendental*, o que al menos ofrecen una luz —aunque muchas veces una muy débil— que permite andar, incluso con cierta soltura, por estas sombrías regiones de su pensamiento.

Como sea, para Husserl habría necesidad de una disciplina especial (*estética trascendental*) que descubriría el mundo dado de una vez.²³² Por ello, el mismísimo padre de la fenomenología concibió la *estética trascendental* como la parte fundamental de la lógica misma; pero no la lógica en el sentido tradicional, ni tampoco una analítica, sino una lógica del mundo u ontología mundana.

Nos es lícito dar también el nombre de “*estética trascendental*”, en un sentido muy ampliado, al complejo extraordinariamente grande de las investigaciones que se refieren al mundo primordial (y que constituye una disciplina entera). Tomamos aquí el título kantiano, porque los argumentos sobre el espacio y el tiempo de la *Crítica de la Razón* apuntan evidentemente —si bien de un modo extraordinariamente restringido y no aclarado— a un a priori noemático de la intuición sensible que, ampliado al a priori concreto de la naturaleza (de la primordial) pura y sensiblemente intuitiva, exige su complemento fenomenológico-trascendental mediante su inclusión en una problemática constitutiva. Verdad es que no correspondería al sentido del título kantiano que hace *pendant* (“*analítica trascendental*”) designar también con él al piso superior del a priori constitutivo; al del mundo objetivo mismo y al de sus multiplicidades constituyentes (en el grado supremo, los actos “idealizadores” y teoréticos que constituyen, finalmente, la naturaleza y el mundo de la ciencia). La teoría de la experiencia del otro (la llamada “*endopatía*”) pertenece al primer piso que se levanta sobre nuestra “*estética trascendental*”. Únicamente es preciso señalar que aquí rige lo mismo que hemos dicho a propósito de los problemas psicológicos del origen en el piso de abajo; que sólo gracias a la fenomenología

²³² Por ello, Lévinas sostiene que “el sentido último del objeto de la ciencia podría ser comprendido a través de su relación con el mundo de la *estética trascendental*, ineludible en su plano de realidad”. Lévinas, Emmanuel. *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger*. Madrid: Síntesis, 2005, p. 62.

constitutiva ha recibido el problema de la endopatía su verdadero sentido y el verdadero método de su solución.²³³

Debemos considerar que, además de la caracterización de las ciencias como unidades sistemáticas que cubren los diversos dominios “ontológicos”, Husserl ha intentado otra vía de elucidación de la verdad científica: la consideración de las ciencias como teorías de sistemas deductivos y su correlativa doctrinal de la multiplicidad.

Por tanto, tenemos que la puesta en marcha de la reducción trascendental, con el consiguiente desvelamiento del ego trascendental y las tres dimensiones ontológicas (estética trascendental, noética trascendental y noemática trascendental), confirma la insuficiencia del concepto de *región* como determinante de la gnoseología científica. Las regiones y subregiones cubiertas por las ciencias tienen una consistencia ontológica únicamente en el plano de la reducción eidética, previa a la reducción trascendental.

Naturalmente, bajo el rubro de “lógica”, equivalente al de “ontología”, caben también, en un sentido justo, todas las disciplinas materiales *a priori* por fundar: disciplinas de una *ontología mundana* que habrá que fundar lo pronto de un modo directo, con positividad trascendental “ingenua”. Resulta ya evidente por nuestro contexto que esa ontología mundana expone el *a priori* universal de un mundo posible en sentido puro; este mundo posible debe surgir concretamente como eidos, del mundo que nos está dado prácticamente, gracias al método de la variación eidética que toma al mundo fáctico como ejemplo director.²³⁴

La ontología mundana o lógica del mundo, anunciada aquí por Husserl, está armada de diferentes niveles que corresponden a las disciplinas materiales. Uno de esos niveles, el fundamental, concierne a una disciplina material llamada “estética trascendental”. Esta ha de tipificar formaciones estéticas, datos de la intuición pura a un nivel meramente pasivo.

²³³ Husserl, Edmund. *Meditaciones...*, *op. cit.*, p. 198.

²³⁴ Husserl, Edmund. *Lógica formal...*, *op. cit.*, p. 355.

Como nivel fundamental de esa lógica funge la “*estética trascendental*” en un nuevo sentido (así llamada debido a su relación, fácil de comprender, con la *estética trascendental kantiana*, que tiene límites más estrechos). Trata del problema eidético de un mundo posible en general como mundo de la “*experiencia pura*”, que precede a toda ciencia en un sentido “superior”. Se ocupa pues de la descripción eidética del *a priori* universal; sin este *a priori* no podrían aparecer objetos unitarios en la mera experiencia, antes de las acciones categoriales (en nuestro sentido, inconfundible con el sentido kantiano de categoría), ni podría tampoco constituirse la unidad de una naturaleza, de un mundo, como unidad sintética pasiva. Un estrato de este *a priori* es el *a priori* estético el espacio-tiempo. Este logos del mundo estético, igual que el logos analítico, necesita naturalmente para ser ciencia auténtica de la investigación trascendental sobre la constitución: investigación de la que surge una ciencia extraordinariamente rica y difícil.²³⁵

En todo caso, nosotros no pretendemos dar el salto del logos del mundo estético a un logos analítico de nivel superior, sino a un logos del mundo artístico. Del logos estético al logos artístico.

Como sea, toda vez que uno se refiere al ámbito del *a priori* universal o a uno de los polos de la estratificación de este mismo *a priori*, esto es, a aquel que «es el *a priori* universal del mundo como mundo de pura experiencia» y que «contiene en sí, en lo que concierne a la naturaleza, a la naturaleza precisamente como naturaleza experienciada», se hace menester aclarar estas determinaciones.²³⁶ No obstante, estas determinaciones parecen ser insuficientes para trazar el esquema de una *estética trascendental* que se conforme a todas ellas, ni, más importante todavía, para decidir terminantemente si, en efecto, puede ser llevada a término exclusivamente a partir del trabajo y obra de Husserl. Pues pese a la íntima relación que guardan entre sí las acepciones —o sentidos— que de “*estética trascendental*” están

²³⁵ *Ibid.*, p. 356.

²³⁶ Manuscritos A, VII 14/13b. Citado en Summa, M., “Der Gegenstand ohne Begriff und die Schichtung der Erfahrung bei Husserl und Kant”, en *Husserl und die klassische deutsche Philosophie*, *Phaenomenologica* 212, Springer International Publishing Switzerland, 2014, p. 134. (La traducción es mía.)

implicadas en ellas, es claro que son lo suficientemente disímiles como para ser tenidas por irreductibles entre sí en general: persiste, por consiguiente, la cuestión de si acaso es lícito siquiera hablar de una estética trascendental husserliana como de algo unitario, único y suficientemente delimitado. Esto, aunado al hecho de que Husserl también se sirve del sustantivo *estética* (*Ästhetik*) y del adjetivo *estético* (*ästhetisch*), y los pone en relación directa con el ámbito de las artes y con el fenómeno de la contemplación de la obra de arte, usándolos, por ende, en un sentido considerablemente más laxo y ordinario, el cual conlleva en sí la enorme carga connotativa que el uso de estos términos ha acumulado desde Baumgarten, debería bastar para hacer comprensible aquel *status quaestionis*.

Puede entreverse, fácilmente, que una de las primeras y principales dificultades a las que se enfrenta quien transita por esas veredas, más o menos informes del discurrir husserliano, consiste en determinar qué debe entenderse en todo ello por *estética*. Cuando de una *estética trascendental husserliana* se trata, ¿hablamos de modo exclusivo de una doctrina de la sensibilidad o nos referimos sobre todo a una disciplina, fenomenológicamente depurada, que versa sobre la relación entre la obra de arte y quien la contempla? ¿O es quizá preciso reconocer dos «*estéticas*», ni reductibles ni correlativas entre sí, tales que cada una porta legítimamente su nombre sin que por ello sobrevenga la ambigüedad en el uso del término?

Tal como pretendo hacer manifiesto en lo que sigue a continuación, para dar respuesta a preguntas como estas, muy probablemente sea necesario abandonar, donde sea que prevalezca, el supuesto de que tanto bajo la mirada ordinaria como bajo la que ofrece la reducción trascendental aquellos dominios se encuentran absolutamente escindidos, supuesto según el cual el tránsito de uno a otro, esto es, del *λόγος* de la sensibilidad «pura» al *λόγος* de aquella relación entre la obra de arte y su contemplador, exigiría la adición de un medio extrínseco: no solo las razones que ponen esta escisión como valedera se muestran insuficientes, sino que hay, de hecho, motivos para poner a esa misma en tela de juicio.

Según me parece, hay razones de peso para creer que, de ser plenamente factible, una *estética trascendental husserliana* habría

de contener en sí uno y otro ámbitos, si bien quizás a la manera de «momentos» suyos, de modo tal que, en cuanto contenidos de una disciplina —a la que, dicho sea de paso, el nombre de estética le ajustaría enteramente y le correspondería con toda legalidad—, uno estaría «fundado» sobre el otro. De acuerdo con esto, el paso al segundo de aquellos λόγοι desde el primero sería posible bajo la estética trascendental sin mediación de un elemento ajeno que, manteniéndose como tal, viniera como añadidura meramente arbitraria.

Considerando esta discusión, y desde este punto de vista, es posible evaluar positivamente la evolución del pensamiento de Husserl desde las *Investigaciones lógicas* a las *Ideas* y a sus obras más tardías. La doctrina de la intuición categorial juega, así, un papel fundamental en este desarrollo. Sin lugar a duda, podemos ver claramente la relevancia de la doctrina de la sexta de la *Investigaciones lógicas* que ya hemos analizado a detalle, para la elaboración de la teoría madura de Husserl respecto de la intencionalidad, la constitución y el análisis genético desde la experiencia antepredicativa.

En particular, podemos destacar el lugar que ocupan las lecciones de 1904/05, que fueron originalmente concebidas como una “teoría del juicio” (que él finalmente produjo en 1905). Sin embargo, motivado por sus estudiantes y, de acuerdo con las “cosas mismas”, consideró necesario empezar con la percepción y dejar sentada su relación con la lógica. La denominación más tardía para estas esferas es *estética trascendental*. Además, las *Vorlesungen über Bedeutungslehre*, de 1908, ocupan un lugar central en este tránsito. Es interesante notar que un análisis detenido de estas lecciones muestra que Husserl apuntaba ya desde temprano —que nosotros queremos enfatizar en este trabajo— hacia una estética trascendental reformada.

Se puede entender, así, que la tarea que se plantea Husserl en sus últimos escritos sea precisamente descubrir la estructura general del “mundo-de-vida” y construir, de ese modo, una especie de “ontología mundano-vital” que explicita el *a priori* mundano-vital que funda, por un lado, todas las diferencias situacionales concretas de la actitud natural y, por otro, todas las categorías del *a priori* lógico-objetivo. La idea de esta nueva estética trascendental corresponde

perfectamente a la subversión husserliana del dividendo tradicional entre sensibilidad y entendimiento.

A nuestro juicio, esta actitud del fenomenólogo atenta contra las sedimentaciones y presuposiciones que pueblan nuestro lenguaje. Por tanto, nuestra experiencia muestra que la estética trascendental que se propone debe implicar necesariamente el análisis del lenguaje de la percepción.

En adelante presentaré algunos de los rasgos propios de la fenomenología genética e intentaré mostrar cómo una nueva concepción de la intencionalidad y de la constitución permite identificar que en este proceso también entran en juego momentos propios de la sensibilidad o estética trascendental, por ejemplo, las tendencias, motivaciones e impulsos. Con ellos accedemos a una concepción más completa de la fenomenología, lo que sería su otra cara.

En otros casos, tal como se exhibe en el pensamiento de algunos autores como Jan PatočJan Patočka, el descubrimiento paulatino de los manuscritos de Lovaina pudo dar continuidad a la profunda intuición de una *estética trascendental*, que ya estaba apuntada en la fenomenología programática de Husserl. A partir de este momento, la fenomenología resolverá tres de los grandes prejuicios que sostenían sus propios fundamentos: el presunto idealismo, unido al monismo de la teleología racional, que unificaba regulativamente las diferentes *Stiftungen*; el supuesto de una estructura universal de la conciencia unido a un modo universal de temporalización en el presente vivo y originario; y el privilegio teórico asignado a la percepción frente al resto de los registros arquitectónicos.

Otra vez podemos decir que, con el fin de formular una teoría de la experiencia trascendental, necesitamos una estética trascendental que sea susceptible al análisis de la constitución primordial, a saber, las estructuras más fundamentales que rigen la vida de la conciencia como vida trascendental. Sabemos que la experiencia está siempre abierta a correcciones y, en consecuencia, siempre es presuntiva. El mundo del conocimiento científico está sujeto a la idea de la determinación final (*Endgültigkeit*). Pero si los objetos de la inteligencia tienen su raíz en las sensaciones (*Sinnlichkeit*), entonces una estética

fenomenológica trascendental es más fundamental que la lógica trascendental u ontología formal.

Así, la noción de una estética fenomenológica-trascendental resulta ser mucho más amplia que la kantiana. Antes que todo, la diferencia de la “analítica” o “lógica trascendental” establece límites a sus propias ambiciones, ya que no tratan con el objeto de la espontaneidad, con la actividad específica del juicio, y sin embargo, incluye la lógica trascendental misma. Por lo tanto, a diferencia de la estética trascendental kantiana, la estética fenomenológica-trascendental no tiene como único objetivo mostrar las estructuras del mundo de la sensibilidad, sino que también se configura como una ciencia que tiene que dejar en claro categorías lógicas y mostrar su génesis fuera del mundo de la experiencia. Estas categorías no son deducidas, pero se justifican volviendo a su suelo antepredicativo. Por lo tanto, se trata de fundar medios para reconstruir los procesos de idealización.

Reconstruir este proceso solo es posible si se demuestra que el mundo de la intuición, de la sensibilidad, tiene una estructura fija. Que esa sensibilidad pueda proporcionar un punto de apoyo para tal empresa no es algo obvio. El “mundo-de-vida” siempre ha sido considerado el mundo en el que solo existe la verdad relativa y subjetiva, a diferencia del “verdadero”, al cual no se puede llegar a través de los sentidos, sino solo por el *logos*.

De aquí se sigue la importancia del enfoque de Husserl. La investigación fenomenológica debe demostrar que en el mundo de la intuición existen normas, que la experiencia no es un caos de los acontecimientos, y seguir a través de este proyecto consiste en ir más allá de las clásicas oposiciones metafísicas: en primer lugar, la oposición entre lo sensible y lo inteligible, lo temporal y lo eterno. De acuerdo con Husserl, uno debe regresar a la idea platónica de la razón, pero por aceptar el reto de escepticismo y mostrar que el mundo de la intuición ya tiene una estructura que puede ser investigada científicamente, como hemos mostrado con anterioridad. Por lo tanto, es necesario captar el elemento de verdad incluido en la elaboración escéptica.

En este camino, la idea de un método estético fenomenológico-trascendental se desarrolla como una teoría que utiliza dos enfoques

metodológicos distintos. Husserl no trata explícitamente de formular la distinción entre estas dos estrategias metodológicas, sino sobre la base de una amplia gama de textos. Lo anterior podría indicar que esta distinción no solo se justifica, pero es llamada. Podríamos distinguir entre una estética fenomenológica-transcendental como una descripción eidética del “mundo-de-vida” y de la estructura estática constitutiva de la conciencia y una estética fenomenológica-transcendental como un retorno a la sensibilidad primordial. Esto precede a las estructuras eidéticas y proporciona una base para un análisis genético.

En *Ideas I* Husserl renuncia a este intento, pues solo entre los años 1917-1926 estuvo trabajando el necesario concepto de una fenomenología de la experiencia, que no es una teoría de las esencias, es decir, una teoría de la síntesis pasiva que requiere una fenomenología de la asociación. Solo sobre esta base puede ser tratado el proyecto. Para nosotros la estética fenomenológica-transcendental como constitución primordial es más importante que la estética fenomenológica-transcendental como descripción eidética. Al ser sujetos de experiencia estamos constantemente referidos a nuestro “mundo-de-vida”. Como sea, el ámbito de aplicación de una estética fenomenológica-transcendental es la descripción.

En las *Meditaciones cartesianas*, como ya hemos visto, Husserl no observa nada sobre la importancia del *a priori* universal de la estética fenomenológica-transcendental, sino en la coincidencia entre “estética trascendental” y “constitución primordial”. En este camino, Husserl da más pistas directamente de una estética trascendental como la ciencia de la sensibilidad, de los fenómenos primordiales. Por lo tanto, una estética fenomenológica-transcendental debe señalar fuera de la ontología del “mundo-de-vida”, el *a priori* del mundo intuitivo. Por otra parte, el *a priori* de la naturaleza no debe ser investigado ontológicamente. Entonces, la estética fenomenológica-transcendental, ultimadamente, abarca el ámbito de la constitución primordial.

CAPÍTULO III

CORPORALIDAD Y AXIOLOGÍA

§ 12. COSA MATERIAL Y NATURALEZA: HACIA UNA FENOMENOLOGÍA DE LA CORPORALIDAD

La fenomenología de la corporalidad en Husserl abre una novedosa forma de acceso a la cuestión de la materia. De hecho, el nexo de la fenomenología de la corporalidad y la materia puede establecerse en los análisis husserlianos sobre la constitución de la naturaleza material presentada en el segundo tomo de las *Ideas*. En dicho texto, la constitución de la naturaleza material está relacionada con la tarea de la teoría de las ciencias, ya que el dominio de la ciencia natural exacta es el concepto regional de “cosa material”.

En este sentido, es necesario revisar los efectos de la conciencia en los cuales se nos puede dar una “naturaleza material”. La actitud científico-natural o naturalista es la que está dada para experimentar la naturaleza material; en oposición a dicha actitud, Husserl presenta la actitud personalista, que es la actitud del “vivir natural”, o sea, la disposición básica de la vida natural; el correlato de la actitud personalista es, pues, la vida natural, nuestro mundo con valores, bienes, etcétera. En cambio, el correlato de la actitud naturalista son las cosas entendidas como “meras cosas”.

“Meras cosas” indica que estas se caracterizan por ser tal como se nos muestran en la pura inmediatez; en la intuición sensible, como dadas por los sentidos, dejando a un lado la significación para nosotros como útiles, bienes, obras de arte. Digamos que la cosa material es la cosa a secas desprovista de toda significación, algo así como un proto-objeto. En este sentido, se dejan a un lado todos los predicados axiológicos y prácticos que podemos atribuirle a las cosas. Le llamamos proto-objeto precisamente a esa presencia sensible que es portadora, en un nivel más alto, de predicados significativos a un nivel axiológico y práctico. Dice Husserl al respecto, enfatizando lo axiológico:

Viviendo en el INTUIR MERAMENTE SENSIBLE, el del nivel inferior, ejecutándolo teóricamente, tenemos UNA MERA COSA captada teóricamente de la manera más simple. Pasando a la captación de valor y al juicio de valor estéticos, tenemos más que una mera cosa; tenemos la cosa con el carácter del valor como propio de su ser-así (o con el predicado expreso del valor), tenemos una cosa valiosa. Este *objeto* de valor, que en su sentido objetivo encierra el carácter de la valiosidad como propio de su ser-así, es el correlato de la captación teórica del valor. Es por tanto un *objeto* de nivel superior.²³⁷

Lo que podamos entender por cosa material, además de lo ya dicho respecto a la “mera cosa” y el proto-objeto, solo lo podemos descubrir en el análisis de cómo se constituye en la conciencia, en sus efectuaciones, pues, para la conciencia. Esto tiene que ver con los análisis ya muy conocidos de Husserl —y que por tanto no tendría mucho sentido profundizar aquí— acerca del modo en que la cosa de la percepción se nos muestra en escorzos y perspectivas de aspectos. Podemos mencionar (y esto es importante como antecedente a la temática de la cosa material como *aistheta* y su contextura) que es necesario describir el sistema de exhibiciones subjetivas, matizaciones en las cuales se constituye sintéticamente el

²³⁷ Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo...*, op. cit., pp. 38-39.

esquema y cada momento del esquema de la cosa material y según todos los estratos del esquema. Dice el moravol:

Falta entonces la orientación, la “manera de aparición” del esquema según “cerca” y “lejos” y con ello de la *cosa* misma —su matizarse, podemos también decir, en el sistema de matización, que se llama sistema de orientación, con las unidades intermedias de las “cosas a distancia”.²³⁸

Esto es primordial tenerlo en mente, pues es importante resaltar lo que de estos análisis resulta para el concepto de “cosa material”, para el concepto de naturaleza en el sentido en que esta conforma el dominio de la ciencia natural exacta.

La naturaleza es una realidad intersubjetiva y realidad no solamente para mí y mis congéneres fortuitos, sino para nosotros y todos los que hayan de poder entrar en trato con nosotros y entenderse con nosotros acerca de las cosas y los hombres.²³⁹

Ahora bien, la cosa aparece siendo la una y la misma en la serie de percepciones en que se muestra en perspectivas cambiantes. El concepto de cosa, entendido como lo idéntico que aparece en ella, es el concepto de una regulación esencial del curso de nuestra representación.

La *cosa* es una regla de apariciones posibles. Esto significa: la *cosa* es una *realidad* en cuanto a unidad de una multiplicidad de apariciones reguladamente co-pertenecientes. Y esta unidad es una unidad intersubjetiva. Es una unidad de estados; la *cosa* tiene sus propiedades *reales* y a cada momento le corresponde un estado actual (pues las propiedades expresan facultades, son propiedades causales referidas a un “si-entonces”).²⁴⁰

La cuestión no puede ser de otra manera, pues la cosa se nos da de esa forma. Desde esta perspectiva, todo discurso acerca de una realidad

²³⁸ *Ibid.*, p. 265.

²³⁹ *Ibid.*, p. 119.

²⁴⁰ *Idem.*

material cósica es legítimo en la medida en que regresa al modo intuitivo de darse. La constitución de la cosa depende del modo de su aparecer (del lado de allá o del lado de acá) y de la correlativa captación del sujeto que percibe sensiblemente (puede este ser una captación normal o anormal, dependiendo del funcionamiento de los órganos sensibles). Efectivamente, existe la posibilidad de que haya miembros del cuerpo afectados e incluso que no se presenten en absoluto ningunas sensaciones o solamente aquellas que ya no son aprehensibles como apariciones de *cosa*. Sin embargo:

Todos esos grupos de apariciones y de sensaciones se destacan como rupturas del sistema de las percepciones “ortoestéticas”, en el cual se experimenta concordantemente la realidad una y misma. Decimos que el cuerpo funciona por completo ortoestética o “normalmente” en la medida en que las percepciones o apariciones psicofísicamente dependientes son ortoestéticas. Entonces, para un sujeto solipsista solamente tiene sentido hablar de una corporalidad patológica, que funciona anómalamente, si tiene su sistema de experiencias ortoestéticas y con él constantemente frente a sí la naturaleza espacio-temporal-causal una. Esto a su vez presupone que su cuerpo esté constituido en sistemas de percepciones ortoestéticas: éste no puede ser, pues, por completo patológico, sino que tiene que ser tan “normal” que una parte de sus órganos funcione normalmente y merced a ellos los miembros y partes corporales enfermos puedan ser dados como *objetivamente* reales.²⁴¹

Así, en esta forma de darse a la conciencia perceptiva reside el impulso de su objetivación (su determinación científico-natural). Es posible determinar la cosa así sensiblemente percibida en conceptos y juicios; solo de esa manera se puede lograr el entendimiento mutuo con los otros sujetos respecto de aquello que aparece ante nuestros órganos sensitivos. Es indiferente, por el momento, el funcionamiento de los órganos de los sentidos. La exactitud determinante de la ciencia natural exige una verdad objetiva (esto significa intersubjetiva), una verdad que sea evidente para todo *cogito*. Toda determinación

²⁴¹ *Ibid.*, pp. 106-107.

científica acerca de las cosas presupone la captación sensible de estas, es decir, el proto-objeto. En otras palabras, este ser propio de la captación motiva la aprehensión teórica de la actitud científico-natural con el fin de una determinación universal.

[Toda] teoría pura, toda actitud puramente científica, tiene su origen en el interés teórico ante una objetividad o un género de objetos que hay que constituir primigeniamente; con respecto a la ciencia de la naturaleza, esta objetividad que hay que constituir primigeniamente es la naturaleza, la unidad real de todas las objetividades la naturaleza.²⁴²

Desde esta perspectiva, la actitud teórica no quiere nada de las cosas, nada de su utilidad. Sin embargo, esto no es del todo preciso, pues para Husserl:

En ello todavía hay que hacer cierta restricción: no sería correcto decir que el correlato de la mera naturaleza es un puro “sujeto-yo objetivante” que no ejecuta ninguna suerte de valoraciones. Es, en efecto, un sujeto que ante su objeto, ante la realidad constituida en apariciones en INDIFERENTE, es decir, no valora tal ser por mor de él mismo, y por eso no tiene tampoco, prácticamente, interés en conformar sus transformaciones, etc. ESTE SUJETO VALORA EMPERO EL SABER DEL SER APARENTE, la determinación de este ser mediante juicios lógicos, mediante la teoría, mediante la ciencia. Valora por ende el “esto es así”, el “¿cómo es esto?” Y valora también prácticamente, tiene interés en transformaciones, las produce prácticamente en el experimento: pero no por mor de ellas mismas, sino para hacer visibles en ellas nexos que puedan promover el saber del ser aparente. Así pues, el correlato de la naturaleza no es un sujeto que no aspira, no quiere, no valora. Esto es impensable.²⁴³

El científico, pues, aunque hace abstracción de todos los valores, valora su propio saber. Sea como sea, la determinación del proceder científico no penetra en el fundamento metafísico de la naturaleza, ni

²⁴² *Ibid.*, p. 56.

²⁴³ *Ibid.*, p. 55.

tampoco puede alcanzar un enunciado sobre la esencia de la materia. El análisis de la constitución de la naturaleza material responde al concepto de cosa material como concepto fundamental de una determinada región o esfera de entes. El análisis versa sobre el modo en que las cosas afectan a los sentidos y solo se puede enunciar lo que corresponde a dicha afección. Desde esta perspectiva, lo material de la cosa designa el fundamento desconocido, lo teóricamente incognoscible de los fenómenos, pero no al estilo de la “cosa en sí” kantiana, sino lo desconocido del sentido externo. La aparición de la cosa material está en correlación con las cinestésias, mejor dicho, con el funcionamiento cinestésico de los miembros del cuerpo propio. La cosa, pues, se muestra bajo circunstancias reales, en conexión con una causalidad real.

En toda constitución y en todos los niveles tenemos necesariamente “CIRCUNSTANCIAS” referidas unas a otras y lo “PERTENECIENTE” a todas las circunstancias por todas partes hallamos EL “SI-ENTONCES” O EL “PORQUE-ENTONCES”.²⁴⁴

Sin embargo, hay que notar que las perspectivas en las que la cosa aparece no son producto de una percepción pasiva. Esto es, la receptividad no consiste solamente en el hecho de padecer la afección, sino que también implica una conciencia activa y el nexo causal entre ambas. Esto quiere decir que:

la PERCEPCIÓN es por todas partes una UNIDAD DE OPERACIÓN, que surge esencialmente de la labor de conjunto de DOS FUNCIONES CORRELATIVAMENTE REFERIDAS. Se infiere a la vez que a TODA PERCEPCIÓN pertenecen FUNCIONES DE LA ESPONTANEIDAD. Los cursos de las sensaciones cinestésicas son aquí CURSOS LIBRES, y esta LIBERTAD EN LA CONCIENCIA DEL TRANSCURRIR es una pieza esencial de la constitución de la espacialidad.²⁴⁵

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 89.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 90.

Esta espacialidad de la que habla Husserl es de las cosas materiales y del mundo de las cosas y se constituye de forma originaria en el movimiento cinestésico del cuerpo vivo. Así pues, mediante mi cuerpo enlace con las cosas materiales y su causalidad, por ello:

el cuerpo tiene para su yo el distintivo peculiar de que porta en sí el PUNTO CERO de todas estas orientaciones. Uno de sus puntos espaciales, que incluso puede no ser un punto realmente visto, está siempre caracterizado en el modo del aquí central último, esto es, un aquí que no tiene ningún otro fuera de sí en referencia al cual él fuera un “allí”. Así, todas las cosas del mundo circundante poseen su orientación relativamente al cuerpo, tal como todas las expresiones de la orientación llevan consigo esta referencia.²⁴⁶

De este modo, el cuerpo propio es el lugar en que se enlaza un sistema de causalidad subjetiva (irreal) con el sistema de causalidad objetiva (real). Las cinestesis solo se pueden dar en un cuerpo que se mueva, que sienta y se oriente algo, un cuerpo somático [Leib] que se viva internamente. Las cinestesis son la actuación real de la subjetividad por medio del órgano práctico que es el cuerpo. En este sentido, soy cuerpo vivo que se vive a sí mismo.

La percepción de los hechos y la constitución de las cinestesis se da si anteriormente es dado el hecho primigenio de la estructura somática del cuerpo: la hylé. “De esta manera es el cuerpo órgano de movimientos voluntarios, y lo es de una manera tan diversa, como numerosas son las series de sensaciones cinestésicas y los correspondientes movimientos aparentes de miembros”.²⁴⁷ Hay una correspondencia entre la receptividad de la sensación y la espontaneidad cinestésica. Sin embargo, los movimientos cinestésicos regularmente pueden llevarse a cabo involuntariamente, pero podemos cobrar conciencia de ellos, puesto que corresponden al ámbito del “yo puedo”, del sistema de las capacidades.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 198.

²⁴⁷ *Idem.*

De este modo, se establece aquí una reciprocidad entre la constitución de la naturaleza material (la cosa material) y la constitución del cuerpo propio que actúa cinestésicamente. En este sentido, el hombre está en la naturaleza fundamentalmente porque el cuerpo es una cosa material en la naturaleza espacial. De esta relación no solo nos podemos dar cuenta desde afuera, sino antes bien:

lo que llamamos cuerpo es, por tanto, ya algo más que *cosa* material, posee ya un estrato perteneciente a lo “anímico” que no ponemos en relación con él en una ponderación relacionante, sino que de entrada, o sea, intuitivamente, se presenta como estrato aperceptivo perteneciente a la totalidad del cuerpo. Tenemos, pues, que hacer abstracción de él para obtener el mero cuerpo material.²⁴⁸

Lo corporal es dado, pues, en cuanto entrelazado en el nexo causal de la naturaleza material y, sin embargo, corresponde a la realidad anímica. De este modo, ya ligado con la cosa material su movimiento no solamente está determinado por las leyes de la causalidad material, sino también con la realidad anímica. Así, piensa Husserl, “las *COSAS MATERIALES* están exclusivamente condicionadas desde fuera y no están condicionadas por su propio pasado; SON *REALIDADES SIN HISTORIA*”.²⁴⁹

A la esencia de la *realidad* material le pertenece la posibilidad de la identidad material en todo cambio de alteraciones, y justo de tal modo que no tiene lugar por ello un incremento o un fraccionamiento de la materialidad (los cuales en efecto pertenecen, en todo caso, a la esencia de tal *realidad* como posibilidad ideal). De igual modo le pertenece la posibilidad ideal de retornar en procesos cíclicos a idénticamente las mismas circunstancias externas en las cuales ya ha estado, por muy importante que éstas fueran en un caso dado. Pero la *realidad* material es de tal índole que en tal retorno cíclico tendría que tener idénticamente el mismo estado total. Frente a ello, a la esencia DE LA REALIDAD ANÍMICA

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 133.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 176.

pertenece el NO poder retornar por principio al mismo estado total: las realidades anímicas tienen precisamente una HISTORIA.²⁵⁰

En este sentido, los artefactos culturales, y entre ellos las obras de arte en tanto realidades espirituales, tienen historia, son historia. Es concebible a partir de esto que el arte ocupe un lugar intermedio entre naturaleza y espíritu.

Ahora bien, tanto la realidad material como la anímica se ordenan en la idea formal de la realidad entendida como una unidad de propiedades permanentes en relación con circunstancias; pero precisamente gracias a estas circunstancias y propiedades pueden ser diferenciadas. La realidad anímica no se mueve desde afuera, como si estuviera solamente enlazada con un cuerpo, sino también desde dentro, por decirlo así. Entonces,

el resultado de la consideración que debía haber esclarecido para nosotros el sentido de lo que quiere decir hablar del “alma” y de la “naturaleza anímica”, nos lleva de regreso, según ello, al punto de partida de toda la discusión: lo que tenemos que contraponer a la naturaleza material como segunda especie de realidades no es el “alma”, sino la UNIDAD CONCRETA de cuerpo y alma, el sujeto humano (o animal).²⁵¹

Además de todo lo dicho hasta aquí acerca de la cosa material, ¿qué resulta en lo que respecta a la esencia de la naturaleza material? Decimos con Husserl que “un resultado importante de nuestras consideraciones es que la ‘NATURALEZA’ y el CUERPO —y en su entrelazamiento con éste también el ALMA— SE CONSTITUYEN EN RELACIÓN RECÍPROCA CON EL OTRO, juntos uno con otro”.²⁵² Esto significa que las sensaciones y las cinestesis constituyen, ciertamente, la cosa material como correlato de la percepción externa, pero además, y al mismo tiempo, constituyen el cuerpo propio; actúan simultáneamente como constituyentes de la cosa material y del cuerpo. Pero es el cuerpo del que soy consciente

²⁵⁰ *Idem.*

²⁵¹ *Ibid.*, p. 178.

²⁵² *Ibid.*, p. 140.

como lo real material entrelazado con la causalidad física y, al mismo tiempo, con mi cuerpo como órgano de la voluntad. El yo se sabe imperando en el cuerpo, moviéndolo; por ello, sabe de la naturaleza de modo más inmediato que mediante la percepción exterior. El yo posee una fuente de experiencia en su conciencia de cuerpo; sin embargo, desde la fenomenología de la corporalidad se puede regresar y hacer una desconexión del conocimiento natural objetivo para contribuir al esclarecimiento del problema de la materia. En este sentido, podríamos hablar con Husserl de un “sujeto encarnado”.

Del mismo modo en «la» Naturaleza es tal índice, así también lo es cada punto del espacio, el punto del espacio objetivo de la Naturaleza, es decir para una cierta coordinación de los fenómenos subjetivos de la Naturaleza y de sus orientaciones, referidos para cada yo a su punto-cero en el intracuerpo.²⁵³

La determinación del concepto de naturaleza material, desde la perspectiva del análisis constitutivo, no es la única determinación competente, pues, en general, no atañe a un concepto de la esencia de la naturaleza, sino tan solo al producto del método de su determinación objetiva. Sin embargo, la esencia se puede lograr al abandonar la actitud natural.

Al respecto, dice Husserl en un mirar retrospectivo: “Es tiempo ahora de detenernos a reflexionar. Sentimos aquí una dificultad incómoda, cierta tensión entre la naturaleza que estaba al principio y la naturaleza que surgió para nosotros ahora en el nexo de la comunidad”;²⁵⁴ esto es, entre la naturaleza (como estrato inferior y fundante de todos los demás) propia de las “meras cosas”, y aquello que nosotros mismos somos en comunidad con los otros (nuestro común mundo circundante) para nosotros y para los demás en cuanto a sujetos corporales, esto es, en cuanto seres naturales.

²⁵³ Husserl, Edmund. *Problemas fundamentales...*, op. cit, p. 195.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 255.

Hay, pues, una tensión; sin embargo, la actitud naturalista se subordina a la actitud personalista, y solo cobra autonomía ya sea por abstracción o por un auto-olvido del yo personal. La actitud personalista designa el modo en que el hombre está en su “mundo-de-vida” de modo inmediato. Habría que pensar en un concepto de naturaleza que no sea naturalista (tema de la Crisis), sino que repose sobre la experiencia de la naturaleza resultante de lo cinestésico del yo en el cuerpo propio. Existe, entonces, una relación que experimenta íntimamente el sujeto corporal y cinestésicamente activo con la naturaleza y, a la vez, consigo mismo en su cuerpo en tanto miembro de la naturaleza.

La naturaleza, pues, en la actitud naturalista, es la totalidad de las realidades entre las que se encuentran no solo las meras cosas materiales, sino también cuerpos animados y, entre ellos, nuestro propio cuerpo, que está en cuanto cuerpo material dentro del nexo causal real.

De modo correspondiente, el cuerpo ajeno que está presente en mi entorno, y entre los objetos de la Naturaleza, se reduce como cuerpo físico [Körper]. Pero luego, con la apercepción que lo constituye para mí están enlazadas presentaciones, y justamente en una motivación legítima, en la unidad de una apercepción de orden superior («apercepción humana»), con derecho en sí misma, en la que es puesto un hombre o en la que a través de la empatía es puesto un segundo yo que intuyo aquel otro cuerpo e intracuerpo [Leibkörper] allí, de un modo interno, con su intracuerpo, y, en torno al intracuerpo que se le da impresionalmente, una Naturaleza que es la misma, aunque se le dé al otro en otros modos fenoménicos y de conciencia diferentes de aquellos en que se me da a mí.²⁵⁵

Ahora bien, ¿qué es la naturaleza y qué es nuestro cuerpo en la actitud personalista, la propia del mundo natural de la vida? El cuerpo, en esta actitud, no pensamos en percibirlo como una cosa material entre otras, ni en añadirle lo anímico como algo agregado suyo. Por

²⁵⁵ Ibid., p. 194.

supuesto, no nos concebimos como seres corporales condicionados psicofísicamente. Frente a ello:

lo que sigue es sorprendente: LA APREHENSIÓN en la que nos es dado EL HOMBRE EN EL CUERPO HUMANO, en la que nos es dado como *personalidad* que vive, obra, padece, y en la que nos es consciente como *personalidad REAL* que en las circunstancias de su vida *personal* se comporta tan pronto así, tan pronto así, PARECE CONTENER UN PLUS.²⁵⁶

Entonces, frente a la actitud naturalista, en la actitud personalista la concepción natural parece contener ese plus del que habla Husserl, y es que es considerada una actitud...

en la que estamos todo el tiempo cuando vivimos uno con otro, le hablamos a otro, le damos la mano a otro al saludarlo, nos relacionamos uno con otro en el amor y la aversión, en la intención y el hecho, en el decir y contradecir; en la que estamos, igualmente, cuando vemos las cosas de nuestro entorno precisamente como nuestro entorno y no como naturaleza "objetiva", como en la ciencia de la naturaleza. Se trata, pues, de una actitud totalmente natural y no de una actitud artificial que tuviera que ser conquistada y descubierta mediante recursos extraordinarios.²⁵⁷

Este plus indica, pues, que en ambos casos se trata de una percepción totalmente distinta como de una comprensión que en cada caso es diferente de lo que nosotros somos: "En un caso el 'MUNDO CIRCUNDANTE' ofrece el sistema de circunstancias reales; en el otro caso, el mero CUERPO y el nexo de conciencia transcurrido".²⁵⁸ Hay que poner en claro que las circunstancias en un caso y en otro son totalmente distintas. Las circunstancias de las que somos dependientes en la actitud naturalista son las de la determinación causal; las circunstancias de las que nos

²⁵⁶ Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo...*, op. cit., pp. 178-179.

²⁵⁷ *Ibid.*, pp. 228-229.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 180.

sabemos dependientes en cuanto personas en nuestro personal mundo circundante son las de la motivación.

Quizá la consideración de cosas es lo que motiva un comportamiento. Sea como sea, el estar motivado es totalmente diferente a la relación psicofísica de los estímulos sensoriales proporcionados por la visión de las cosas, con una cosa material entendida como objeto del estímulo. El estímulo causal es naturalista, mientras que la motivación libre es personalista. En la actitud personalista no estamos dirigidos al cuerpo como a un objeto entre otros objetos. Dentro del personal mundo circundante, el cuerpo no es para nosotros una cosa, sino que me pertenece de un modo muy específico y como un subsuelo oscuro de la subjetividad espiritual personal. El cuerpo [Leib] es ese subsuelo o trasfondo oscuro de la sensibilidad, y esto significa de la dependencia de lo corporal y, por lo tanto, de la naturaleza.

Al respecto, Husserl distingue la intencionalidad en dos sentidos: “1) como aquella conforme a la cual son conscientes objetos, mera conciencia, REPRESENTAR, y 2) como aquella que compone el comportarse de los actos hacia el otro presentado, las ‘TOMAS DE POSICIÓN’”.²⁵⁹ Entonces, en la intencionalidad separamos conciencia de objeto y toma de posición del yo personal (su comportamiento) pero ambos sentidos tienen “UN FONDO QUE YACE ANTES DE TODO COMPORTAMIENTO, que más bien está presupuesto por todo comportamiento”.²⁶⁰ El yo espiritual personal...

no es un yo abstracto de los actos que toman posición, sino que es la personalidad PLENA, YO-HOMBRE, el yo tomo posición, el yo pienso, valoro, actúo, llevo a cabo obras, etc. A mí me co-pertenece luego un SUBSUELO DE VIVENCIAS y un SUBSUELO DE NATURALEZA (“mi naturaleza”) que se manifiesta en el engranaje de las vivencias.²⁶¹

Este subsuelo es el que se manifiesta en la corporalidad en cada caso propia, corporalidad que es consciente al yo experimentante

²⁵⁹ Ibid., p. 326.

²⁶⁰ Ibid., p. 327.

²⁶¹ Ibid., p. 328.

como aquello que condiciona su sensibilidad con sus impulsos y efectos en la forma de la motivación y su comportamiento; pero también la corporalidad entendida como mi propio cuerpo, del que dispongo en todo momento al imperar en él. En efecto, este subsuelo es particular y concretamente subjetivo.

Ahora bien, según nuestros análisis, se puede ya ver el uso que Husserl da al concepto de naturaleza en tres sentidos. En primer lugar, se habla de la naturaleza de la ciencia natural exacta y objetivante. En este sentido, la naturaleza es in-intuible y determinable mediante determinaciones intelectuales simbólico-matemáticas. En segundo lugar, hablamos de naturaleza como ya intuible y propia del “mundo-de-vida”, que se percibe por los sentidos externos, cuya representación como acontecer se rige por una ley causal. Finalmente, hablamos del subsuelo de la naturaleza que se anuncia en la corporalidad y que permite la configuración de la condición constitutiva de la posibilidad de la experiencia de la naturaleza como tal. Este subsuelo se entiende como un momento estructural pasivo de la subjetividad trascendental constituyente, e incluso se percibe el subsuelo “del espíritu como ‘lado de naturaleza’”.²⁶²

Con todo esto, se puede ver que en la relación de corporalidad y naturaleza material (ambos se constituyen a la par e inseparablemente) se rompe la relación tradicional entre inmanencia y trascendencia (entre dentro y fuera). En la actitud trascendental desaparece dicha ruptura de la tradición al preguntar por las condiciones constitutivas de la experiencia de la naturaleza perteneciente al “mundo-de-vida”.

Hay que reconocer, finalmente, que la corporalidad en Husserl [*Leiblichkeit*] no está reñida de ninguna manera con el trascendentalismo de la conciencia pura. Esto ni en el momento en que nuestro autor ha llevado su fenomenología a ese trascendentalismo del yo puro (*Ideas I*). Por el contrario, hay en el Husserl trascendental un espesor de la corriente natural y espontánea de las vivencias íntimamente conectadas con la *Leiblichkeit*.

En este sentido, la importancia del cuerpo para Husserl está referida cuando habla a un nivel originario de la experiencia. Este es un

²⁶² *Ibid.*, p. 329.

nivel antepredicativo, y en este la experiencia se entiende como una relación directa e inmediata con lo individual. Esto, evidentemente, se establece mediante el cuerpo.

Para llegar a ver claro, buscamos la última fuente de que se alimenta la tesis general del mundo que ejecuto en la actitud natural, que hace por ende posible que encuentre concientemente como frente a mí un mundo de cosas existente, que me atribuya un cuerpo en este mundo y que pueda entonces insertarme a mí mismo en él. Patentemente es esta última fuente la EXPERIENCIA SENSIBLE. Pero basta a nuestros fines considerar la PERCEPCIÓN SENSIBLE, que entre los actos experimentantes desempeña en cierto buen sentido el papel de una protoexperiencia, de la que todos los demás actos experimentantes sacan una parte principal de su fuerza de fundamentación. Toda conciencia percipiente tiene de propio ser conciencia de la PRESENCIA EN SU PROPIA PERSONA DE UN OBJETO INDIVIDUAL, el cual es, por su parte, en sentido lógico-puro, un individuo o una variante lógico-categorial del mismo.²⁶³

En la actitud natural de la que habla Husserl, el “mundo-de-vida” no está tematizado. Pero su tematización puede ser realizada sobre la evidencia de este “mundo-de-vida” y sobre la percepción. Hay, pues, una creencia en el mundo y sobre ella podemos suponer cualquier praxis teórica. De este modo, sobre la base del “mundo-de-vida” (su experiencia y la percepción sensible) es sobre la que ahora nos corresponde tematizar.

Resulta evidente que toda percepción hace referencia como correlato intencional al cuerpo. Ya que:

La percepción no es entonces una “auténtica” percepción. Pero si lo es, y esto quiere decir: se deja “confirmar” en el nexa actual de la experiencia, eventualmente con la ayuda del correcto pensamiento basado en la experiencia, entonces la cosa percibida ES REALMENTE y está dada en la percepción realmente ella misma y en persona. El percibir, considerado meramente como conciencia y prescindiendo del cuerpo

²⁶³ Husserl, Edmund. *Ideas relativas...*, op. cit., pp. 161-162.

y de los órganos corporales, aparece ahí como algo en sí carente de esencia, como un vacío mirar de un “yo” vacío al objeto mismo que se toca extrañamente con él.²⁶⁴

Husserl distingue, pues, entre [*Körper*] (cuerpo de la física que tiene el sentido de un cuerpo físico, de cosa con volumen, de un sólido geométrico con extensión, de una masa inerte, muerta, de cadáver) y [*Leib*] (cuerpo propio que tiene el sentido del cuerpo que forma parte de un ser vivo o que constituye a un ser animado; tiene relación con la palabra inglesa *Life*, “vida”). Es a este último al que nos referimos, pues es el cuerpo del sujeto (el sujeto corpóreo) y es el que el hombre vivencia y a partir del cual puede vivenciar. El cuerpo, mi cuerpo, es “lo más originariamente mío, lo originariamente propio mío y propio de manera permanente”.²⁶⁵ Al tiempo que se constituye como objetividad también lo hace como subjetividad.

Es menester aclarar a qué cuerpo nos referimos cuando hablamos de este en términos fenomenológicos. El idioma alemán permite esclarecer las diferencias entre dos acepciones en torno al cuerpo: el *Körper*, o cuerpo material, y el *Leib*, o cuerpo vivido. El *Körper* se entiende como aquel cuerpo inanimado que posee características meramente físicas como peso, volumen, forma o extensión, y que, por lo tanto, se vincula directamente con lo biológico o lo mecánico, ya que es el cuerpo objetivo y cosificado del que se encarga la ciencia médica. No obstante, para la fenomenología, el *Körper* es una condición necesaria para la constitución de experiencias sensibles, debido a sus cualidades materiales.

Por su parte, el *Leib* se entiende como el cuerpo orgánico y animado por el cual percibo, pienso y siento. Es el cuerpo vivido que experimento como propio. La etimología de *Leib* está directamente vinculada con la palabra alemana *Leben*, que significa vida. De acuerdo con el *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*, el término *Leib* “significa el lado vital, fluido, vivido y dinámico de la corporalidad;

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 162.

²⁶⁵ Cita de Edmund Husserl tomada de Serrano de Haro, Agustín, *La posibilidad de la fenomenología*. Madrid: Editorial Complutense, 1997, p. 185.

mientras que *Körper* se refiere al aspecto estructural del cuerpo, esto es, a su dimensión estática”.²⁶⁶

En ese sentido, para la fenomenología husserliana, el término *Leib* busca enfatizar la fluidez vital, aquello que hace animado a un cuerpo inerte y que, por tales motivos, se relaciona con la constitución de la experiencia a través del cuerpo mismo. Asimismo, cabe señalar que el concepto fenomenológico de *Leib* propuesto por Husserl, al ser intraducible para otros idiomas, va a derivar en los siguientes términos: en francés se utiliza la palabra *chair* (carne) —principalmente Merleau-Ponty para referirse al entrelazamiento entre el cuerpo, el alma y el mundo—; en inglés se emplea el término *lived-body*; y en español se suelen aplicar los términos *cuerpo vivido*, *cuerpo orgánico* o *carne*.

Ahora bien, la diferencia entre *Körper* y *Leib* expuesta por Husserl tiene como principal objetivo delimitar los intereses teóricos de la fenomenología respecto al cuerpo, pues, como hemos visto, esta se encarga de indagar en las vivencias del ser-corpóreo. No obstante, a pesar de la importancia de ambas expresiones del cuerpo, un análisis fenomenológico de este implica la suspensión o puesta entre paréntesis de su facticidad. De este modo, nuestra atención queda dirigida al cuerpo como *Leib*.

Así, la corporalidad [*Leiblichkeit*] se presenta a sí misma en el caso del hombre. De esta manera, el cuerpo [*Leib*] es el órgano de la percepción. Esto significa que el cuerpo propio está presente en toda percepción y, al estar necesariamente de esta manera, se puede tener a sí mismo como campo de percepción, es decir, ser órgano y objeto a la vez. Esto quiere decir que somos cuerpo y por nuestro cuerpo somos in-herencia al mundo. El cuerpo es el lugar de la comunicación con los otros y el lugar de los intercambios con las cosas. En las *Meditaciones cartesianas* nuestro autor se refiere a este asunto:

Entre los cuerpos propiamente captados de esta naturaleza, encuentro luego, señalado de un modo único, mi cuerpo vivo, a saber: como el único que no es mero cuerpo físico, sino precisamente cuerpo vivo: el

²⁶⁶ Cassin, Barbara. *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*. Estados Unidos: Princeton University Press, 2014, p. 561.

único objeto dentro de mi estrato abstractivo el mundo al que atribuyo experiencialmente campos de sensación, aunque en distintos modos de pertenencia (campo de sensaciones táctiles, campo de sensaciones de calor y frío, etcétera); el único «en» el que «ordeno y mando» inmediatamente (y, en especial, mando en cada uno de sus «órganos»). Percibo palpando cinestésicamente con las manos, viendo del mismo modo con los ojos, etcétera; y puedo percibir así en cualquier momento. Y estas cinestesis de los órganos transcurren en el «lo hago yo» y están sometidas a mi «yo puedo». Puedo además, poniendo en juego estas cinestesis, empujar, trasladar, etcétera, y, merced a ello, «actuar» con el cuerpo inmediatamente y, luego, mediatamente. Más aún: actuando perceptivamente tengo experiencia (o puedo tener experiencia) de toda la naturaleza, y, entre sus objetos, de mi propia corporalidad, que está, por lo tanto, según esto, referida retroactivamente a sí misma.²⁶⁷

Al leer y analizar este párrafo es posible notar que el cuerpo es el vínculo de inherencia al mundo. Esto lo tematiza el último Husserl; sin embargo, también ya en *Ideas I* hay algunos párrafos en donde se puede notar una prolepsis de estos conceptos:

Pongámonos en claro cómo puede la conciencia entrar, por decirlo así, en el mundo real, cómo puede lo absoluto en sí abandonar su inmanencia y adoptar el carácter de la trascendencia. Vemos en seguida que sólo lo puede mediante una cierta participación en la trascendencia en su primero y originario sentido, y ésta es patentemente la trascendencia de la naturaleza material. Sólo por su referencia de experiencia con el cuerpo se convierte la conciencia en realmente humana y animal, y sólo por ello obtiene un lugar en el espacio de la naturaleza y en el tiempo de la naturaleza -el tiempo que se mide físicamente. Recordamos también que sólo mediante el enlace de la conciencia y el cuerpo en una unidad empíricamente intuitiva, natural, es posible algo así como una comprensión mutua entre los seres animales pertenecientes a un mundo, y que sólo por ello cada sujeto cognoscente puede hallar el mundo en su plenitud, consigo y con otros sujetos, y a la vez reconocerlo como el

²⁶⁷ Husserl, Edmund. *Meditaciones...*, op. cit., pp. 157-158.

mismo mundo circundante, perteneciente en común a él y a todos los demás sujetos.²⁶⁸

Por la cita anterior, se puede notar que la conciencia deja de ser, para Husserl, algo así como una conciencia abstracta, pues esta se humaniza por su conexión al cuerpo. Humanamente no tiene sentido hablar de una conciencia abstracta, pues la conciencia es mi conciencia y esto lo puedo afirmar en la medida en que soy cuerpo. Por otro lado, es también destacable que desde el cuerpo es posible la apertura a la intersubjetividad. Por el cuerpo podemos mantener una orientación en el mundo perceptivo. En este sentido, el cuerpo es el “punto cero” por el cual se da dicha orientación y una espacialidad propia del cuerpo.

A partir de mi cuerpo y de la percepción que tengo de él es como se puede hablar de la constitución del mundo circundante y del mundo en general. Así pues, en estricto sentido fenomenológico, mi cuerpo es el centro. Aclarados estos conceptos, podemos decir que mi cuerpo es lo que tiene espacialidad propia y la espacialidad de todas las cosas se constituye en referencia directa con él.

Por otro lado, como hemos visto en Husserl, el cuerpo es importante para el conocimiento de los otros, es decir, para constituir el mundo de la intersubjetividad. No está demás aclarar que lo que permite la percepción del otro, es decir, del cuerpo del otro, es posible por mi propio cuerpo. El campo perceptivo se organiza espacialmente en torno a un punto de referencia ocupado por el cuerpo: el cuerpo es el punto cero de orientación. El cuerpo entra en escena en un papel privilegiado: sirve de intermediario entre el sujeto y el objeto.

Desde el inicio del anexo XII, Husserl distingue las esferas espiritual y natural que intervienen en la conformación de los actos del yo. La relación de la subjetividad es primero consigo misma y luego va más allá de ella. En la primera relación encontramos la conformación del mundo interior, de las *cogitationes* que producen la unidad del yo puro. En la segunda, en cambio, hallamos eso que hoy nombraríamos intersubjetividad: el entramado que producen las

²⁶⁸ Husserl, Edmund. *Ideas relativas...*, op. cit., pp. 200-201.

relaciones de las actividades de las diversas subjetividades-yo. Pero antes de llegar al problema de la interacción de las subjetividades-yo, es preciso señalar que la forma de las actividades-yo se desarrolló o se configuró sobre el subsuelo espiritual. Así, el subsuelo natural aparecerá como co-configuradora o como segundo plano en la conformación del yo. Su papel es importante, pero no primigenio. Es algo similar a lo que Husserl indica en *Investigaciones lógicas I*:

Cuando hablamos de palabras “sin juicio” no queremos decir, claro está, que sean palabras en las cuales no se ha emitido ningún juicio, sino palabras en las cuales el juicio no ha brotado de reflexión propia inteligente. También la expresión “sin sentido”, entendida como absurdo (contrasentido), se constituye en el sentido; el sentido de la expresión que va contra el sentido implica el referirse a cosas objetivamente incompatibles.²⁶⁹

Lo que hemos querido decir es que “toda actividad espiritual, todos los actos-de-yo, tienen lo propio de la intencionalidad activa”.²⁷⁰ Esto significa que la actividad espiritual de la subjetividad-yo, en su esfera interna, está ya afectada en su relación con el exterior. Pero no lo está de forma que del exterior recibe su “esencia” primigenia, sino que el exterior, subordinado a la actividad interna del yo, soporta una especie de co-lateralidad. De ahí que reconozcamos que el conjunto de las actividades-yo subjetivas pueden tener un subsuelo común o una especie de leyes o “esencias” que harán posible su descripción y la delimitación del problema del conocimiento. Lo anterior dado que, si en el subsuelo espiritual el yo se halla co-relacionado con la esfera exterior, la cual está dada de antemano, el subsuelo espiritual requiere la descripción de su relación con aquello que influye en su propia constitución. Esto constituye, en resumidas cuentas, el pensar lo general y aprehender lo particular desde el punto de vista de lo

²⁶⁹ Husserl, Edmund. *Investigaciones lógicas I*, op. cit., p. 263.

²⁷⁰ Husserl, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo...*, op. cit., p. 384.

general; es conciencia de lo singular, es subordinar un pensamiento particular bajo contenidos generales universalmente pensados.²⁷¹

Estas actividades del yo, de las que hemos hablado, se desdoblan a su vez en dos fases: las actividades de la intuición donde la forma primigenia es absolutamente activa, y la que se establece sobre sedimentos de otras actividades. Esto permite distinguir, pues, los actos nuevos de los actos sedimentados o lo que posteriormente se acercará al concepto de “empatía”. A esta categoría de actividad nueva Husserl la llamará “espontaneidad del acto”. Esta implica que los actos pueden ser primigenios, al menos en alguno de sus aspectos.

Precisamente, podemos señalar esos aspectos primigenios en cuanto razón, en el de la *razón primigenia* y en cuanto sensibilidad, en el de la *protosensibilidad*. Esta distinción es importante por cuanto conduce al desarrollo del concepto de “empatía”. Con lo anterior hemos demostrado que el subsuelo anímico del espíritu no solo se atiene a representaciones o reproducciones, pero que sí constituye un desarrollo en este terreno de la subjetividad-yo.

La representación haría su aparición con la repetición de reacciones similares en circunstancias similares. A causa del recuerdo, las acciones se ven movidas por intencionalidades similares bajo situaciones similares. Pero no solo eso, que sería el señalamiento de la empatía, sino que la intencionalidad y su correspondiente espontaneidad apuntan a que el acto se efectúe con originalidad. Esto permite captar su validez o invalidez en el terreno de la verdad, es decir, introducir el juicio.

Antes de continuar, es importante que nos detengamos en el desarrollo del proceso de la sensibilidad, pues ello nos permitirá aclarar la relación alma-cuerpo en la configuración de la realidad.

En cuanto a sensibilidad, el acto más “originario”, por decirlo así, lo encontramos en el momento primigenio de la protosensibilidad. Este momento se caracteriza por contener los datos de la sensibilidad en los campos que le son propios: lo que se halla dentro del campo visual que la estructura del ojo permite ver, lo que la capacidad del gusto permite saborear, etcétera. Esta protosensibilidad genera,

²⁷¹ *Idem.*

a su vez, una protocomprensión de la sensibilidad y permite la instauración o la suposición de que debe haber leyes de la sensibilidad que indiquen, aún en este nivel, qué sensaciones son nuevas y cuáles son reproducciones. Sin embargo, no por ello concedemos que dicha indicación proviene de la razón.

En un campo de visión con circunstancias específicas y únicas, la intencionalidad puede acontecer espontáneamente, lo mismo que en un campo de visión reproducido similarmente la intencionalidad puede acontecer empáticamente. Es decir, la protosensibilidad no se genera de bases inmanentes, sino que está ahí dada. Las sensaciones que son asociadas inmediatamente difieren de la espontaneidad de la afección. En este sentido, el yo presupone la sensibilidad como afección, pues está ahí para actuar asociativa o espontáneamente siempre, en cualquier acto.

No obstante, la espontaneidad no debe generar la idea de que es una espontaneidad activa del espíritu, sino que recae en la esfera pasiva. Aunque la sensibilidad confiera estos aspectos, lo hace de forma pasiva, con una validez u ocasión pequeña: “quizá el recibir es un mero presenciar, mientras que la unidad intencional nace en la pura sensibilidad”.²⁷² Hasta aquí podemos concluir dos cosas: primero, que las actividades-yo están en un enrejado de nexos, cosa que ocurre debido a la mutua determinación del mundo interior y exterior del yo; segundo, que dichos nexos transcurren por sí mismos como *objetivos*, pero que son puestos en escena subjetivamente, es decir, que “la regulación de la sensibilidad es una regulación subjetiva”.²⁷³

Hemos hablado de las dos posibilidades que el objeto intencional tiene para la sensibilidad: el presentarse como tal, como espontaneidad, y el re-presentarse o asociarse como reproducción. Como ya vimos, no toda actividad del yo es un ceder, una pasividad. De hecho, en el acto del yo, esa pasividad se concibe como un disfrute negativo, es posibilidad para actos primigenios no asociados, actos libres, que, sin embargo, no cancelan a los de segunda clase —por nombrar así a los actos de la empatía—, sino que los determinan en su relación

²⁷² *Idem.*

²⁷³ *Ibid.*, p. 388.

con la sensibilidad y permiten establecer el criterio de validez para los actos del yo.

Hablamos de esto porque justamente en los actos del yo la afección pertenece, sin duda, a la naturaleza. O sea que la afección es el medio y enlace entre el yo y la naturaleza. Es muy importante señalar esto, pues de aquí se desprende la relación alma-cuerpo respecto a la forma en que la realidad puede conocerse y afectarse, porque, como dirá Husserl, “incluso todo acto libre tiene su cola de cometa en la naturaleza; pero él mismo no ha llegado a ser a partir de la naturaleza, sino que precisamente ha llegado a ser por el yo”.²⁷⁴ Porque en el yo se encuentran dos polos: el de la libertad y el de la naturaleza.

La libertad correspondería a los actos del yo que no son afectados de forma puramente pasiva, como en el caso de la asociación, sino que establecen con ella una distinción. El polo natural es el de la protosensibilidad en sí, que establece un nexo inmediato con la naturaleza: el hombre-animal. “Así pues, una segunda afección dirigida al yo se enlaza con la primera, y ahora quizá ceda el yo; pero luego el yo ya no ejecuta el acto de un modo enteramente libre, ya no por libertad original”.²⁷⁵

En este sentido, el yo empírico que actúa de acuerdo con una segunda afección (asociativamente) es el yo de la naturaleza anímico-corporal. “Es el yo del alma, el yo que está referido retrospectivamente a las vivencias del alma como haber”.²⁷⁶ Los actos de este yo son más bien reacciones que se comportan de forma natural ante la repetición de condiciones similares. Por ello, dirá Husserl más adelante que desde la esfera espiritual no es posible alterar el curso de la naturaleza; solamente el del propio subsuelo anímico. Así es como Husserl determina los límites de la sensibilidad. Encierra en una especie de terreno aquellas acciones del yo que más bien son reacciones.

Lo visto hasta aquí señala claramente que los actos de la afección secundaria (los actos asociativos) no permiten a la intencionalidad

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 391.

²⁷⁵ *Idem.*

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 392.

desarrollarse de forma libre, pues las supuestas acciones objetivas son reacciones predeterminadas por la asociación de actos similares. Es, pues, solo mediante el uso de la razón que la libertad (y la espontaneidad correspondiente) de los actos del yo se manifiesta como posible.

La primera distinción que hace Husserl, y ya a manera de recuento, es la de la cosa como real. Lo que hace a la cosa ser algo real es justamente lo exhibido mediante esquemas de apercepción sensible propia. Dentro de lo que podemos nombrar realidad, como conjunto e interacción de las cosas hallamos dos modos de estar en la cosa animal: la cosa como animal y la cosa como hombre. El animal como unidad intuitiva se distingue por poseer las propiedades sensiblemente dadas a manera de asociación de los actos del yo. Esto quiere decir que, fuera del yo, no encontramos simplemente cuerpos separados de otros cuerpos, sino una unidad de expresión entre lo mentado y aquello que mienta. Es decir, que aun el animal forma una unidad sintética con los demás cuerpos, pues su cuerpo está como cosa sensiblemente intuitiva.

Lo que es propio del hombre, en este caso, es la unidad corporal-espiritual que forma la intuición particular del hombre. Así, lo expresado es co-existente. El hombre-animal expresa, y en esa medida co-existe con las otras cosas, pero de manera diferente, pues la representación del hombre respecto a la realidad es una distinción —a veces consciente, a veces inconsciente— en los objetos de la naturaleza. “El cadáver lleva consigo la representación del alma humana, pero ya no la apesenta, y entonces vemos precisamente un cadáver, que fue hombre, pero ya no es hombre”.²⁷⁷

Lo que ocurre con el hombre es que...

no solamente el cuerpo corpóreo es *real*, *cosa física real*, sino que el alma está en co-alteración, a saber, como consecuencia de existencia se enlazan sucesos anímicos a los sucesos *reales* corpóreo-corporales. Ello quiere

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 394.

decir: el *cuerpo* corporal no es *realidad* concreta por sí, es solamente *cuerpo real* del hombre en virtud de que en el alma tiene lugar la co-alteración.²⁷⁸

Pero esto no concierne únicamente al cuerpo, porque el alma no puede constituir una realidad concreta tampoco, sino que requiere del cuerpo para la constitución de su esencia. El alma *per se* no puede sino establecer relación que la caracterice como tal. Es decir, el alma debe vincularse con un todo anímico que soporte leyes universales, cuya repercusión a veces afecta la realidad concreta de los cuerpos-corporales.

El cuerpo que es cuerpo-corporal en la naturaleza no permite que el alma se comporte de forma análoga. El alma no ocupa propiamente una espacialidad manifestada fenomenológicamente, sino que co-existe como cosa dentro de la realidad y la afecta, más ello hace imposible la existencia de almas sin cuerpos. Es decir, la “*realidad* anímica está aquí constituida como *realidad* en el espacio solamente a través de las dependencias psico-físicas”,²⁷⁹ diferente a la constitución física de los cuerpos-corpóreos. Con esto queda manifiesto que, aunque el alma pueda repercutir en la realidad —mover un objeto determinado por su actuar—, no puede haber espacio anímico fuera de los límites de los actos psico-físicos independientes de la cosa concreta llamada “cuerpo”. “Todo lo real es corpóreo, en todo caso corpóreo, aunque no necesariamente solo esto”.²⁸⁰

La unidad del alma es unidad en sí, pero solo de forma co-existente entra en consideración solamente como unidad de nexos. Las dependencias psico-físicas atribuyen al alma un mundo en sí, pero este mundo en sí no es nada sin la co-relación que ella necesita respecto a lo corpóreo.

La unidad alma es unidad real porque, en cuanto unidad del ser y la vida anímicos, está vinculada con el cuerpo en cuanto unidad de la corriente de ser corporal, que por su lado es miembro de

²⁷⁸ *Idem.*

²⁷⁹ *Idem.*

²⁸⁰ *Idem.*

la naturaleza. Fue enteramente correcto haber tomado desde un principio al hombre como realidad doble, sólo que la realidad anímica es realidad del cuerpo que funda. Solamente a través de ésta se vuelve ella miembro del nexo único en el que no sólo entran en referencias reales (referencias de naturaleza) alma con cuerpo, sino también alma con alma.²⁸¹

§ 13. LA CONTEXTURA DE LOS AISTHETA EN RELACIÓN CON EL CUERPO ESTESIOLOGICO

Después del análisis constitutivo de la cosa material, se podrá ya entrever que es además *aistheta*, esto es, que posee una estructura estética. Entonces, hablamos de cosas materiales en su estructura estética. En un análisis estético de la cosa material como *aistheton*, como sentido objetivo, como materia de la posición dóxica, es necesaria la referencia al cuerpo como textura de este sentido objetivo, de la *aisthesis* como contextura o textura-con la cosa en tanto *aistheta*.

De este modo, se pone de manifiesto que la contextura de las cosas materiales como *aistheta*, tal como se encuentra ante mí intuitivamente, es dependiente de mi contextura, la del sujeto experimentante, que es referida a mi cuerpo y mi sensibilidad normal u ortoestética. Ahora bien, el mundo real, es decir, el mundo como modo de ser, sujeto a la causalidad, se constituye de forma originaria en forma escalonada. De este modo, en el estrato inferior se edifica la multiplicidad de las cosas de los sentidos, esto es, de sus esquemas de una forma espacial. Esto significa que las cosas de los sentidos se constituyen a la manera de la orientación, como ya hemos puesto de manifiesto. Una cosa de los sentidos, por ejemplo, el propio cuerpo, está dada como portadora del centro de orientación cero.

El contenido intuitivo del *aistheta* está lleno y saturado de datos hyléticos, y estos poseen diversas contexturas sensibles. Hay, pues, una dependencia de las contexturas de la cosa material dada a la intuición con respecto al cuerpo del sujeto que intuitivamente experimenta la

²⁸¹ *Ibid.*, p. 396.

cosa material en su estructura meramente sensible o *aistheta*. Así, el aparecer de un objeto artístico es un aparecer, de entrada, perceptivo, pues cuando asisto a una exposición, o a una puesta en escena, el objeto artístico ocupa un trozo de mi visión actual y el contenido intuitivo de lo que se otorga a partir de mi visión actual. Es el contenido intuitivo del *aistheton*, que está lleno, saturado de datos hyléticos, y estos poseen diversas texturas sensibles.

Solo así podemos abrir un espacio libre para el surgimiento del objeto estético en el que se establece la dependencia de las texturas de la corporalidad viviente del objeto estético materialmente dado a la intuición con respecto al propio del sujeto encarnado que intuitivamente experimenta el objeto artístico material o cósmico

El *aistheton* ya es el resultado de un proceso de constitución. Es el cumplimiento o llenado que otorga ya una síntesis sensible a la que le antecede una síntesis pasiva. Ese contenido del llenado sensible es lo que se está configurando al poseer texturas sensibles que mantienen una saturación hylética-intuitiva cuando de obra de arte se trata, pues la obra violenta el curso natural intencional de mi conciencia. Estas texturas sensibles son el soporte hylético material de la expresividad y los gestos personales tatuados de la corporeidad viviente, tanto de la obra como del espectador. Entre la obra y el espectador se da esa mutua reciprocidad contextual. Ya a partir de ahí, ulteriormente, el objeto artístico, en tanto cosa material, se constituye categorial y axiológicamente y da lugar a la obra de arte.

La REALIZACIÓN se consuma luego de tal forma que las cosas de los sentidos se vuelven estados de las cosas reales; se constituye el sistema DE LAS TEXTURAS REALES, un sistema de referencias recíprocas reguladas de las cosas de los sentidos bajo el título de CAUSALIDAD.²⁸²

Entonces, el cuerpo, en tanto una cosa como cualquier otra, admite una infinidad de causalidades (las actividades perceptivas consideradas como relaciones causales físicas) y además “todas aquellas especies de causalidades que pertenecen en general a las cosas

²⁸² *Ibid.*, p. 97.

que tienen como él una *CONTEXTURA física*".²⁸³ Ahora bien, atribuir una realidad en sí a las cosas es inadmisibile, pues las cualidades sensibles cambian según la índole y el temple de los órganos sensoriales. Son dependientes de los órganos sensoriales y, en general, del cuerpo y de la contextura entera del sujeto experimentante. Entonces, las cosas dependen de la contextura del sujeto corpóreo. "El cuerpo no es solamente en general una *cosa* sino expresión del espíritu, Y ES A LA VEZ ÓRGANO DEL ESPÍRITU."²⁸⁴

En esta medida, el cuerpo es estético, pues lo puramente subjetivo se halla del lado espiritual, del lado expresivo del cuerpo, mientras que el cuerpo solamente en virtud de esta animación se dice "yoico", o sus estados y contexturas se dicen contexturas "mías", del yo, subjetivas. Así, en la animación radica que todo lo corporal pueda adquirir significado anímico. Pero también el alma tiene complejos de disposiciones, ya sean afectivas, volitivas, de memoria, costumbre, convicciones, etcétera, "y con ello, contexturas *reales* que se manifiestan en ella como surgidas de ella misma, dimanadas de la propia influencia y no de alguna relación externa".²⁸⁵ El estrato de la sensación no está ahí como algo al lado de la *cosa física*; ahí está un cuerpo que tiene a una contextura física y estesiológica. Asimismo, el cuerpo es experimentado también como el cuerpo de un alma, y la palabra alma significa de nuevo un estrato de contexturas, y justo un estrato fundado todavía más elevado. Al poner un ejemplo, menciona Husserl que:

En el mundo *objetivo*, en el espacio *objetivo* del mundo aparece aquí y ahora este gato *objetivamente real*; es físico y se mueve físicamente como las demás cosas, sólo que más allá de las contexturas meramente físicas tiene también persistentemente, contexturas estesiológicas y anímicas.²⁸⁶

²⁸³ *Ibid.*, p. 106.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 131.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 175.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 222.

Lo que está más allá, o lo que es excedente de realidad de la *cosa* meramente física, esto es, lo anímico, no es separable, sino que se da en ella misma. En este sentido, decimos que se mueve con ella.

Así como la cosa material en su estructura estética posee contexturas, como el cuerpo propio y el alma también las poseen, así Husserl habla de contexturas comunitarias (ya sea en sentido moral o jurídico) de la sociabilidad. Además, toda vivencia intencional, en tanto noética, alberga en sí el sentido de forma esencial; en tanto conciencia de algo, hay elementos noemáticos que contienen capas, y cada una de ellas, texturas distintas. Hay que fijarse, pues, en las esencias y relaciones esenciales directa e intelectualmente videntes, así como el conocimiento descriptivo de las mismas dentro del conjunto sistemático de todas las capas textuales noéticas o noemáticas de la conciencia pura trascendental. Los términos de textura y contextura son llevados, pues, a todo ámbito fenomenológico de la constitución. En este sentido, los objetos tienen “contexturas de valor”,²⁸⁷ y lo experimentamos con ellas, los apercibimos como objetos de valor. Pero, además:

vemos, por tanto, que toda objetivación de cosas espaciales se remonta en última instancia a la sensación. Con todas las objetividades nos vemos remontados desde las subjetividades categoriales a las sensibles. Como tales, mencionamos POR UN LADO a las objetividades sensibles que en cierto sentido son **αἰσθητὰ ἴδια**, es decir, que solamente incluyen representantes DE UNA esfera sensorial, y justamente de tal modo que no incluyen aprehensiones particulares implícitas, esto es, que intencionalmente no remiten a tesis ocultas que mediante reactivación pudieran volverse tesis propiamente dichas.²⁸⁸

Desde una línea fenomenológica, en la esfera estética, las cosas, en tanto materiales, son dependientes del propio cuerpo como el punto cero a partir del cual el mundo circundante, por ejemplo, artístico, el que me rodea en tanto sujeto estético, toma sentido constitutivo. La

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 264.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 53.

percepción del sujeto interesado en las obras de arte es estética; el resultado de la captación estética es lo que denominamos objeto estético, a cuya existencia debemos la posibilidad de una experiencia estética.

Vemos entonces que, al igual que las meras cosas, las obras de arte también se orientan y se constituyen a partir de mi ser corpóreo estético, solo que de una forma más intensa. Digamos que el arte intensifica la percepción y la vuelve estética plenamente. Las cosas materiales en su estructura estética (*aistheta*) poseen una contextura que se relaciona con la propia contextura del cuerpo en un sentido estético. Así pues, las cosas materiales, en tanto que son *aistheta*, poseen una estructura sensible y una contextura. Mi cuerpo, en el sentido que es *Leib*, se relaciona contextualmente con las cosas. La contextura es el apuntar intencional corpóreo. Así como la conciencia es intencional, el cuerpo también se dirige a los objetos.

Ver es orientarse a lo visto, etcétera. El contenido revela que hay una intencionalidad corpórea; que el cuerpo está dirigido a la cosa material en su estructura estética. Es debido a esto que se capta, porque el cuerpo también tiene textura, relación que se basa en una interdependencia material y sensible a la cual podemos acceder desde una fenomenología hylética de la corporalidad. El cuerpo, por medio de la intencionalidad, apunta hacia y es el medio de toda percepción, es el órgano de la percepción, y es que el mundo se ordena respecto a mi cuerpo.

En tanto que me muevo, mi perspectiva cambia. Es a partir de mi cuerpo que se ordena el mundo. En este sentido, todo tiene referencia intencional al cuerpo; por lo tanto, también las obras de arte. Ahora bien, el cuerpo es dependiente e interdependiente en la medida en que las contexturas de la obra de arte, por ejemplo, y mi cuerpo embonan en un entrelazo estético. La interdependencia, que ciertamente es mutua, se da por la contextura estética. Finalmente, la aprehensión estética de un cuadro, un grabado, etcétera, se ejerce en continuidad con los movimientos del cuerpo y la constitución del espacio percibido. Dicha aprehensión implica las modificaciones fenomenológicas que llevan a una determinada ruptura con la percepción cotidiana. Digamos que la aprehensión de obras de arte, que se da a nivel corpóreo, rompe con la cotidianidad.

§ 14. LA FILOSOFÍA DE LOS VALORES:
EN CAMINO A UNA AXIOLOGÍA FENOMENOLÓGICA

La filosofía de los valores plantea problemas *sui generis* que le son propios y exclusivos. Se trata de una tematización filosófica de los valores que tiene como meta caracterizar y preguntar por la esencia y el modo de ser del valor. Tenemos, no cabe duda, una gran gama de valores (morales, religiosos, económicos, artísticos, estéticos), y lo que se pretende es averiguar qué es lo que todos ellos tienen en común, qué los hace ser valores. Digamos que se intenta indagar qué hace que los valores sean tales, aunque sean tan diferentes entre sí y pertenezcan a tan distinta índole.

Kant había ya usado el término de valor, pero no de una forma sistemática, aunque ciertamente relevante. Lotze hace ya un tratamiento sistemático del problema de los valores. Bajo su influencia, pensadores como Windelband y Rickert dieron un impulso a esta filosofía de los valores. Pero a mi modo de ver, es Nietzsche, con la tesis de la transvaloración de todos los valores, quien impulsó decisivamente esta filosofía. Sea como sea, hay una cuestión fundamental que es ya tema común en la filosofía de los valores y tiene que ver con la objetividad o subjetividad de estos. Dicha problemática fue motivo de grandes discusiones. El ejemplo por excelencia, ya clásico, es la polémica que sostuvieron Alexius von Meinong y Christian von Ehrenfels.²⁸⁹

En este contexto nació la axiología, propiamente desde el ámbito fenomenológico. La axiología fenomenológica es un modo sobresaliente de tratar y plantear los problemas relativos a los valores. Desde la perspectiva fenomenológica, se busca fundamentar un objetivismo axiológico que se ha destacado, sobre todo, en el ámbito de la moral como una “ética material de los valores”. La fundamentación de los valores está dada en la intuición. En este sentido, se recurre a la aprehensión emocional e intuitiva de los valores. La importancia de la axiología fenomenológica puede mostrarse, sobre todo, aunque

²⁸⁹ Para una indagación más profunda y extensa sobre esta problemática cfr. Frondizi, Risieri. *¿Qué son los valores?* México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

no exclusivamente, por los trabajos de Scheler y Hartmann, que han tematizado sistemáticamente el asunto bajo la influencia de Husserl, en el ámbito de la moral, e Ingarden, en la esfera estética.²⁹⁰

Anteriormente pusimos de manifiesto que Husserl divide su filosofía en tres grandes regiones: teórica, práctica y axiológica. Ahora que entramos de lleno al ámbito de la axiología, tenemos que considerar que Husserl mismo no sistematizó como tal una axiología, pero se ocupó de ese problema y de la ética en las *Lecciones sobre ética y teoría del valor* de 1908 a 1914 (*Vorlesungen über Ethik und Wertlehre*), que está en el volumen 28 de la *Husserliana*.

La intencionalidad es clave para el desarrollo de la axiología. Brentano había tomado el término de la escolástica para introducirlo en el ámbito de la psicología y la fenomenología. Por su parte, se desarrolla con base en dicho término, y es que la intencionalidad caracteriza la conciencia de modo fundamental, pues todo acto psíquico es intencional, esto es, está dirigido a un correlato objetivo. Exista o no el objeto, hay algo fenoménico que es dado objetivamente a la conciencia. Luego entonces, en el ámbito axiológico, las vivencias valorativas tienen también correlatos objetivos. Este asunto lo trataremos más adelante y detenidamente. Pero ahora, y a propósito de la intencionalidad, recordemos que, en las *Investigaciones lógicas*, Husserl refuta el psicologismo y fundamenta la lógica pura. Desde ese momento, la intencionalidad es una base para la ciencia de esencias que se pone de manifiesto en *Ideas I*.

La reducción fenomenológica permitía a Husserl desarrollar una doctrina de fenómenos puros y, con las subsecuentes reducciones, elaborar una doctrina que describiera la conciencia trascendentalmente reducida o pura, conciencia que se caracteriza por la intencionalidad. La intencionalidad, pues, se caracteriza como ser conciencia de algo. Es la relación y correlación entre la conciencia y su objeto, pues toda objetividad se constituye en la conciencia, sin dejar a un lado la mención de este. La esencia, en sentido trascendental, se da en la intuición o visión de esencias [*Wesensschauung*]. De este modo, los

²⁹⁰ Cf. Ingarden, Roman. Valor artístico y valor estético. En Harold Osborne (ed.), *Estética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

objetos están frente a la conciencia como sus correlatos intencionales. El acto de conciencia mienta su correlato, tiene carácter de vivencia [Erlebnis], con la estructura nóesis-nóema.

Entonces, toda vivencia tiene la característica de ser conciencia de algo, y esto por su carácter de intencional. Pero, como hemos analizado en el capítulo II, no todo ingrediente de la vivencia es él mismo intencional, o sea, la propiedad de ser conciencia de algo. Los datos hyléticos son un ejemplo de esto, pues están en la base de la intencionalidad. Esta última está ligada con el dar sentido. Pero esto, es válido no solo para las vivencias en la esfera del entendimiento, sino también para la esfera del sentimiento y de la voluntad. Entiéndase, por supuesto, para las vivencias axiológicas, “para vivencias del agrado y desagrado, del valorar en todo sentido”,²⁹¹ que es el tema específico de esta parte del trabajo.

Nuestras experiencias pueden involucrar, al principio, dimensiones afectivas. Los objetos no se nos presentan simplemente estando ahí, sino con caracteres de valor o valiosidad, esto es, las cosas aparecen a nosotros como agradables o desagradables, como útiles o inútiles. De esta manera, nuestro encuentro con ellas contiene una dimensión afectiva e incluso práctica. De hecho, la ciencia se funda en interés axiológico, pues valora su propio saber. Nuestro encuentro con las cosas no es, pues, meramente presentacional. Ello debemos tomarlo muy en cuenta, como si las propiedades descriptivas de las cosas fueran presentadas de una manera neutral respecto a los intereses y preocupaciones del sujeto y sus rasgos emotivos.

En este sentido, podríamos hacer dos observaciones sobre la filosofía madura de nuestro autor que se inicia con las *Ideas I*. En primer lugar, la idea central que presenta este libro es que la vida de la conciencia puede mostrarse, una vez tomada hacia ella la actitud correcta, ya no como parte y parcela del mismo mundo espacial, temporal y causal; dicho de otra manera, ya no como un ser en el mundo. La toma de semejante actitud se considera esencial para fundamentar el mundo y sus ciencias positivas en una filosofía primera trascendental. De otro modo, se tiene la dificultad de fundamentar la totalidad

²⁹¹ Husserl, Edmund. *Ideas relativas...*, op. cit., p. 312.

del mundo en una parte de él. Es imposible decir más al respecto en esta ocasión.

En segundo lugar, a pesar de su énfasis en la ciencia, el conocimiento y la existencia de cosas de tipos distintos, Husserl tuvo en su planteamiento lugares claros para una teoría del valor y una teoría de la acción, esto es, una axiología fenomenológica y una praxeología fenomenológica, así como una epistemología fenomenológica, desde luego. Entonces, en la actitud natural nos encontramos en una relación consciente con el mundo que “Él está persistentemente para mí ‘ahí delante’, y yo mismo soy miembro de él. Este mundo no está para mí ahí como un mero MUNDO DE COSAS, sino, en la misma inmediatez, como MUNDO DE VALORES, MUNDO DE BIENES, MUNDO PRÁCTICO”.²⁹² De este modo, ya en la actitud natural, el mundo se nos presenta con una dimensión axiológica, pues las cosas se nos presentan ya de forma inmediata con cualidades o caracteres de valor que “pertenecen CONSTITUTIVAMENTE A LOS OBJETOS DE ‘AHÍ DELANTE’ EN CUANTO TALES, vuélvame o no a ellos y a los objetos en general”.²⁹³

Así, pues, las cosas las encuentro ya de entrada como “bellas y feas, como agradables y desagradables, como encantadoras y chocantes, etc.”.²⁹⁴ De lo que se trata es de poner la mirada en actitud fenomenológica en estos caracteres de valor. Ese es nuestro cometido. Para ello, vamos a tematizar el asunto del agrado como agrado estético que pertenece, indudablemente, a la esfera axiológica.

La intencionalidad sale de nuevo en nuestras investigaciones, y es que en la vivencia intencional se dirige el sujeto al objeto intencional. El *cogito* está lanzado al objeto, y en esta actualidad de la vivencia intencional al “*cogito* mismo pertenece, como inmanente a él, una ‘mirada-a’ el objeto”.²⁹⁵ Es indudable que el yo no puede faltar, pues de algún modo el objeto, en tanto intencional, brota del yo mismo como su correlato. Esto es, en el “mirar a” el objeto, el yo pone los

²⁹² *Ibid.*, p. 137.

²⁹³ *Idem.*

²⁹⁴ *Idem.*

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 156.

ojos con “la vista del espíritu”,²⁹⁶ según sea el acto, esto es, según sea la actitud del yo (ya sea natural, teórica, práctica o axiológica).

En “esta mirada del yo a algo es, según el acto, una mirada-a percipiente en la percepción, fingidora en la ficción, gustadora en el gustar, queriente en el querer, etc.”.²⁹⁷ Todo depende de cómo “mire” el sujeto, pues ya un mirar con agrado es un mirar estético, según nuestro punto de vista. Por otro lado, debemos mencionar que el objeto intencional, como correlato del sujeto, no quiere decir en modo alguno que sea aprehendido como tal.

El correlato noemático de la vivencia intencional, que de algún modo es ya su sentido específico, hay que tomarlo tal y “como éste reside ‘inmanentemente’ en la vivencia”,²⁹⁸ hay que ver y analizar descriptivamente lo que la misma vivencia nos ofrece de contenido. Pues es de notar que la percepción tiene su correlato noemático, que es lo percibido en cuanto tal, el recuerdo lo recordado en cuanto tal, el juzgar lo juzgado en cuanto tal, el agrado lo grato en cuanto tal. Se trata de un análisis noemático del correlato en sentido particular, pues en un sentido general se trataría de un análisis fenomenológico de la vivencia misma.

Del correlato de la vivencia intencional hay que ver el nóema mismo “precisamente como suyo, exactamente como éste es ‘mentado’, ‘consciente’ en él”.²⁹⁹ Este nóema es el que cambia de vivencia en vivencia. Nosotros debemos prestar atención al nóema del agrado mismo, pues vemos el agrado, ya se ha indicado, como algo estético.

En el percibir con agrado “algo”, no es, como dice Husserl, “Patentemente, [...] la percepción y el agrado que la acompaña lo a la vez percibido y grato”.³⁰⁰ Claramente se marca la distinción entre nóesis y nóema. Es en tal actitud natural donde puede haber un percibir con agrado, ese “algo” de la percepción agradable es, nuevamente en la actitud natural, “algo existente en la realidad trascendente del

²⁹⁶ *Idem.*

²⁹⁷ *Idem.*

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 294.

²⁹⁹ *Idem.*

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 295

espacio”³⁰¹ y “la percepción, así como el agrado, un estado psíquico que nos pertenece a nosotros, los seres humanos *reales*”.³⁰² De este modo, entre la percepción con agrado real y el objeto (“algo”) real, existen relaciones reales.

Esto sucede en la actitud natural. Pero ¿qué pasa si damos un giro de la mirada y nos ponemos en actitud fenomenológica? Recordemos que ese mundo trascendente queda ahora colocado entre paréntesis.

Preguntamos ahora qué podemos encontrar esencialmente en el complejo de vivencias noéticas de la percepción y de la valoración en el agrado. Con el mundo entero físico y psíquico, ha quedado desconectada la existencia real de la relación *real* entre percepción y percepto; y, sin embargo, ha quedado, patentemente, una relación entre percepción y percepto (como igualmente entre el agrado y lo grato), una relación que viene a dación esencial en “pura inmanencia”, a saber, puramente sobre la base de las vivencias de percepción y de agrado fenomenológicamente reducidas tal como se insertan en la corriente de vivencias trascendental.³⁰³

Indudablemente, también la vivencia de percepción con agrado fenomenológicamente reducida es percepción *de* esto “algo”, e igualmente el agrado reducido, agrado por este mismo “algo”. “El árbol no ha perdido ni el más leve matiz de todos los momentos, cualidades, caracteres CON LOS CUALES APARECÍA EN ESTA PERCEPCIÓN, CON LOS CUALES ERA ‘BELLO’, ‘SEDUCTOR’, etc., ‘EN’ ESTE AGRADO”.³⁰⁴ En apariencia, entre una actitud y otra no se pone en marcha un cambio substancial. Diríamos que no hay una gran diferencia. El mismo Husserl lo tenía en mente al decir: “Y, sin embargo, todo sigue, por decirlo así, igual que antes”.³⁰⁵

³⁰¹ *Idem.*

³⁰² *Idem.*

³⁰³ *Idem.*

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 296.

³⁰⁵ *Idem.*

La diferencia radicaría en la respuesta a la siguiente pregunta: ¿qué es lo percibido en cuanto tal en la actitud fenomenológica? La pregunta misma nos indica ya la diferencia, puesto que debemos buscar los elementos esenciales del nóema del percibir con agrado. Husserl nos ha dado una pista que tiene que ver con la “pura inmanencia”, que se mencionó anteriormente. Debemos, en este sentido, atender a lo puramente dado en la inmanencia y describirlo en su aparecer. En palabras del mismo Husserl, “describir la percepción en respecto noemático”.³⁰⁶

El objeto de la percepción con agrado en la actitud fenomenológica ha “experimentado una RADICAL modificación de sentido”.³⁰⁷ Aparentemente, en la descripción noemática sucede exactamente lo mismo en una y en otra actitud, pero “es sin embargo algo radicalmente distinto, en virtud, por así decirlo, de un inversor cambio de signo”.³⁰⁸ En la percepción real de la actitud natural, lo percibido en cuanto tal no pertenece a su esencia; en cambio, en la actitud fenomenológica, la percepción —ya reducida— sufre una radical modificación, pues sí pertenece como inherente a su esencia lo percibido en cuanto tal. Esto es, el “algo” de la percepción con agrado en la actitud natural puede sufrir alteraciones (arder, descomponerse en sus elementos químicos, etcétera); en cambio, el “algo” de la percepción con agrado de la actitud fenomenológica permanece como inalterable, como invariable en su esencia. “Pero el sentido —sentido DE ESTA percepción, algo que pertenece necesariamente a su esencia— no puede arder, no tiene elementos químicos, ni fuerzas, ni propiedades reales”.³⁰⁹

Todo lo que en forma puramente inmanente y reducida es peculiar a la vivencia, todo aquello sin lo cual es imposible pensarla y que en la actitud eidética pasa *eo ipso* al eidos, está separado por abismos de toda naturaleza y física y no menos de toda psicología —y ni siquiera esta imagen, por naturalista, es bastante fuerte para indicar la diferencia.³¹⁰

³⁰⁶ *Idem.*

³⁰⁷ *Idem.*

³⁰⁸ *Idem.*

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 297.

³¹⁰ *Idem.*

Indica Husserl además que:

si empezamos como seres humanos en actitud natural, entonces el objeto real es la *cosa* ahí afuera. La vemos, nos detenemos delante de ella, mantenemos los ojos dirigidos fijamente a ella, y tal como la encontramos haciéndonos frente en el espacio, la describimos y hacemos sobre ella nuestras enunciaciones. Igualmente tomamos posición relativamente a ella en el valorar; esto que nos hace frente, que vemos en el espacio, nos agrada o nos induce a obrar; lo que ahí se da lo asimamos, lo transformamos, etc. Si ahora ejecutamos la reducción fenomenológica, recibe toda posición trascendente, o sea, ante todo / la que yace en la percepción misma, sus paréntesis desconectores, y éstos se transmiten a todos los actos fundados, a todo juicio de percepción, a la posición de valor fundada en éste y al eventual juicio de valor, etc. Aquí tenemos lo siguiente: sólo consentimos en considerar, en describir todas estas percepciones, juicios, etc., como las entidades que son en sí mismos; en asentar cuanto se da con evidencia en o con ellos; pero no toleramos juicio alguno que haga uso de la tesis de la *cosa* “real” o de la naturaleza “trascendente” entera, que “tome parte” en ella”.³¹¹

§ 15. ONTOLOGÍA Y TEORÍA GENERAL DEL VALOR

La axiología fenomenológica de Husserl se basa en dos aspectos: lo valioso se aprehende en actos emotivos y los actos emotivos se fundan en representaciones [*Vorstellungen*]. Esta afirmación será guía para nuestras siguientes investigaciones. Ya en el ámbito de la axiología, debemos recordar que en *Ideas I* Husserl define el valor como correlato intencional del acto valorante. El valorar es también un acto intencional que mienta algo y siempre tiende a una evidencia. Solo recordemos que Husserl estaba interesado en el problema fundacional. Esto tiene gran importancia en el ámbito de la axiología, puesto que los actos emocionales (y entre ellos destacan los valorativos) son para Husserl “actos fundados”. Esto quiere decir que suponen actos

³¹¹ *Ibid.*, p. 300.

de otro tipo, a saber, los actos dóxico-téticos. Estos primeros son la base para los actos valorativos.

Lo anterior quiere decir que los actos valorativos son vivencias con varios estratos tanto noéticos como noemáticos. El estrato valorativo del acto puede estar sin que el resto de la vivencia intencional completa pierda su carácter de vivencia como tal. Los estratos superiores son siempre fundados y los inferiores, fundantes. Los valores son fundados, se fundan en una vivencia primaria. En este sentido, las capas superiores pueden estar o no estar; pueden desaparecer y la vivencia permanece íntegra. Inclusive, a una vivencia concreta se le puede agregar una nueva capa y permanecer como vivencia íntegra; “como cuando, por ejemplo, a una representación concreta se superpone un momento no independiente de ‘valorar’ o, a la inversa, vuelve a cesar”.³¹² De algún modo, la capa valorativa no es una vivencia concreta; es más bien, un elemento no independiente por sí mismo, puesto que depende de la vivencia concreta para existir. Esto quiere decir que la capa valorativa es un agregado del fenómeno total concreto al que se dirige el yo; la capa valorativa, es decir, el valorar y quizá también el valor mismo tiene una existencia, por decirlo así, parasitaria.

Ahora bien, esto no quiere decir que una capa de valorar no sea fundamental, pues recubre por entero al acto mismo, ya sea de percibir, de fantasear o de juzgar, y le cambia el sentido. Cuando la capa de valorar o valiosidad recubre el acto del fenómeno total concreto, tenemos una “vivencia concreta de valoración”,³¹³ y con ello “DISTINTOS NÓEMAS O SENTIDOS”.³¹⁴ Al percibir pertenece como sentido lo percibido; en esto no cambia, solo cambia el sentido cuando tenemos una nueva capa de valorar.

Tenemos, por consiguiente, que distinguir: los objetos, cosas, cualidades, estados de cosas, que en el valorar están ahí como valiosos, o los correspondientes nóemas de las representaciones, juicios, etc., que

³¹² *Ibid.*, p. 312.

³¹³ *Idem.*

³¹⁴ *Idem.*

fundan la conciencia de valor, y, por otro lado, los objetos de valor mismos, los estados de valor mismos, o las modificaciones noemáticas que les corresponden, y luego en general los nóemas completos inherentes a la conciencia de valor concreta.³¹⁵

Entonces, hay un nivel inferior que es sensible y otro nivel superior que es axiológico. Ambos son indispensables para el estudio de la axiología en Husserl. “Este objeto de valor, que en su sentido objetivo encierra el carácter de la valiosidad como propio de su ser-así, es el correlato de la captación teórica del valor. Es por tanto un objeto de nivel superior”.³¹⁶ Así, hay captación teórico-axiológica del valor que es, ciertamente, de nivel superior respecto de la captación meramente sensible de la cosa sin los predicados de valor.

Por otro lado, la conciencia que constituye un objeto de valor revela un componente ingrediente que pertenece a la esfera emotiva, puesto que la constitución del valor de un objeto se pone en marcha en la emoción como el vivir emotivo o, según se vea, pre-teórico. Esta captación del valor lleva el nombre en Husserl de “valicepción” [Wertnehmung], que es un acoger lo valioso. Presenta este concepto en analogía a la “percepción” [Wahrnehmung], que es un acoger lo verdadero. Afirma al respecto que:

La expresión designa, pues, dentro de la esfera del sentimiento, un análogo de la percepción, la cual representa en la esfera dóxica el primigenio estar (captante) del yo cabe el objeto mismo. Así, en la esfera emotiva, aquel sentir en el cual el yo vive en la conciencia del estar cabe el objeto ‘mismo’ sintiendo, y esto es precisamente lo que se quiere decir al hablar de disfrute. Empero, tal como hay por así decirlo un representar a distancia, un mentar representativo vacío que no es en sí mismo un estar cabe, así hay un sentir vacío referido a objetos; y así como aquel se cumple en el representar intuitivo, así el sentir vacío se cumple mediante disfrute. En ambos lados tenemos intenciones paralelamente aspirativas:

³¹⁵ *Ibid.*, pp. 312-313.

³¹⁶ Husserl, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo...*, op. cit., p. 39.

el aspirar representativo (cognoscente, que tiende al conocimiento) y el valorativo, que tiende a la expectativa, al disfrute. A esta similitud debía dar expresión el paralelismo de las expresiones percepción-valicepción. Sentir el valor que sigue siendo la expresión más general para la conciencia del valor, y en cuanto sentir, se encuentra en todos los modos de dicha conciencia, incluso en los no originarios.³¹⁷

Hay, pues, el objeto valioso, el objeto cubierto por la capa de valorar y el objeto de valor, que es el valor mismo e igual en todo lo demás (relación, situación, estado de cosas y propiedad). Dice Husserl:

A título de aclaración, obsérvese, ante todo, que para mayor precisión hacemos bien (aquí y en todos los casos análogos) en introducir términos relativos diferenciantes a fin de mantener mejor separados objeto valioso y objeto de valor, estado de cosas valioso y estado de cosas de valor, propiedad valiosa y propiedad de valor (lo que [en alemán] tiene todavía un doble sentido). Hablamos de la mera “cosa” que es valiosa, que tiene carácter de valor, VALIOSIDAD; y, frente a ella, del VALOR CONCRETO mismo o de la OBJETIDAD DE VALOR. Igualmente hablamos de forma paralela del MERO ESTADO DE COSAS o de la MERA SITUACIÓN, y del ESTADO DE VALOR o de la SITUACIÓN DE VALOR, allí donde el valorar tiene por soporte fundante la conciencia de un estado de cosas. La objetidad de valor implica su cosa, y aporta como nueva capa objetiva la VALIOSIDAD. El estado de valor alberga en sí el mero estado de cosas que le es inherente; la propiedad de valor, igualmente, la propiedad de la cosa y encima la valiosidad.³¹⁸

El “objeto de valor”, entre comillas, entra en el nóema, y el objeto de valor pura y simplemente no entra. Lo valorado es el nóema del valorar y, por el momento, hay que tomar esto en un sentido que excluye la cuestión de la verdad de lo valorado. No es “que el ser del valor (de la cosa valorada Y de su ser en verdad un valor) queda fuera de cuestión”.³¹⁹ Al sentido del valorar pertenece el contenido de este

³¹⁷ *Idem.*

³¹⁸ Husserl, Edmund. *Ideas relativas...*, op. cit., p. 313.

³¹⁹ *Idem.*

valorar “con toda la plenitud en que es conciente en la respectiva vivencia del valor”.³²⁰

El *cogito* quiere decir el acto como tal de percibir, querer, agradarse, etcétera. Como dice Husserl, “El *cogito* en general es la intencionalidad explícita”,³²¹ pero también puede reflexionar sobre vivencias no explícitas. “Así, por ejemplo, con respecto a la conciencia del fondo no atendido, pero susceptible de ulterior atención en la percepción, el recuerdo, etcétera”.³²² El *cogito* es un constante vaivén de vivencias intencionales “llevadas a cabo” y de vivencias “no llevadas a cabo”.

La vivencia de un sentimiento o de un agrado llevada a cabo, esto es, como una intencionalidad explícita, “puede pasar a uno “no ejecutado” por la vía de las variaciones atencionales”.³²³ Puede estar en una vivencia no explícita. En palabras del propio Husserl, “La vivencia de una percepción ejecutada, de un juicio, un sentimiento, una volición ejecutados, no desaparece cuando la atención se vuelve ‘exclusivamente’ a algo nuevo, lo cual implica que el yo ‘vive’ exclusivamente en un nuevo *cogito*”.³²⁴

Toda intención de acto (la intención de agradarse, la intención valorativa, etcétera) “ENTRAÑA EN SÍ, EN SU ESENCIA, UN CARÁCTER DEL GÉNERO TESIS DÓXICA QUE ‘COINCIDE’ CON ÉL EN CIERTAS MANERAS”.³²⁵

Quizá nuestro análisis se ha enfocado en el nóema, pero, por otro lado, es de notar que las nóesis, ya sean afectivas, apetitivas o volitivas, están fundadas en percepciones, recuerdos, representaciones por medio de signos, etc. Estos actos noéticos son posicionales, dóxicos, ponentes.

Así, por ejemplo, un agrado estético está fundado en una conciencia de neutralidad de contenido perceptivo o reproductivo, una alegría o tristeza en una creencia (no neutralizada) o una modalidad de creencia,

³²⁰ *Idem.*

³²¹ *Ibid.*, p. 358.

³²² *Idem.*

³²³ *Idem.*

³²⁴ *Idem.*

³²⁵ *Ibid.*, p. 360.

e igualmente un querer o una aversión, pero referido a algo apreciado como agradable, bello, etc.³²⁶

Pero esto no está del todo separado, pues si hay “nuevos momentos noéticos surgen también en los correlatos NUEVOS MOMENTOS NOEMÁTICOS”³²⁷ y viceversa, pues si hay nuevos contenidos noemáticos, las respectivas nóesis cambian en su ponibilidad dóxica. El sentido mismo, en tanto nóema, es el que puede cambiar, pues está fundado y se abraza en la “NÓESIS SUBYACENTE”,³²⁸ y si sus elementos cambian, correlativamente el sentido noemático también.

El nuevo sentido aporta una totalmente NUEVA DIMENSIÓN DE SENTIDO; con él no se constituyen nuevos fragmentos de determinación de las meras “COSAS”, sino VALORES DE LAS COSAS, valiosidades u objetividades de valor concretas: belleza y fealdad, bondad y maldad; el objeto de uso, la obra de arte, la máquina, el libro, la acción, el acto, etc.³²⁹

Una vivencia de grado superior es la valoración, pues la nóesis y el nóema, en el caso de lo valioso, son de grado superior. “En el nóema del nivel superior es, digamos, lo valorado EN CUANTO TAL UN NÚCLEO DE SENTIDO RODEADO DE NUEVOS CARACTERES TÉTICOS”.³³⁰ Lo valioso, lo grato, puede corresponder análogamente a lo posible, a lo probable, al nulo, al sí, realmente. En todo momento, la conciencia es posicional:

el “valioso” es susceptible de ser puesto dóxicamente como valioso existente. Este “existente” que pertenece al “valioso” como caracterización SUYA puede luego pensarse también MODALIZADO, como todo “existente” o “cierto”: la conciencia es entonces conciencia del VALOR POSIBLE, se tiene la impresión de que la “cosa” es valiosa; o también, es conciente como CONJETURALMENTE VALIOSA, COMO NO-VALIOSA (lo que no quiere decir, empero, tanto como “sin valor”, como mala, fea, etcétera; el no-valioso expresa

³²⁶ *Ibid.*, p. 362.

³²⁷ *Idem.*

³²⁸ *Ibid.*, p. 363.

³²⁹ *Idem.*

³³⁰ *Idem.*

simplemente que se ha tachado el “valioso”). Todas las modificaciones semejantes afectan la conciencia del valor, las nóesis valorativas, no sólo extrínsecamente, sino intrínsecamente, así como, en correspondencia, los nóemas.³³¹

En la conciencia del agradable va implícito posicionalmente el agradable, esto es, lo implícito quiere decir que es accesible a la posición dóxica y por eso es predicable de suyo.

Según esto, toda conciencia emotiva, con sus nuevas nóesis emotivas fundadas, cae bajo el concepto de la conciencia posicional tal como nosotros habíamos entendido este concepto —con referencia a posicionalidades dóxicas y en última instancia a certezas posicionales.³³²

La conciencia posicional descubre lo valioso como probable, como nulo, como cierto e incierto:

toda vivencia emotiva, todo valorar, desear, querer, está EN SÍ caracterizado o como ser cierto o como ser supuesto o como un valorar, desear o querer que conjetura, que duda. Además, el valor, por ejemplo, si no estamos orientados a las modalidades dóxicas de la posición, precisamente no está puesto actualmente en su carácter dóxico. El valor es concierne en el valorar, lo grato en el agrado, lo ameno en el alegrarse, pero a veces de tal suerte que en el valorar simplemente no estamos completamente “seguros”; o de tal suerte que la cosa sólo se supone como valiosa, como quizá valiosa, mientras que en el valorar todavía no tomamos partido por ella. Viviendo en semejantes modificaciones de la conciencia valorativa, no necesitamos estar orientados a lo dóxico. Pero podemos llegar a estarlo cuando, por ejemplo, vivimos en la tesis de suposición y luego pasamos a la correspondiente tesis de creencia, que formulada predicativamente cobra esta forma: “la cosa podría ser valiosa”, o en un

³³¹ *Idem.*

³³² *Ibid.*, p. 364.

giro hacia el lado noético y hacia el yo que valora: “me da la impresión de que es valiosa (quizá valiosa)”. Igualmente para otras modalidades.³³³

Las diversas capas intencionales de una “cosa” son de un grado inferior. En cambio, las capas intencionales de un “valor” son de grado superior. Sea como sea, lo cierto es que los actos de agrada-se, los actos de sentimiento son, en tanto actos, vivencias intencionales. Esto quiere decir que la *intentio* es ya un tomar posición. En el valorar, agrada-se está algo puesto, esto quiere decir que lo dóxico está implícito en ellos, pues son actos ponentes en pleno sentido. Los actos del sentimiento “son en un sentido amplísimo, pero esencialmente unitario, ‘POSICIONES’, sólo que precisamente no dóxicas”.³³⁴ Así, no todos los actos posicionales son dóxicos, pues solamente “las posiciones emotivas están emparentadas con las dóxicas como posiciones”.³³⁵ Únicamente emparentadas, esto es, puede realizarse un trabajo análogo al que ha elaborado con detenimiento nuestro autor.

Ahora bien, Husserl concibe, aunque no desarrolla, una axiología formal que tendría como meta investigar las condiciones de posibilidad del valorar como tal. En este sentido, la axiología formal tendría que configurar una teoría esencial del valor entendido como objeto axiológico. Y así, a las verdades corresponden actos cognoscitivos; a los bienes, actos morales, y a los valores, actos valorativos. Tanto para los bienes como para los valores, esto es, para la ética y la axiología, la lógica juega un papel fundamental.

Es la regla de la experiencia y posibilidad de investigación sistemática de las leyes formales que para nuestro interés requirieran la esfera emocional. Entre las leyes formales como ámbito de la lógica podríamos destacar, en la esfera de las emociones, las leyes axiológicas: aquellas leyes que permiten un valorar correcto o racional y buscar sus condiciones de posibilidad. En este sentido, la evidencia teórica tiene su paralelo en una evidencia axiológica. Hay formas racionales del valorar que tendrán que adecuarse con aquello que se

³³³ *Ibid.*, p. 367.

³³⁴ *Ibid.*, p. 365.

³³⁵ *Idem.*

valora realmente, que es su correlato. Por ello, podemos decir que Husserl define un objetivismo axiológico y un apriorismo del valor. El valor tiene carácter originario y el valorar, un carácter reflexivo. Como consecuencia, decimos que el valor es lo sentido anímica o emotivamente en el valorar.

La intencionalidad destaca un ámbito axiológico objetivo y sus contenidos son experimentados por la conciencia valorativa. Al lado de la axiología formal Husserl concibe, como hemos dicho anteriormente, una axiología material que tendría como meta determinar las clases fundamentales de valores al modo de una ontología regional.

Por otro lado, Husserl nos ha hablado de intuiciones axiológicas.³³⁶ Digamos que son intuiciones que identifican juicios de valor y que funcionan de forma análoga a como las intuiciones categoriales satisfacen sus juicios. Las intuiciones axiológicas, en su complejidad, involucran una legitimación cognoscitiva y emocional. Los juicios de valor están fundados en la experiencia del valor e incluyen la presentación y la afección, que son parte integrante de las valoraciones. Cuando se cumplen juicios de valor, se experimenta la evidencia de las creencias que está por debajo a la valoración en el ámbito de la presentación; con ello, se asegura la descripción fenomenológica de una experiencia valorativa en su aprehensión veraz.

La plenificación otorga evidencia al juicio de valor y se relaciona con la capa afectiva de la experiencia del valor. De este modo, experimentamos nuestra condición emocional en el sentimiento de agrado o desagrado. Los actos valorativos son actos de agrado, y el agrado es, o tiene que ser, estético.

Finalmente, volviendo al tema de la fundación o de esta concepción fundacional que Husserl expone en las *Investigaciones lógicas*, podemos decir que es ahí donde encuentra ambiguo el término de presentación que más tarde llamará acto objetivamente. Presentación se refiere a la materia del acto, al contenido del acto en donde el objeto es presentado en el acto objetivamente. Ese es el sentido que Husserl da a la concepción fundacional. La afirmación fundacional nos dice

³³⁶ Cfr. Edmund, Husserl. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo...*, op. cit., p. 38.

que todo acto fundado en una presentación conlleva una materia del acto que se presenta como idéntica a la materia del acto de la intención objetivante y presenta los rasgos descriptivos del objeto en esa manera de presentarse en el acto fundado. Dicho de otra manera, los actos no objetivantes no se fundan en un acto, sino en el contenido descriptivo que pertenece a un acto objetivante. Esto quiere decir que nuestro encuentro con un objeto no necesariamente tiene ser en la percepción o ser meramente perceptual, sino incluso axiológico.

La materia del acto en el ámbito trascendental se convierte para Husserl en el sentido noemático en donde está contenido el nóema de un acto. En el terreno trascendental lo fundacional se presenta de otro modo. Así, hay capas distinguibles de sentido en el nóema fundado: una capa presentacional funda otra capa de sentido. A propósito de esto, podemos considerar distintas capas en el sentido noemático de los actos emotivos. En primer lugar, una capa descriptiva que es de reconocimiento. Es el momento que presenta propiedades descriptivas de la cosa y sobre él se funda un momento o capa afectiva que presenta la propiedad de valor de la cosa. Así, ambos fundan la motivación del sujeto a la acción que es propiamente una capa desiderativa.

Ahora bien, las propiedades descriptivas de la cosa guardan cierta independencia respecto de la valoración de la cosa poseedora de características valorativas. De algún modo, los elementos noéticos del valorar pueden ser desnudados, por decirlo así, de la afección y aprehender la cosa en un acto puramente objetivante como sin valor, como haciendo abstracción de la capa valorativa o afectiva, y podemos incluso dejar a un lado la motivación. Para entender estas tres capas en el ámbito de la axiología husserliana, pongamos un ejemplo parafraseando uno del mismo Husserl.

Imaginemos a un poeta que contempla un cielo azul resplandeciente y espectacular. Sin duda reconoce y puede describir lo que se le presenta. La escena le afecta de modo tal que, ciertamente, experimenta cierto goce contemplativo de su belleza y con ello está motivado para escribir una hermosa poesía. Hasta el momento se seguirían las capas una tras otra. Por otro lado, puede que ni siquiera le afecte tal espectáculo y no tenga un goce contemplativo; en este

caso, no estaría ante una experiencia o una actitud estéticas. O puede tener el goce estético, pero puede no estar motivado a realizar algo distinto de lo que ya hace: contemplar y disfrutar la escena. Pero cuando decimos que el goce es contemplativo sugerimos que, en cierta medida, se está motivado a preservar el momento, a seguir disfrutando la experiencia del goce.

El momento afectivo y el momento de la motivación pueden ser eliminados; pero el del reconocimiento o presentación no, en la medida en que estemos y nos movamos en la esfera de las emociones. Ya hemos dicho que la capa afectiva se funda en la presentación o reconocimiento. Pero ¿es posible que el momento de reconocimiento sea indeterminado y sin embargo el momento afectivo sea vivido? Esto es, ¿las emociones pueden presentar el valor de un objeto antes de su conocimiento? Según todas nuestras reflexiones, podríamos dar una respuesta afirmativa.

La experiencia emocionada extrae su preciso significado del contexto en el que ocurre. Hay emociones aprehensibles que son originadas por descripciones; ello se funda en las presentaciones y puede dirigirse de vuelta al objeto. Aquí hablamos de una constitución de un reconocimiento en una afección que aprehende un objeto como valioso. Por otro lado, están los estados del sujeto, sus emociones, que son la respuesta afectiva al valor sentido en un sentimiento aprehensivo.

§ 16. LA SIGNIFICACIÓN AXIOLÓGICA DE LOS OBJETOS CULTURALES

Este párrafo no tiene como finalidad caracterizar la noción de cultura en Husserl. Para esto sería necesario revisar el texto de *La filosofía como ciencia estricta*, el de *la Crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, el de *La filosofía en la crisis en la humanidad europea* e inclusive los artículos que Husserl escribió para la revista japonesa *Kaizo*, entre otros. En todo caso, diremos que las reflexiones de nuestro autor en torno a la cultura son, sobre todo, reflexiones éticas relacionadas

con la idea de una renovación de la cultura por medio de la filosofía, entendida siempre como una ciencia estricta.

Nuestro interés estriba en la idea de significación axiológica, pues lo que pretendemos es revisar el significado de objetos culturales, específicamente el arte. Intentamos, por lo menos, dirigir nuestra reflexión a este punto, ya que sería una tarea sumamente ambiciosa. Ni Husserl mismo dedicó su atención y análisis al tema del arte en forma exhaustiva, asunto que nos hubiese facilitado la tarea en sumo grado. De este modo, lo que ensayamos, para esta ocasión, es solamente trazar algunas líneas de posible investigación. Así, el punto fuerte de nuestra presentación estará basado en la significación a un nivel axiológico.

Así pues, empezaremos con la idea de significación para agregar, posteriormente, el sentido axiológico de la significación misma y, finalmente, la relación de ambos conceptos en su aplicación a objetos culturales o, para ser más precisos, al arte.

Al hablar de significación lo primero que salta a la vista es poner de manifiesto su origen mismo. En todo caso, “la significación de las expresiones reside innegablemente —y es ésta una muy valiosa intelección— en la esencia intencional de los actos correspondientes”.³³⁷ En este sentido, debemos prestar atención a qué tipo de actos desempeñan una función significativa y cuáles no, o si todo acto en general desempeña una función significativa. Para responder esto hay que analizar la relación entre la intención significativa, el cumplimiento significativo y la intuición correspondiente.

Podemos decir que todos los actos son objetivantes, pero ¿son todos significativos o por lo menos dan y cumplen un sentido específico? No cabe duda de que todos los actos puedan ser expresados; esto quiere decir que en todo conocimiento y significación va implícito el aspecto lingüístico.

Entendemos la expresión de una percepción sin percibir nosotros mismos; entendemos la expresión de una pregunta sin preguntar, etc. No tenemos las meras palabras, sino también las formas o expresiones

³³⁷ Husserl, Edmund. *Investigaciones lógicas 2*, op. cit., p. 598.

mentales. En el caso contrario, cuando los actos que son objeto de la intención están realmente presentes, la expresión coincide con lo que debe ser expresado y la significación adherida a las palabras se ajusta a lo significado, su intención mental encuentra la intuición impletiva.³³⁸

Esto quiere decir que, si bien es cierto que todos los actos son expresables, no por ello están en función de la significación. En otras palabras, los actos expresados son actos que dan significación, pero no todo acto de significación es un acto expresado. A propósito de esto, nuestro autor menciona lo siguiente: “Exactamente como tampoco las significaciones de los enunciados sobre las cosas externas residen en estas cosas (los caballos, las casas, etc.), sino en los juicios que pronunciamos interiormente acerca de ellas, o en las representaciones que contribuyen a edificar estos juicios”.³³⁹

Si entendemos bien esto y lo aplicamos a nuestro tema, las significaciones no residen en los objetos culturales, ni en ningún tipo de objeto, sino en el acto de significarlos. La significación de objetos culturales es un acto del sujeto correspondiente. Las significaciones lo son de proposiciones, expresiones, juicios sobre vivencias o actos, pero no de las vivencias o actos mismos ni de los objetos correlativos a estos. La expresabilidad de los actos no significa que estos puedan estar en función significativa o en función de dar sentido.

Expresabilidad designa la capacidad o posibilidad de emitir enunciados sobre los actos. Pero estos no funcionan como depositarios de la significación. Evidentemente, no es lo mismo el acto que da expresión y los actos que experimentan la expresión. También puede haber una unidad superior que “acote la totalidad de los actos que son aptos para una función significativa en sentido lato —sea la función de la significación misma, sea la del «cumplimiento significativo»—, de tal suerte que los actos de todos los demás géneros queden excluidos, eo ipso y por ley, de semejantes funciones”.³⁴⁰

³³⁸ *Ibid.*, p. 606.

³³⁹ *Ibid.*, p. 607.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 609.

De lo dicho hasta aquí se desprende, en primer lugar, que la significación tiene que ver con la percepción. Aclaremos las cosas: el acto de significación no es el acto de percepción. Bien puede haber un juicio de percepción en el cual el enunciado de percepción sea precisamente la mención expresiva de la percepción y no la expresión misma, y mucho menos la significación. Quizá la significación sea aquel acto que esté libre de las limitaciones que impone la percepción, y que se une al acto expresado cuando la expresión exprese de manera propia. “No en vano se dice que la expresión expresa la percepción, o que expresa lo que está «dado» en la percepción. La misma percepción puede servir de base a diversos enunciados; pero como quiera que varía el sentido de estos enunciados, dicho sentido se «rige» por el contenido fenomenológico de la percepción”.³⁴¹

De este modo, la percepción no constituye la significación de un enunciado expresado. Lo pronunciado en el enunciado es sobre la base de una percepción que, como tal, no es una significación plena, pero sí contribuye en algo a la significación.

Pero como no se puede negar que el sentido del enunciado unitario reside en el total acto de mentar, que le sirve de base en el caso dado —ya se exprese o no plenamente en las palabras por virtud de las significaciones generales de éstas—, tenderemos que confesar, según parece, que la percepción presta alguna contribución al contenido significativo del juicio, haciendo intuitiva la situación objetiva que expresa judicativamente el enunciado.³⁴²

Puede haber significación sin una base de percepción.

Esta concepción, según la cual la percepción es un acto que determina la significación, pero no la contiene, se encuentra confirmada por la circunstancia de que también expresiones esencialmente ocasionales de la especie de esto son usadas y entendidas muchas veces sin base intuitiva adecuada. La intención hacia el objeto, concebida por primera vez sobre la base de una

³⁴¹ *Ibid.*, p. 610.

³⁴² *Ibid.*, pp. 611-612.

intuición adecuada, puede repetirse o reproducirse con el mismo sentido, sin que intervenga ninguna percepción ni imaginación adecuada.³⁴³

En segundo lugar, salta a la vista la idea de intuición. ¿La significación está constituida por la intuición o qué relación guardan ambos conceptos? La intuición también contribuye en algo a la significación, “en el sentido de que sin el auxilio de la intuición la significación no podría desplegarse en su referencia *determinada* a la objetividad mentada”.³⁴⁴ Al igual que en la percepción, el acto de la intuición no es la significación plena, no es como tal depositario de una significación. Aunque creemos que en algo pueda contribuir a la significación. Digamos que puede suministrar algunos elementos para la significación completa. La intuición es sumamente importante para la significación, puesto que la “intuición le da la determinación de la dirección objetiva y con ella su última diferencia. Esto, empero, no exige que resida en la intuición una parte de la significación misma”.³⁴⁵

Intuición y percepción, pues, contribuyen en algo a la significación, pero por sí mismos no son la plena significación. En toda percepción se percibe un “algo”. Sin la percepción de este “algo” no se puede mentar el “algo” mismo, es decir, la percepción del “algo” es un acto, y la mención (expresiva, judicativa, enunciativa, etcétera) de ese “algo” es un nuevo acto que se edifica sobre el anterior. En el mentar, el “algo” basado en su percepción y correspondiente intuición, que es otro acto, reside el “algo” mismo. “En este mentar *demonstrativo* reside exclusivamente la significación”.³⁴⁶ Este demostrar un carácter de acto que posee el mostrar se rige por la intuición, y así se determina en su intención; esto se denomina esencia intencional. La significación de este “algo” no reside pues en la percepción y en la intuición, ni en ninguna otra representación, ya sea imaginativa o de la fantasía; la significación es independiente de toda representación.

³⁴³ Ibid., p. 613.

³⁴⁴ Ibid., p. 612.

³⁴⁵ Idem.

³⁴⁶ Idem.

No perdamos de vista que queremos buscar el origen de la significación. Analicemos esto con otras palabras. El objeto se nombra por medio del acto significativo, cuya especie y forma se expresa en la silueta del nombre. Entre el nombre y lo nombrado hay cierta unidad que presenta un carácter descriptivo. El nombre se superpone palpablemente al objeto percibido. Esto es así puesto que la palabra no pertenece a la conexión objetiva que expresa (la cosa física); la palabra no es nombrada como algo que esté adherido a la cosa. Lo que está en plena relación no es el nombre y lo nombrado, sino las vivencias de acto descritas. Lo que da unidad a los actos, su relación, es establecida por actos no ya tanto de significar, sino de conocer.

En la vivencia misma no hay objetos, sino solamente la percepción, que en el fondo es un estado de conciencia. Todo acto de conocimiento se funda en una percepción. Está dada la vivencia expresiva con la percepción correspondiente en un conocer que fusiona y constituye la vivencia misma. La significación de la palabra y del conocimiento resultan idénticos, puesto que la significación se une con lo significado.

Hemos hablado de un conocer, y en él se establece una relación del nombre a lo dado en la intuición como nombrado; pero el conocer como tal no es el significar mismo. En la comprensión de la palabra o nombre, se establece un significar; pero aquí no se conoce nada. El objeto de la intuición es el mismo que el objeto del pensamiento y se expresa si se habla de un cumplimiento; de hecho, el objeto es intuido, exactamente el mismo es pensado o significado. El cumplimiento se da fenomenológicamente en la referencia del objeto intuido y el objeto pensado con plena identidad. La identidad misma es un acto como tal.

Para designar con más exactitud «como qué» sea conocido lo conocido, la reflexión objetiva apunta a la significación misma (al «concepto» idéntico), en lugar de apuntar al acto de significar; y el giro en que se habla del conocer expresa así la aprehensión de la misma situación unitaria desde el punto de vista del objeto de la intuición (o del objeto del acto impletivo) y en relación al contenido significativo del acto significativo. En una relación inversa, se dice también, aunque las más de las veces

en una esfera más estrecha, que el pensamiento «concibe» la cosa, es el «concepto» de la cosa. Notoriamente, después de esto que acabamos de exponer, puede designarse como acto identificador, no sólo el cumplimiento, sino también el conocer —que no es sino otra palabra.³⁴⁷

En el cumplimiento, la intención significativa es lo que cumple coincidentemente con la intuición. El conocimiento es el resultado de esta coincidencia. Si hablamos de unidad de coincidencias, quiere esto decir que es una unidad indivisa que se compone de algunos elementos. Estos se despliegan en el tiempo, por decirlo así. “Para caracterizar mejor aún la conciencia del cumplimiento indiquemos que se trata de un carácter de vivencia, que desempeña un gran papel también en el resto de nuestra vida psíquica”.³⁴⁸ La intención significativa, y toda otra intención, es una vivencia intencional que puede fundar relaciones de cumplimiento.

Todos los actos, hemos dicho, son objetivantes. Esto quiere decir que constituyen objetos como culturales. Así, cumplen con un sentido intencional específico, en nuestro caso un sentido axiológico, un sentido valorativo, un sentido que cambia la significación como tal.

En general, se muestra que hay muchas especies de objetividades que resisten todas las reinterpretaciones psicologistas y naturalistas. Así, todas las especies de OBJETOS DE VALOR y de objetos PRÁCTICOS, todas las formaciones concretas de la cultura que determinan nuestra vida actual cual duras realidades, como, por ejemplo, EL ESTADO, EL DERECHO, LA COSTUMBRE, LA IGLESIA, etc. Todas estas *objetividades* tienen que ser descritas tal como se dan, según sus especies fundamentales y en sus ordenaciones jerárquicas, planteando y resolviendo por respecto a ellas los problemas de la constitución.³⁴⁹

Ahora bien, las significaciones, como tales, no residen en los objetos culturales, sino en el acto de significarlos. La significación de obje-

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 623.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 626.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 459.

tos culturales es un acto del sujeto correspondiente. Por otro lado, el acto de percepción es ya intencional y contribuye en algo a la significación (aunque hay significación sin percepción), pero hay que recordar que tiene como ingrediente un contenido sensible, que en sí mismo no es intencional. Cuando percibo un objeto cultural, una obra de arte, puedo valorar el acto y darle un sentido intencional cambiándole la significación. Dar sentido y significación a un acto no reside en la expresabilidad de este último.

Sin embargo, en el juicio estético o juicio valorativo reside algo de la significación. La significación es independiente de toda representación, pero cambia en el modo del dar sentido intencional valorativo. De lo sensible surge la valoración como una capa “animadora” que le da sentido intencional y significación. Pues las vivencias intencionales, en general, y esto no excluye a las valoraciones, se presentan como unidades en virtud de la operación de dar sentido, como dijimos antes.

Finalmente, los objetos culturales son, para Husserl, objetos espirituales “en parte reales y en parte ideales, configuraciones del ‘espíritu objetivo’”.³⁵⁰ Ejemplos de esto serían todas las cosas que tienen un sentido espiritual comprensivo, las cosas de la vida corriente en el interior de la cultura, los objetos de uso, las obras de arte. Así, Husserl ve el arte como un fenómeno cultural y es el objeto de estudio de la estética. Pero en sentido estricto, el arte es una región del “orbe” espacio-temporal en su totalidad, de la naturaleza como tal, es decir, el arte abarca una pequeña parte, pero significativa, de los objetos que nos encontramos en el “orbe” espacio-temporal, de todo lo “mundano” en general.

De hecho, lo “mundano”, como tal, no abarca todos los objetos individuales en general; en especial, no abarca lo que denominamos obras de arte ni los instrumentos (útiles) o cualquier objeto que tenga que ver con valores, bienes y finalidades; no abarca como tal a los objetos culturales. “La palabra, la oración, el texto literario entero (el drama, el tratado) tiene su contenido espiritual,

³⁵⁰ Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Libro segundo..., op. cit., p. 287.

su “sentido” espiritual”,³⁵¹ son, por tanto, culturales. Otra vez, la naturaleza, en sentido amplio, no incluye obras de arte ni valores que son, sin embargo, objetos de conocimiento y ciencia posible. El arte ciertamente pertenece al campo de las realidades trascendentes (espacio-temporales) y es el correlato de la estética. Husserl habla en repetidas ocasiones de diversas actitudes que puede tomar el sujeto, existe la teórica, la práctica y la axiológica. A nosotros nos interesa esta última, ya que es, en esencia, la que valora: valora lo bello e inclusive lo feo.

Obviamente, hablar de actitudes remite al sujeto respectivo. Cada una está determinada por las vivencias de conciencia que Husserl denomina actos dóxicos, esto es, objetivantes, ponentes. Como es de suponer, cada actitud es distinta a las demás y, precisamente, la diferencia radica en el modo como los actos dóxicos son ejecutados, ya sea en función cognoscitiva o valorativa. Hay un saber estético que, de alguna manera sobre la base de la experiencia con obras de arte, pretende saber qué es eso que llamamos arte como fenómeno de la cultura que hace su aparición fenoménica en la conciencia y que puede ser descrito como tal.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 285.

CAPÍTULO IV

FENOMENOLOGÍA E IMAGEN

§ 17. CRÍTICA A LA TEORÍA TRADICIONAL DE LA IMAGEN

Antes de aproximarnos en verdad a la fenomenología del arte y a la conciencia de imagen en Husserl, debemos considerar la crítica que hace nuestro autor a la teoría de la imagen en las *Investigaciones lógicas* y en *Ideas I*. Justamente nos referimos al apéndice, a los §§ 11 y 20 del capítulo dos de la quinta investigación y a los §§ 43 y 52 de *Ideas I*.

Dice el pensador moravo:

Hay que guardarse de dos errores fundamentales y casi inextirpables.

1. El error de la teoría de las imágenes, la cual cree haber explicado suficientemente el hecho de la representación [...] diciendo: fuera está —o está al menos en ciertas circunstancias— la cosa misma; en la conciencia hay una imagen que hace de representante de ella.³⁵²

Parece ser verdaderamente una cuestión inextirpable, pues parece ser que el mismo Husserl cayó en ellos, por lo menos en las *Investigaciones lógicas* y en *Ideas I*.

³⁵² Husserl, Edmund. *Investigaciones lógicas 1*, op. cit., p. 527.

El primer error que considera nuestro autor consiste en que pasa por alto que en “la representación imaginativa *mentamos* el objeto representado en la imagen (el sujeto de la imagen) fundándonos en el objeto imagen aparente”.³⁵³

Ahora bien, el carácter de imagen que tiene el objeto que funciona como imagen, no es, notoriamente, un carácter interno, un predicador real, como si el objeto fuese imagen lo mismo que es, por ejemplo, rojo y esférico [...]. La semejanza existe, sin duda alguna, como un hecho objetivo, al menos cuando la cosa existe realmente [...]. La semejanza entre dos objetos, por grande que sea, no hace del uno la imagen del otro. La imagen sólo se torna imagen por la facultad que un *yo* representante tiene de servirse de lo semejante como representante imaginativo de lo semejante, de tener presente intuitivamente tan sólo una cosa y *mentar* otra en lugar de ella.³⁵⁴

Respecto a esta cita, hay que considerar, en primerísimo lugar, que la imagen no es un predicado real. No se puede reducir simplemente a la mera semejanza, sino que claramente es un rendimiento intencional. Desde esta perspectiva, a la teoría tradicional de la imagen le basta con tener la imagen semejante al original para hablar de conciencia de imagen, pero justo con ello pasa por alto lo fundamental, esto es, la conciencia: el acto subjetivo en que la imagen se da.

Esto significa que no es suficiente la semejanza entre dos cosas para que una sea la imagen de la otra. Para que haya imagen es estrictamente necesaria la intencionalidad, pues ver la imagen como imagen es verla como algo que remite a un original. La imagen es imagen cuando decidimos utilizarla como representante de otro objeto ausente, no presente intuitivamente, pero semejante a él, y esto es un claro rendimiento intencional.

La percepción tampoco puede consistir nunca en la existencia de dos cosas semejantes: la imagen (en la mente del sujeto) y la cosa real (fuera del sujeto). Lo anterior, dado que la mente carece de todo

³⁵³ *Idem.*

³⁵⁴ *Ibid.*, pp. 527-528.

acceso al original, esto significa que solo tiene la imagen y nunca ha poseído el original. La teoría tradicional de las imágenes, al no tener la noción de la intencionalidad, no puede dar cuenta de lo que es una imagen y, en consecuencia, tampoco puede pretender explicar lo que es la percepción acudiendo a una supuesta conciencia de imagen.

El meollo de este primer argumento radica en este dato fundamental de la intencionalidad. Por otra parte, debemos reconocer que para que aparezca el objeto perceptivo no es suficiente la vivencia, sino que es absolutamente necesaria la aprehensión. Pero tampoco podemos tematizar la intencionalidad como conciencia de imagen; este asunto, según puedo percibir, fue el error de Husserl. Es claro que la intencionalidad podría permitirnos superar la teoría tradicional de las imágenes, ya que nos permite un acceso directo al mundo sin sensaciones como imágenes interpuestas.

La intencionalidad afirma que la aprehensión de la sensación no se queda en la mera sensación, sino que la interpreta y, en consecuencia, percibe el objeto. Entiéndase: las sensaciones ni son ideas en el sentido empirista, pero tampoco son imágenes mentales. Como sea, el primer Husserl no explica en qué consiste esta intencionalidad perceptiva con la que se supera, supuestamente, la teoría de las imágenes; por lo tanto, tampoco explica qué significa vivir las sensaciones.

Según sabemos, el segundo argumento no aparecía en la primera edición de las *Investigaciones lógicas*, sino que fue agregado en la segunda edición de 1913. Consiste en una formulación paralela de la argumentación expuesta en *Ideas I*. Afirma Husserl:

El cuadro sólo es imagen para una conciencia que constituya imágenes, la cual presta la *validez* o la *significación* de imagen a un objeto primario —que se le aparece perceptivamente—, mediante su apercepción imaginativa, fundada en este caso la percepción. Si la aprehensión de algo como imagen supone ya, según esto, un objeto dado intencionalmente a la conciencia, llevaríamos notoriamente a un regreso infinito es considerar este objeto a su vez constituido por una imagen y así sucesivamente; o sea, hablar en serio, con respecto a una percepción simple de una

imagen perceptiva inherente a ella, por medio de la cual se refería a la cosa misma.³⁵⁵

En otras palabras, la pura percepción no consiste en conciencia de imagen, ya que tendría que ser un objeto perceptivo y entonces se produciría un regreso al infinito. Si la imagen tiene que ser percibida, se necesitaría una nueva imagen, puesto que la percepción consistiría, supuestamente, en conciencia de imagen. Pero esta segunda imagen solamente podría ser percibida mediante una tercera, y así al infinito.

Esta argumentación podría ser aplicable a una teoría de las imágenes donde la imagen es un objeto dado en la percepción externa, esto es, a una imagen física. Al argumentar de ese modo, se supone que la intencionalidad imaginativa debe tener como referente directo un objeto percibido, justo aquel que se ve como imagen. La teoría de las imágenes partiría de la existencia de objetos externos y al intentar explicar la percepción utilizaría una imagen de dichos objetos que tendrían que ser un segundo objeto percibido. Pero esta ya estaría en la mente, y sería un conjunto de sensaciones. Justo porque la imagen forma parte de la conciencia se podría acceder mediante ella al primer objeto, al original. La teoría de las imágenes, al afirmar la semejanza entre las imágenes y las cosas, convertiría automáticamente la imagen en una segunda cosa o, como hemos señalado, solamente podría entender la imagen necesariamente como imagen física.

Al respecto, Husserl, en sus lecciones sobre la cosa y el espacio, dice que “Lo inmanente en la percepción no es algo igual a lo que está puesto transcendentamente como cosa. Si fuera algo totalmente igual, tendríamos dos cosas, una inmanente y otra trascendente”.³⁵⁶

La sensación no ofrece ninguna reduplicación de la propiedad. Por lo tanto, la percepción no contiene en sí ninguna imagen del objeto, tomada la palabra imagen en su sentido corriente, como una segunda cosa, que

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 528.

³⁵⁶ Husserl, Edmund. *Ding und Raum. Voresungen 1907*, Martinus Nijhoff, Den Haag 1973, p. 4.3

representa por semejanza un original. La percepción no contiene ni una repetición de la cosa completa, ni de sus notas singulares. La teoría de la imagen tiene sus contradicciones vista desde muchos lados. Aquí tenemos uno de los lados.³⁵⁷

Si la imagen tuviera que ser un segundo objeto, la crítica de Husserl sería certera, pero ¿es verdad que la imagen ha de ser un segundo objeto? ¿Es verdad que las sensaciones son imágenes en el sentido de objetos físicos? Consideramos que no, ya que las sensaciones no son cosas. Forman parte más de la naturaleza del *cogito* que de las cosas. En todo caso, serían imágenes mentales, pero no físicas. Lo importante es que, para Husserl, su punto de partida está en el *cogito*, que es lo conocido inmediatamente, pero se encuentra con el problema de cómo se produce el acceso al mundo.

Las sensaciones se captan en la percepción interna. Por eso mismo no plantean el problema perceptivo de las cosas; no son en ningún caso un segundo objeto cuya percepción sería difícil de explicar. De hecho, para Husserl, la cosa solo puede percibirse inadecuadamente mediante sensaciones aspectuales. La única percepción en este sentido es la interna. Las sensaciones no son imagen física y las cosas no son sensaciones; esto es claro.

Un tercer argumento lo encontramos en *Ideas I*, basándose en la descripción fenomenológica de un acto perceptivo, Husserl muestra que un dato fenomenológico es el que afirma que en la percepción no hay conciencia de imagen. Dicha conciencia no es más que un artificio metafísico que escapa a toda constatación fenomenológica:

Entre PERCEPCIÓN, de una parte, y REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA-FIGURATIVA [...] de otra parte, hay una infranqueable diferencia esencial. En estas especies de representación intuimos algo con la conciencia de que figura o indica signitivamente algo distinto; teniendo lo uno en el campo de la intuición, no nos dirigimos a ello, sino, a través del medio de un

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 45.

aprehender fundado, a lo otro, a lo figurado o lo designado. En la percepción no se puede hablar de nada semejante.³⁵⁸

Hay una clara diferencia entre un acto de imaginación y uno de percepción, pues de hecho resulta imposible confundir ambos. Imaginar un perro no es lo mismo que percibirlo. Es un doble acto en el que, además de ver una cosa, me imagino cómo será. Tengo así un acto perceptivo y uno imaginativo. Es claro descriptivamente que esto es muy distinto de lo que sucede cuando tan solo percibo la cosa, si la percepción consistiera en la utilización de imágenes mentales, tendríamos que afirmar que no hay diferencia entre ambas situaciones, porque en los dos casos se trataría de la producción de actos imaginativos.

Un último argumento lo encontramos en los §§ 43 y 52 de *Ideas I*. Este argumento tiene en cuenta las condiciones que debe cumplir lo dado en la conciencia de imagen y no en la imagen propiamente dicha. Al analizar el acto de conciencia de imagen, vemos que para que haya imaginación es necesario que lo imaginado se dé como ausente, ya que en la conciencia de imagen solo la imagen debe estar presente. La imagen se da perceptivamente y se asemeja a una segunda cosa. La percepción no se puede entender como una conciencia de imagen; lo dado en la percepción nunca puede ser un objeto imaginado. Al respecto, señala Husserl que:

Es, pues, un error de principio creer que la percepción (y a su modo toda otra clase de intuición de cosas) no se acerca la cosa misma. Ésta no nos sería dada en sí ni en su ser en sí. Sería inherente a todo ente la posibilidad de principio de intuirlo simplemente como lo que él es, y en especial de percibirlo en una percepción adecuada que diese el sí-mismo en persona SIN MEDIACIÓN ALGUNA DE “APARICIONES”. [...] Pero esta manera de ver es un contrasentido. Implica, en efecto, que entre lo trascendente y lo inmanente no habría ninguna DIFERENCIA ESENCIAL.³⁵⁹

³⁵⁸ Husserl, Edmund. *Ideas relativas...*, op. cit., p. 171.

³⁵⁹ *Ibid.*, pp. 170-171

En el § 52 menciona Husserl que lo dado en el sentido del realismo por una realidad completamente desconocida tendría que ser objeto de la percepción posible, si no para nosotros, para otros. Por tanto, “la misma percepción posible tendría que ser a su vez, y con necesidad esencial, una percepción por medio de apariciones, y que con esto caeríamos en un inevitable regreso *in infinitum*”.³⁶⁰ Afirmar que la esencia de la percepción consiste en ser percepción por medio de apareceres sería equivalente a afirmar que lo que perceptivo se da de mejor modo posible. Por tanto, no podría confundirse con el objeto imaginado, que es dado de modo más originario.

§ 18. MODIFICACIÓN DE NEUTRALIDAD

Cuando nos situamos frente a un objeto artístico recibimos una carga importante de sensaciones que afectan nuestros sentidos: colores, sonidos, olores, sabores, movimientos. Cada uno de estos se ancla, por decirlo así, sobre una realidad física-material: el lienzo, el mármol, el cuerpo, la luz, el instrumento musical. Tenemos entonces que el primer paso para acceder al objeto artístico es por medio de la percepción sensible que tiene lugar en nuestra conciencia corpórea.

Si lo que nos interesa es poner atención en la vivencia estética es preciso hacer una distinción entre el objeto percibido y la obra de arte. Así, el primero es el objeto material y el segundo la actividad que la obra ejerce sobre la conciencia del espectador.

En relación con lo anterior, en *Ideas II* Husserl hace una notable diferencia entre la actitud teórica y la actitud valorativa. La actitud teórica hace referencia a los actos judicativos y categoriales, mientras que la valorativa nos remite a una actitud de agrado que se inserta en la esfera de lo emotivo. Esta última es la que nos interesa para referirnos a la vivencia estética, ya que se encuentra estrechamente relacionada con el gozo, la contemplación, el disfrute y la emoción que provoca el objeto artístico.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 195.

Ahora bien, si un objeto de esta índole se intuye tanto sensible como axiológicamente es porque posee valor artístico; por tanto, no se puede constituir como “mera cosa”, sino como “cosa valiosa”. Los objetos del arte, que son tanto estéticos como valiosos, se constituyen dentro de la esfera emotiva por un abandono disfrutante. En dicho abandono, el yo se disuelve al quedar inmerso en el agrado estético. Digamos que la significación y el juicio pasan a un segundo plano, lo que da lugar a la primacía de la intuición, la imaginación y la fantasía. En este sentido, el yo tiene la posibilidad de transitar de la actitud teórica a la actitud estética al dejarse llevar por el agrado y el disfrute.

Pues bien, de acuerdo con lo anterior, en todo acto estético la conciencia sufre una modificación, la cual conocemos como neutralización o modificación de neutralidad. Cuando el objeto se neutraliza, la intención significativa queda por debajo de la intuición y el yo es empujado por la obra hacia la contemplación estética. En *Ideas I* Husserl se refiere a la neutralidad de la siguiente manera: “la MODIFICACIÓN DE NEUTRALIDAD DE LA PERCEPCIÓN NORMAL, ponente con certeza inmodificada, es la CONCIENCIA NEUTRAL DE UN OBJETO-IMAGEN, que encontramos como componente en el observar normal de un mundo figurado exhibido *perceptivamente*”.³⁶¹

Como podemos observar, la manera en la que percibimos el mundo es a través de sus imágenes, que no son más que representaciones que se originan en la conciencia. La importancia de la modificación de neutralidad es que nos permite acceder a la conciencia de imagen a través de la imaginación y la fantasía. Estas últimas, al igual que la ficción, son conocidas por ser los terrenos fundamentales en los que el arte se desenvuelve plenamente.

Recordemos que en *Ideas I* Husserl estudia la modificación de la neutralidad que da lugar a la conciencia del objeto imagen, la cual está en la base de la estética misma, pues la estética supone la neutralización de los objetos físicos. Lo que se da como neutro, se da “como si” no tuviera ningún carácter de la modalidad de ser, “como si” toda cualidad física hubiera desaparecido. Por ejemplo, la madera, el óleo o lo que sea en una obra de arte ya no están como objetos

³⁶¹ *Ibid.*, p. 347.

naturales, sino que funcionan como apariciones irreales. Sin embargo, es de notar que el arte y la vivencia afectiva que implica solo son posibles mediante su estrato de objeto físico; solo así, el arte pertenece a un mundo percibido, a un mundo intersubjetivo y, con ello, es posible la participación en el goce estético y la empatía. Cuando hablamos de neutralización, el objeto físico, el artefacto, se transforma en obra de arte, esto es, en un objeto que obra lo estético-afectivo en el espectador.

En otros términos, esto quiere decir que la aprehensión imaginativa como tal, que implica la neutralización de todo substrato material, es una condición necesaria para la estética fenomenológica. Si no hay una conciencia de “neutralidad”, no hay estética ni fenomenología del arte. Husserl está al tanto de este aspecto al mencionar que la “actualidad de la posición de existencia es, según lo antes expuesto, neutralizada en la conciencia perceptiva de imagen. Vueltos a la ‘imagen’ (no a lo figurado), no captamos como objeto nada real, sino precisamente una imagen, un *fictum*.”³⁶² diríamos nosotros, como una imagen artística. Enseguida menciona nuestro autor que la “captación ‘real’, sino mera captación en la modificación del ‘DIZQUE’; la posición no es posición actual, sino modificada en el ‘dizque’.”³⁶³ Esto quiere decir que para que exista el goce estético se debe estar apartado de la realidad objetiva-natural. La imaginación y la fantasía, como modos de neutralización de dicha realidad, nos sumergen en la ficción artística.

En la modificación de neutralidad de los recuerdos, esto es, de las meras FANTASÍAS, tenemos una vez más las potencialidades atencionales, cuya transmutación en actualidades da por resultado ciertamente “actos” (cogitaciones), pero por completo neutralizados, por completo posiciones dóxicas en el modo del dizque. Lo fantaseado es conciente / no como “realmente” presente, pasado o futuro; “flota” delante sólo como tal, sin actualidad de la posición.³⁶⁴

³⁶² *Ibid.*, p. 351.

³⁶³ *Idem.*

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 352

La modificación de la conciencia, que llama Husserl de neutralidad, anula por completo y quita su fuerza a toda modalidad dóxica o, como dice Husserl, “El carácter de posición ha perdido su fuerza”.³⁶⁵ Esta modificación no efectúa nada, es más bien la neutralización de todo efectuar.

Está encerrada en todo abstenerse-de-obrar, poner-fuera-de-acción, “colocar-entre- paréntesis”, “dejar-indeciso” y así tener-“indeciso”, “ponerse a pensar”-en-el-obrar o “meramente pensar” en la obra, “sin tomar parte”.³⁶⁶

Esto quiere decir que en las posiciones neutralizadas “SUS CORRELATOS NO CONTIENEN NADA SUSCEPTIBLE DE SER PUESTO, NADA REALMENTE PREDICABLE; la conciencia neutral no desempeña en ningún respecto ante aquello de que es conciencia el papel de un ‘creer’”.³⁶⁷ Puesto que en toda nóesis y nóema neutralizados no tiene sentido hablar de razón o sinrazón, de lo que se trata es de conservar el nóema en un sentido puro. Esto para garantizar una experiencia originaria que nos permita aprehender el sentido noemático “como si” fuera independiente de todo carácter tético, de toda posicionalidad del ser. Para esto, Husserl plantea la modificación de la neutralidad. Aquí, el nóema es afectado por esta modificación y pierde toda presentación del ser.³⁶⁸

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 343.

³⁶⁶ *Idem.*

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 344.

³⁶⁸ Al respecto dice André de Muralt que “el nóema neutralizado es un nóema reducido a su sentido noemático, como el mundo suspendido por la *epoché* es reducido el fenómeno trascendental, es decir a la significación del mundo. Todo ocurre de una parte y de otra ‘como si’ el carácter y el mundo real fueran suprimidos, mientras que sólo son suspendidos al perder toda ‘fuerza’ posicional. En la *epoché*, es decir en la neutralización, encontramos de nuevo la *ficción fenomenológica* deliberadamente querida (la *epoché* es libre) con vistas al interés teórico de la fenomenología pura; se trata del *Als-ob* (como si), del *Phantasieren*, de la suspensión, que admite originalmente una idealidad, una significación que es de hecho una *quasi-realidad*, una realidad suspendida en lo que es su ‘fuerza’ de realidad”. Muralt, André. *La Idea de la fenomenología. El ejemplarismo husserliano*. México: UNAM, 1963, p. 295.

En este punto existe para Husserl un enredo nada fácil de desenredar, que consiste en confundir la modificación de neutralidad con la fantasía. Para nuestro autor, “la fantasía misma es de hecho una modificación de neutralidad”.³⁶⁹ O lo que es lo mismo, “el FANTASEAR en general es LA MODIFICACIÓN DE NEUTRALIDAD DE LA RE-PRESENTACIÓN ‘PONENTE’, o sea, del recuerdo en el más amplio sentido pensable”.³⁷⁰ Pero aunque sea así, “tiene que distinguírsela de la modificación general de neutralidad con sus múltiples configuraciones, que siguen a todas las especies de posición”.³⁷¹ La distinción que quiere nuestro autor es complicada, pero él encuentra una diferencia fundamental y dice:

La diferencia radical entre fantasía, en el sentido de representación neutralizante, y modificación neutralizante en general, se muestra —para hacer resaltar nítidamente todavía este decisivo punto diferencial— en que la MODIFICACIÓN DE FANTASÍA, como representación, es REITERABLE (hay / fantasías de cualquier grado: fantasías “en” fantasías), mientras que la REPETICIÓN DE LA “OPERACIÓN” DE NEUTRALIZACIÓN está ESENCIALMENTE EXCLUIDA.³⁷²

Pero la experiencia del abandono disfrutante nos lleva a lo que se ha denominado régimen de la fantasía, que necesariamente implica una *epojé*, una desconexión del mundo objetivo. A esta *epojé* la designamos estética, puesto que nos permite acceder al fondo de la conciencia, donde se pone en marcha el análisis de la “estética trascendental” de Husserl y no una simple neutralización de ello.

Dicha experiencia se trata de un rompimiento del tiempo objetivo, ya que la obra de arte destrozará el instante, y la continuidad del tiempo objetivo aislará su gestión cronológica. Esto ocurre solo momentánea y pasajera, apenas durante la experiencia estética, pues este aislamiento no puede durar mucho tiempo. Se trata también de una modificación atencional de la conciencia, pues ahora lo

³⁶⁹ Husserl, Edmund. *Ideas relativas...*, op. cit., p. 345.

³⁷⁰ *Ibid.*, pp. 345-346.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 345.

³⁷² *Ibid.*, p. 348.

atendido en la mirada estética es el obrar mismo de la obra y el mundo objetivo. Quizá quede co-atendido en el horizonte intencional.

Este hecho será determinante como condición de posibilidad del momento estético de la obra de arte en su manera de aparición fenomenológica. Además, la aprehensión estética de una obra se ejerce en continuidad con los movimientos del cuerpo y la constitución del espacio percibido.

Como sea, la conciencia en su continuidad no es solamente llana. Cuando se pone algo en el acto, por medio de una impresión originaria, el acto ya es ponente o posicional. Este versa sobre lo dóxico y descansa en la tesis de la existencia del mundo (esa impresión originaria). Otra cuestión es si se da la síntesis de cumplimiento o de decepción de ese acto. Hay una modificación que no pertenece al terreno de lo dóxico, sino que es más general. Esta modificación quita la eficacia a toda modalidad dóxica a la que se refiera, pero en un sentido distinto al de la simple negación. Esta es la modificación de la neutralidad. Lo que aquí se anula es la creencia; es decir, nóesis y nóema pierden fuerza de posición. La modificación, así, no pretende nada. Tiene que ver con lo que en *Investigaciones lógicas* se llama “modificación imaginativa”.

§ 19. IMAGINACIÓN Y FANTASÍA

En el interés de Husserl, la fantasía no se debe abordar como una facultad, sino desde el punto de vista de los *data* fenomenológicos que sirven de base a un análisis de esencias de ciertas vivencias intencionales. La esfera fenomenológica es la de lo que se ofrece adecuadamente y la de sus componentes reales: la “vivencia-de-fantasía”, la “representación-de-fantasía” son los *data* fenomenológicos en tanto vivencias objetivantes. La esencia o el rasgo común de las representaciones de fantasía es la “representación”, y como tal está en oposición con respecto a la “representación perceptiva”. La “representación de fantasía” es, originariamente, conciencia de un objeto no presente, mientras que la “representación perceptiva” lo es de un objeto presente. Ambas son vivencias objetivantes porque se dirigen

intencionalmente a un objeto; la diferencia radica en que en la primera el objeto mismo aparece, presentificado, mientras que en la segunda el objeto aparece como presente él mismo.

Es necesario distinguir en estas representaciones los “caracteres de aprehensión” de los “contenidos de aprehensión”; la diferencia entre la “representación de fantasía” y la “representación perceptiva” radica en los caracteres de aprehensión y no en los contenidos de aprehensión. La diferencia entre ellos solo se pone de manifiesto en los caracteres de aprehensión, por ejemplo: rojo percibido, rojo fantaseado, rojo recordado, etc. Sin embargo, y esto es lo importante aquí, el “carácter de imagen” es propio de la representación de fantasía y no de la representación perceptiva.

Así, la representación de fantasía es, en este caso, una “puesta en imagen”, una “representación con carácter de imagen”. De esta manera, busca caracterizar la “aprehensión de imagen” como una conciencia propia a partir de la cual algo deviene imagen. Esto significa que no es suficiente la semejanza o la relación de original y copia, sino que es necesaria la conciencia de “carácter de imagen”, que es “puramente y simplemente primitiva”, en la medida en que en ella se constituye algo como imagen. Hay, pues, un género propio de representación, a saber, la aprehensión en imagen, que explica en términos constitutivos la singularidad de la aprehensión de fantasía con respecto a la aprehensión perceptiva.

La relevancia de la imagen como medio presentativo en la contemplación estética artística es, sin embargo, puesta en tela de juicio en el texto Núm. 18, elaborado casi tres lustros después del texto principal. Ahí, Husserl, al examinar las conclusiones a las que sus análisis previos lo habían conducido, cree hallar evidencia de que, después de todo, ni la conciencia de imagen ni, por ende, la figuratividad en la presentación son esenciales a las artes figurativas; y se ve así obligado a afirmar que, bien visto el asunto, lo que había dado él por sentado es incorrecto. Según esto, el arte ofrece un suministro inagotable de casos en los que, enfrentados con el objeto artístico, encontramos que las imágenes, las imágenes en sentido estricto, resultan completamente prescindibles para el cumplimiento de las intenciones del artista “plasmadas” en la obra, y más importante

aún, para el surgimiento de una plena y auténtica conciencia estética. La imagen, entendida como medio de presentación figurativo, es así despojada de su lugar en el centro de la vivencia estética artística.

Este radical cambio de postura no puede comprenderse sino a partir de los fenómenos que Husserl tiene a la vista al efectuarlo. Considera él dos casos específicos. El primero es el de la puesta en escena de una obra teatral. Esto, desde luego, no quiere decir que ellas son necesariamente excluidas: es ciertamente posible —e incluso probable— que en la puesta en escena estén involucradas imágenes figurativas, pero esta función figurativa no tiene primacía en el exhibir que ofrece la obra, ni importancia alguna para su contemplación estética. Los personajes, que son los actores; el mobiliario de la sala del rey o de una cabaña, que es el mobiliario escénico; los auténticos comestibles y herramientas, que son las piezas de utilería; el paisaje, que es el fondo escénico, son todas imágenes por cuanto conllevan en sí un conflicto con la realidad actual, pero no por cuanto exhiben otro objeto a la manera de un objeto imagen. La escena personificada ante nosotros por la puesta en escena y el conjunto de objetos reales del mundo de la experiencia actual que sirven a esta no guardan la relación que hallamos entre sujeto de la imagen e imagen física: la escena personificada es un *factum* perceptual, y ella es todo lo que aparece; sobre la aprehensión en la que dicho *factum* es constituido ninguna otra aprehensión es fundada.

El segundo caso le atañe al arte literario. Según Husserl, lo que la narrativa y los cuentos nos ofrecen es traído a aparición bajo el modo de la fantasía; específicamente, a la manera de la fantasía que no presenta mediatamente su objeto o simple presentación fantástica. Pero solo “a la manera de”. Lo cierto es que la presentación involucrada no tiene lugar como una mera fantasía del pasado o como una fantasía “libre”. De ser así, la obra literaria, a lo más tomada como multiplicidad de signos asociativos, habría sido dejada de lado, y el observador (i.e., el lector) se las tendría que ver con recuerdos o con sus propias fantasías inventivas. Esto ciertamente no sucede: somos capaces de delinear un mundo más o menos determinado a partir de la obra, el cual, de hecho, en la medida en la que es delimitado por esta (o, en todo caso, por el artista, por el *escritor*), es susceptible

de enjuiciamiento “objetivo” por parte de diversos observadores. Y, no obstante, nada de lo que mentamos al sumergirnos en el mundo fantástico de la obra es traído a presentación mediatamente en virtud de un objeto imagen, ni, por ende, en virtud de una imagen física, de una *physische Bild*. Dicho de otro modo: las palabras que son soporte material de la obra, en las que está vertido el mundo fantástico trazado por esta, ya se nos ofrezcan mediante vocablos, ya mediante grafías, no son una imagen física en la que se intuya a los personajes inmiscuirse en tal o cual peripecia.

Tanto la presentación que opera ante la puesta en escena como la que tiene lugar ante la obra narrativa funcionan, por consiguiente, de modo enteramente distinto a la que exhibe para el observador lo “representado” en una fotografía o en un retrato pintado. Para Husserl, esto se debe a que no se erigen siquiera de modo análogo. Pues en ninguna de ellas encontramos el esquema de objetivaciones sucesivas que caracteriza a la función imaginativa que opera sobre una aprehensión perceptual: *imagen física-objeto imagen-sujeto de la imagen*. En el caso de la puesta en escena, ciertamente nos la habemos con objetividades aprehendidas perceptualmente; pero ninguna aprehensión ha de fundarse sobre las aprehensiones que las objetivan para que dichas objetividades resulten intuitibles. Al contrario, lo intuitivo no supone mediación —en el sentido de mediación presentativa— para ser intuitivo, sino, en todo caso, *supresión*. Los caracteres de percepción que envuelven a lo que aparece deben ser elididos de modo que, aunque traídos a presentación de modo perceptual, no “pertenezcan” ya al mundo real percibido sino al mundo (ficticio, aunque en él tengan lugar sucesos del mundo real actual) de la obra.

Husserl habla así de una modificación de nulidad que opera sobre la tesis de la realidad de lo traído a aparición. Según él, tal modificación ha de operar de un cierto modo inactivo desde la génesis de la presentación, siempre de tal manera que el observador se sepa mirando una puesta en escena, es decir, de tal manera que tenga conciencia, aunque de modo no intuitivo, de lo real efectivo que es “percibido”. El mundo de la obra es traído a presentación, así, por percepciones anormales desde su origen, cuyo surgimiento solo es posible en la medida en la que entran en conflicto con la

experiencia actual y prevalecen sobre esta, pero que, por cuanto son *percepciones*, se refieren a su objeto sin mediación alguna. En el caso de la obra literaria narrativa sucede algo semejante —o al menos eso nos muestra el análisis husserliano—: un conflicto entre lo que se ofrece bajo la experiencia actual sin modificación y lo que aparece y tiene el carácter de nulificado, que respecto de su realidad se mantiene en todo momento. Las partes en conflicto corresponden aquí a la serie de objetos-signo portadores de significación cultural que pertenecen al mundo real y a la serie de palabras (lo que bien podríamos llamar *discurso*) que “dicen algo” (esto es, que sirven como vehículo para afirmar, negar, expresar, preguntar), desde la perspectiva del mundo de la obra (i.e., dentro del mundo fantaseado), y que solo cobran entera significación en y a partir de él. Según esto, el mundo de la obra literaria narrativa es traído a presentación en una sucesión de palabras que, por elisión de los caracteres que las colocan en el nexo de la experiencia actual, le “pertenecen” a ese mismo mundo.

Teniendo en cuenta lo que estas observaciones arrojan, resulta claro que hablar de imágenes en las que el mundo de la obra de arte es exhibido no supone necesariamente imágenes en el sentido estricto de la *imagen* fijada por Husserl. Así, por ejemplo, decir que la puesta en escena pone ante nuestros ojos imágenes de sucesos y personajes, pasados o ficticios, no quiere decir que estas traen a aparición para nosotros —auténticos espectadores— tales sucesos y personajes, de modo tal que, si bien *no* aparecen estrictamente hablando, son, sin embargo, figurados (para nosotros, observadores) a través de aquellas. Antes bien, esos sucesos y personajes aparecen en todo rigor, cubriendo una parte del campo visual del observador, pero no pertenecen al mundo de la experiencia actual: son objetos de una *ficción perceptual*. La imagen “puesta ante nuestros ojos” *no* hace intuitable otra cosa por ella semejada gracias a ciertos momentos analogizantes: de ser así, nos sabríamos mirando algo más a través de ella, o lo que es lo mismo, habría un conflicto patente entre el *factum* y aquello imaginado o figurado, que daría lugar a una conciencia de imagen. A diferencia de lo que ocurre en el caso de la fotografía de un hombre o de la pintura de un paisaje, aquí nos las habemos con lo que, en términos generales, puede describirse como una suerte

de transposición de un trozo del mundo de la experiencia actual a un mundo fantástico.

Si, tal como Husserl quiere, ejemplos como los anteriores ofrecen prueba de que la vivencia estética artística, en general, y lo que gira en torno a ella (v.gr., la contemplación estética de la obra artística, el sentimiento estético bajo las artes), pueden prescindir por completo del presentar caracterizado por la conciencia de imagen, de la imagen como *figuratividad*, entonces es evidente que, así entendida, la *imagen* de ningún modo está en la base del fenómeno estético en las artes figurativas. Sin duda, es verdad que el fenómeno de la imagen está íntimamente entrelazado con las vivencias estéticas, y que, por lo general, hablamos de imágenes bajo las artes con tanta frecuencia como de representaciones o símbolos; pero lo cierto es que el alcance de estos términos, en su uso ordinario, va mucho más allá del sentido que, con Husserl, hemos circunscrito aquí.

Por otro lado, en el §112 de *Ideas I* se busca distinguir entre la fantasía y la modificación neutralizante: el criterio para ello radica en que la modificación de fantasía es reiterable: se puede hacer fantasía de la fantasía. Esta es una posibilidad de la cual queda excluida la modificación neutralizante (en la percepción). La diferencia entre ambos actos es una diferencia de conciencia; ante ello decimos que el fantasma no es un mero dato de sensación más pálido. La fantasía es sensible y, por lo tanto, pertenece a cualquier teoría estética. Es sensible como cualquier dato de sensación, solo que lo sensible en ella no son meros datos de sensación, sino fantasía de ello.

Por su parte, la percepción del recuerdo no es fantasía; es fantasma del dato de sensación, pero no el dato de sensación simple y llanamente, pues este último es el que corresponde con la nota sensible del objeto externo. El fantasma nunca corresponde con la nota sensible, pero es importante comprender que no es menos pleno ni intenso, no es una mera copia de menor fidelidad. Por ejemplo, las figuras geométricas como el círculo perfecto, es decir, las representaciones geométricas (no los conceptos), son fantasmas.

La fantasía puede ser fantasía de lo fantaseado. Hay fantasía perceptual y fantasía de fantasía, pero hay un eterno conflicto entre fantasía y percepción. Todo objeto de fantasía depende del

posicionamiento del cuerpo, es dado desde una perspectiva, no se pierde el punto cero de toda orientación, esto es, la corporalidad.

Ante ello surge una nueva pregunta sobre la imagen: ¿cuál es la diferencia entre imaginación y fantasía? Sin acasar aún del todo esta pregunta, insistimos en que, en todos estos procesos, a pesar de las distinciones, en ningún momento deja de desempeñar un papel la percepción, los datos de sensación, datos de fantasía, el recuerdo, la representación. Todo esto, para Husserl, conforma un campo temático cuya finalidad es una teoría crítica del conocimiento.

Si atendemos el § 19 de las *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, notamos que la crítica de Husserl a Brentano es que el tiempo representado no es ningún tiempo, pues Brentano lo vincula con la imaginación, entendida siempre en términos representativos (de percepción). Así, aborda la diferencia entre recuerdo primario y la evocación. El acto evocado se extiende en el tiempo como el acto perceptivo, no por ello es mera repetición; hay una diferencia de contenido, una modificación de conciencia. La impresión originaria está ligada a la percepción; mientras que la reproducción (también tiene su retención y protención) se liga a la fantasía. La conciencia se modifica entre un acto y otro. Esa modificación se da como un constante escorzamiento. Recordemos que debajo de los niveles de la constitución (síntesis pasiva-sensible-categorial-activa) se encuentra el tiempo, lo que da unidad a la conciencia, y debajo aún, el yo absoluto.

Husserl distingue dos actos particulares en la aprehensión interna del tiempo: el del recuerdo primario y el del secundario. El primero consiste en un tiempo dado de manera originaria, un tiempo “presentado” al que la conciencia adhiere en el acto de un recuerdo original y que, posteriormente, se constituye en una “evocación”. Este primer momento de la aprehensión del tiempo tiene la cualidad de ser donador, de constituir un acto en donde el tiempo se da a la conciencia de manera inmediata y que habrá de configurarse en la conciencia en el acto de una “evocación”.

El segundo momento, el del recuerdo secundario, tiene, por el contrario, dice Husserl, la característica esencial de no ser él mismo autodonación, esto es, que la fantasía como recuerdo secundario no

tiene la capacidad de ser donadora de una objetividad cualquiera. Justamente el acto de evocar dice Husserl, constituye un acto opuesto al acto que da originariamente. Tal es la esencia misma de la fantasía: no un acto de autodonación, sino de evocación, de reproducción. Fantasía es la conciencia caracterizada como evocación, como representación, re-producción. Propiamente, en la fantasía no nos es dada ninguna fantasía. En el acto de fantasear radica una importante distinción: fantasía, la percepción de fantasía o percepción fantástica y la percepción tal cual. La fantasía, entendida como la fantasía *per se*, la percepción de la fantasía que comprende el objeto de la fantasía que es resultado de una operación intuitiva, es el objeto dado a la intuición que, a su vez, genera el concepto de fantasía; por último, la percepción tal cual o el acto perceptivo: el hecho mismo de percibir algo. En el acto de la fantasía hay algo dado a la percepción, ante lo cual la intuición se pone en conjunto con la percepción de la fantasía para producir algún objeto de la fantasía.

Tomemos el ejemplo al que el propio Husserl se refiere sobre la relación entre el recuerdo primario y el recuerdo secundario como fantasía. En el recuerdo primario tiene lugar la evocación misma del sonar (de una canción, por ejemplo) en el recuerdo; y en el recuerdo secundario, el sonar de la canción en el recuerdo evoca más bien una vivencia, una serie de fantasmas que traen aparejados los sonidos que se prolongan en el tiempo de una duración. Esto pone en evidencia que en la vivencia del fantasma hay una modificación de la aprehensión sensible, que el objeto dado a la conciencia, como temporalidad anterior a la evocación, como recuerdo primario, se transforma en el momento de la evocación y en el acto de la fantasía, en la posibilidad de vivenciar una y otra vez al objeto de la fantasía del que se trate. Por tal razón, afirmamos que los fantasmas, como recuerdos secundarios, se experimentan en el ahora, particularmente en el arte, si la obra o el acontecimiento artístico tienen capacidad de producir esos fantasmas. En cuanto al tema central del párrafo, la evocación de una percepción recientemente sida no es fantasma.

En el § 20 de las mismas *Lecciones* destacamos que hay diferencias entre la percepción reciente y el que se hunde en el pasado. El originario aparecer es afección. El re-presentar es immanente a la

conciencia, hay relativa libertad, no así en la fantasía; para entender esta diferencia vuelve a ser necesario distinguir entre datos de sensación y fantasmas: el dato de sensación lo puedo evocar, reproducir.

Sabemos que la conciencia, para Husserl, es entendida como una, pero al mismo tiempo continua, lo cual únicamente es posible por estar constituida como una estructura fija. El punto de partida de dicha estructura son los *a priori* materiales o datos de sensación, que lejos de ser un flujo caótico se encuentran ya insertos en la estructura protención/retención. Contrario al modo espontáneo en que se dan dichos datos, la reproducción se da *a voluntad*, pero igualmente en la estructura fija de protención/retención.

La diferencia con la *evocación*, entendida como un trabajo activo sobre la memoria y la *memoria viva*, de carácter inactivo o espontáneo, es que la memoria viva es el recuerdo que adviene aparentemente sin motivo, aunque hay reproducción en la espontaneidad del acto. Como ejemplo podemos mencionar *En busca del tiempo perdido* de Proust: una evocación espontánea, sin que se haya suscitado por voluntad de la conciencia.

Podemos afirmar que la claridad descendiente puede comprenderse como el *flujo heracliteo*. Desde el punto de vista fenomenológico, la claridad o falta de ella pertenece al acto presente de evocación, es decir, al *cómo*, no al *qué* que aparece. A partir de este *flujo*, que empuja gradualmente un recuerdo a la falta de claridad, se plantea la diferencia entre recuerdo primario y secundario.

El recuerdo primario es la retención de lo inmediatamente sido. La posibilidad de error se da en la reproducción secundaria, no en la percepción primaria, es decir, en la percepción primaria del objeto. Ante este tema surge la pregunta: ¿de qué tipo es la evidencia —correspondencia entre lo dado y lo mentado— que se da en el acto de reproducción? Esta es una especie de *empalme*: el curso retencional se deposita sobre el reproductivo.

En la fantasía no se da una posición del ahora ni con referencia o coincidencia con el pasado, porque en ella se da una particular modificación de neutralidad —lo neutralizado es la posición (*Setzung*), es decir, la creencia de que el objeto es puesto—. A diferencia del acto de la fantasía, la rememoración sí implica una posición, está anclada

a la percepción, lo que no sucede con la fantasía, que está en continuo conflicto con la posición perceptiva debido a su neutralización. El fantasma neutralizado da origen a la conciencia de imagen, en ella, todo el acto es neutralizado.

Así, para Husserl, “TODA FANTASÍA DE GRADO SUPERIOR puede pasar libremente a ser una FANTASÍA DIRECTA de lo fantaseado mediatamente en aquélla, mientras que esta libre posibilidad NO tiene lugar en el paso de la FANTASÍA a la PERCEPCIÓN CORRESPONDIENTE”.³⁷³ Una fantasía de grado superior es una fantasía de fantasía. Sea como sea, Husserl cree, además, necesario distinguir todavía entre los contenidos de la sensación y los contenidos de la fantasía. El fantasma no es dato de la sensación, sino fantasía del dato de la sensación. Por debajo de las percepciones yacen sensaciones, y por debajo de las fantasías yacen fantasmas. El contenido sensible de la sensación no es el fantasma, no equivale a ninguna interpretación de la percepción o de la fantasía. El contenido de la sensación no es el objeto de la fantasía.

Para cualquier estética fenomenológica y fenomenología del arte, la imaginación y la fantasía desempeñan, pues, un papel de primerísimo orden, ya que el arte ejerce una actividad en la vida al modo de una afección sensible. Sin lugar a duda, se hace necesaria una fenomenología de la fantasía y de la imaginación, y para ello necesitamos un análisis eidético de las vivencias de la fantasía y de la imaginación. Solo recordemos al respecto que la fenomenología es para Husserl una ciencia eidética y nunca una ciencia de hechos.

Ahora bien, hay que tomar en cuenta que la fantasía y la imaginación³⁷⁴ son vivencias de representación, pues en la representación de la fantasía se aprehende algo, se trata de una aprehensión original.

³⁷³ *Ibid.*, p. 349.

³⁷⁴ “La imaginación y la ficción son necesarias para la elaboración de la idea”. Muralt, André, *op.cit.*, p. 60. Revelan la esencia. Más adelante afirma que “Ésta implica que la idea es una especie de imagen en tanto que es una realidad-como-sí, una irrealidad tratada como realmente real [ὄντως ν]”. *Idem.* O que “El *Als-ob* de la experiencia ideal equivale a lo real de la experiencia efectiva, lo que debe ser comprendido en un sentido puramente ideal, puesto que el *Als-ob* de la idea expresa la posibilidad del acabamiento pleno del hecho real en devenir”. *Ibid.*, p. 61. Finalmente, afirma que “Sólo el punto de vista

Además, debemos considerar que dentro de la fenomenología constitutiva la fantasía y la imaginación juegan un papel importante, pues nos proveen datos intuitivos que ponen de manifiesto la universalidad del eidos. La imaginación y la fantasía no se mueven en el ámbito de las percepciones actuales, sino que inauguran una dimensión objetiva esencial. La fantasía puede ser “tan perfectamente clara que posibilite perfectas captaciones e intelecciones de esencias”³⁷⁵, pues el “eidos, la esencia pura puede ejemplificarse intuitivamente [...] EN MEROS DATOS DE LA FANTASÍA”.³⁷⁶ En este sentido podemos aprehender originariamente una esencia en sí misma no solamente de intuiciones empíricas, sino “IGUALMENTE TAMBIÉN DE INTUICIONES NO EXPERIMENTANTES, NO CAPTADORAS DE ALGO EXISTENTE, ANTES BIEN ‘MERAMENTE IMAGINATIVAS’.”³⁷⁷

Imaginación y fantasía multiplican las existencias, entendidas como los actos posicionales, esto es, como la certeza de una realidad. Pero no al modo de una realidad, sino puramente irreal. En este sentido, decimos que toda conciencia de posición admite una duplicidad imaginaria y fantasiosa, una “cuasi-posición” que es el duplicado de un acto ponente. Así, imaginación y ficción nos ofrecen una nueva posibilidad. Pero entonces hablamos de una posibilidad real y otra ficticia.

Lo real no admite lo fantaseado, pues si yo veo realmente algo amarillo y lo fantaseo morado, la percepción real “amarillo” desmiente lo “morado” fantaseado. Es imposible que el objeto sea a la vez amarillo y morado. Sin embargo, lo fantaseado es posible e incluso, en tanto no pierda su carácter de fantaseado, podemos creer en ello; pues lo amarillo real puede llegar a ser morado. En la percepción real, el correlato es el ser y en la fantasía el correlato es la posibilidad de ser. Sin embargo, imaginación y fantasía no son subalternos a la percepción, puesto que la estética se funda en la aprehensión imaginativa; no son meros simulacros de la percepción, sino auténticas representaciones del objeto imaginado o fantaseado, e inclusive una

fenomenológico-descriptivo permite sustituir a la distinción hecho-eidos, la distinción real-imaginario, *Wirklichkeit-Phantasie*”. *Ibid.*, p. 62.

³⁷⁵ Husserl, Edmund. *Ideas relativas...*, *op. cit.*, p. 232.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 93.

³⁷⁷ *Idem.*

aparición originaria en persona del objeto imaginado. Puesto que la imagen sirve como sustrato de la visión de esencias:

Es parecido, se añadirá quizá aún, a lo que pasa en el caso de las FICCIONES ARBITRARIAS: el centauro que toca la flauta y que libremente nos imaginamos es precisamente una formación de nuestra representación. — Respondemos: cierto que la “formación de conceptos” e igualmente la libre ficción se llevan a cabo con espontaneidad y que lo espontáneamente engendrado es, de suyo se comprende, un producto del espíritu. Mas, por lo que concierne al centauro que toca la flauta, es una representación en el sentido en que se dice que es una representación lo representado, pero no en aquel en que representación es el nombre de una vivencia psíquica. El centauro mismo no es naturalmente nada psíquico, no existe ni en el alma ni en la conciencia, ni en ninguna otra parte: es, en efecto, “nada”, es por completo una “imaginación”; dicho más exactamente: la vivencia imaginativa es el imaginar DE un centauro. En esa medida, es sin duda inherente a la vivencia misma el “centauro-mentado”, / el centauro-fantaseado. Pero no se confunda ahora tampoco precisamente esta vivencia imaginativa con lo en ella imaginado en cuanto tal.³⁷⁸

De alguna manera, las experiencias ficticias corresponden a las experiencias reales; pertenecen a la posibilidad. La representación y la imaginación forman parte de dicha posibilidad. Para Husserl “LA ‘FICCIÓN’ CONSTITUYE EL ELEMENTO VITAL DE LA FENOMENOLOGÍA, COMO DE TODA CIENCIA EIDÉTICA; que la ficción es la fuente de donde saca su sustento el conocimiento de las ‘verdades eternas’”.³⁷⁹ Las *cogitationes* siempre están en referencia a algo, esto es, todo *cogito* apunta hacia algo, aunque ese algo no esté situado en el mundo natural, como en el caso de la fantasía, que apunta hacia algo irreal.

En el caso de la fantasía, su *cogitatum* no es un objeto que esté posicionado en la existencia de la naturaleza. La fantasía es una representación por imagen. Como hemos visto, a cada representación perceptiva corresponde una posible representación de la fantasía, una

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 128.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 235.

especie de simulacro de la percepción. Pero ambas, imaginación y fantasía, se relacionan con el mismo objeto. Nos podemos representar, a la manera de la fantasía, un paisaje, unas islas afortunadas.

Si producimos en la libre fantasía cualesquiera figuras espaciales, melodías, procesos sociales, etc., o fingimos actos de experimentar, de tener agrado o desagrado, de querer, etc., en ellos podemos por “ideación” ver originariamente, y eventualmente incluso en forma adecuada, múltiples esencias puras: sean las esencias de figura espacial, de melodía, de proceso social, etc., EN GENERAL, sean de figura, melodía, etc., del respectivo TIPO particular. Es indiferente que algo semejante se haya dado o no en una experiencia actual. Aun cuando la libre ficción condujese, por el milagro psicológico que fuera, a imaginarse datos de índole por principio nueva, por ejemplo, datos sensibles que no se hubiesen presentado ni hubiesen de presentarse nunca en ninguna experiencia, esto no alteraría nada en la dación originaria de las esencias correspondientes: aunque datos imaginados no sean nunca datos reales.³⁸⁰

En las imágenes físicas (un cuadro, una fotografía, etc.) lo aparecido como imagen es una irrealidad, es la intuición de lo no-presente que se presenta como irreducible al carácter cósmico del soporte material (lienzo, papel, etc.). En la fantasía no existe un soporte material, ya que no es imagen, pues lo fantaseado no es retrato de algún objeto. Estamos dirigidos intencionalmente hacia un objeto de la intuición de lo que se aparece como no estando presente. De alguna manera, la fantasía y la imaginación están en eterno conflicto con la realidad. Lo imaginado no se confunde con el soporte material y lo fantaseado no es un estado mental.

Así, con la opinión común —y, casi seguramente, con el grueso de las posturas filosóficas al respecto—, Husserl concede sin reparos que hablar de imágenes, de obras de la imaginación, de reproducciones imaginativas, conlleva ya la admisión implícita de que dos cosas distinguibles entre sí están involucradas en todo ello: la imagen, y

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 93.

aquello de lo que la imagen “hace las veces”. El acuerdo entre ambas partes termina, sin embargo, justamente ahí donde se quiere que *imagen*, en sentido estricto, designe bien la cosa material que semeja a algo (el lienzo y los óleos, el mármol tallado, el papel fotográfico), bien aquello que el observador “produce” —incluso del modo que habitualmente se llama *libre*— y “almacena” en la “mente”, pero nada más. Husserl, por su parte, rechaza posturas semejantes. Para él, quienes sostienen afirmaciones de este tipo yerran, en general, al pretender hallar imágenes donde no las hay, siendo así incapaces de deslindar el terreno propio de la auténtica imaginación del de otras clases de vivencias.

El abordaje husserliano del asunto intenta eludir esta confusión y evitar, en consecuencia, los callejones sin salida a los que conduce. Establece como su punto de partida la distinción entre las apariciones propias de la percepción y las propias de la fantasía. Husserl examina la relación de la imagen con las presentaciones concernientes a unas y otras apariciones para, después, tomando impulso de ello, depurar fenomenológicamente la genuina función imaginativa como peculiaridad de la imagen. Dos casos posibles de imaginación son así puestos al descubierto; tres elementos se articulan en uno de ellos, dos en el otro. O mejor y más precisa y explícitamente dicho: tres objetividades son involucradas en uno de los casos, dos en el otro, y estas últimas son comunes a ambos casos. Aclaremos sucintamente en qué consiste cada uno de ellos.

Tenemos, en primer lugar, el caso que atañe a la percepción: la presentación imaginativa fundada en una aprehensión perceptual, a la que Husserl llama *de imagen física* [*physische Bildvorstellung*] y a la que se refiere al hablar de imaginación [*Imagination*] en sentido propio. En ella se entrelazan tres objetivaciones, de cuyas respectivas objetividades una —a la que, estrictamente hablando, le corresponde el nombre de *imagen*— funge como enlace para las otras; tales objetividades son la imagen física o *physische Bild*, el objeto imagen o *Bildobjekt*, y el sujeto de la imagen o *Bildsujet*. Es este el caso que encontramos cuando alguien observa la fotografía de un hombre o la escultura de un caballo, o la pintura de un paisaje, por citar algunos ejemplos. Aquí sucede que el observador, atendiendo un objeto físico, mira algo más

en él, algo que, aunque ausente, guarda una cierta similitud con lo que es visto en virtud de dicho objeto físico. O expresado con mayor precisión: aquí la aprehensión sobre la que se funda la presentación objetiva su objeto (la *physische Bild*) de modo perceptual, pero es modificada por un cierto carácter peculiar que suprime la percepción que bien podría erigirse ahí: la aprehensión es privada de sus contenidos de sensación al ser estos permeados por una nueva aprehensión que los objetiva como suyos; y esta segunda aprehensión constituye lo que, por un lado, aparece verdaderamente, y por el otro, trae a “aparición”, o exhibe, otro objeto que no aparece (el *Bildsujet*) y que es objetivado en una tercera aprehensión que permea e incorpora en sí misma a la anterior. El objeto que, propiamente hablando, es traído a aparición en todo ello (el *Bildobjekt*) es, en efecto, el que funge como enlace de las otras dos objetividades y el que con justeza ha de recibir el nombre de *imagen*: en él, cuya constitución es posible solo gracias al contenido sensual de la aprehensión que corresponde a la imagen física, el observador *ve*, o mejor, *intuye* al sujeto de la imagen.

En segundo lugar tenemos el caso que concierne a la fantasía: la presentación imaginativa no fundada en una aprehensión perceptual o presentación fantástica mediada por una imagen. En esta, tal como el nombre lo indica, ningún soporte material está implicado; bajo su unidad están concatenadas solamente dos aprehensiones, y por ende, solo dos objetividades son constituidas: el objeto imagen y el sujeto de la imagen. La aprehensión sobre la que se erige la presentación no es una aprehensión perceptual, o lo que es lo mismo, el contenido sensual que ella objetiva consta no de sensaciones, sino de fantasmas. En términos generales, el enlace entre las aprehensiones involucradas funciona de modo idéntico al de sus homólogas de base perceptual: una aprehensión que objetiva un objeto que aparece sirve de base a otra que, permeándola, objetiva un objeto que, propiamente hablando, *no aparece*, pero que es exhibido en y a través de aquel otro. Todo ello, desde luego, en un acto unitario. El objeto, mediatamente exhibido, no es constituido en un acto separado y luego puesto en relación con el objeto que aparece en sentido estricto, sino que es traído a presentación *en y por él* justamente en virtud del carácter peculiar que lo modifica. Este es el caso que hallamos cuando alguien

se figura un objeto de modo intuitivo (lo cual requiere, por lo general, información precisa que deje muy poco a la inventiva de quien imagina, e incluso cierta familiaridad con la esfera de conocimiento que abarca al objeto figurado), a sabiendas de que lo que intuye es así intuido solo mediatamente a través de una *mera imagen*.

Si nos ceñimos al sentido estricto de *imagen* esclarecido por Husserl, aquel que hemos indicado más arriba, esta enumeración de los casos, en los que hallamos una genuina función imaginativa bajo la presentación, habría de considerarse exhaustiva. Es claro que la intervención de una imagen en este sentido, de un *objeto imagen*, no es solo algo que fortuitamente guardan en común ambos casos de presentación imaginativa, sino que es, de hecho, lo que las caracteriza como *imaginativas*. O, más precisamente, diríase que la puesta en juego de una objetividad como objeto imagen porta o conlleva en sí lo peculiar de la genuina imaginación, lo cual consiste en que la objetividad que aparece y que ha de fungir como objeto imagen es un objeto imagen en rigor *únicamente en la medida* en la que es sentida precisamente como un “representante”, como algo que solo hace las veces de otra cosa, pero que, asimismo, hace posible intuirlo. Y esto no es algo más que lo que Husserl denomina *conciencia de imagen*, el ver al sujeto de la imagen a través del objeto imagen de modo intuitivo, a sabiendas de que ante nosotros hay un mero medio representativo pictórico y nada más.

Que las objetividades de dos aprehensiones, intrínsecamente entrelazadas, desempeñen sendos papeles de *Bildobjekt* y *Bildsujet* es posible solo donde el observador se sabe atendiendo una imagen, o lo que es lo mismo, donde la mediación en la presentación es patente. Hacer al sujeto de la imagen intuible en el aparecer del objeto imagen, enlazar dos objetividades en una misma presentación de modo que funjan como *la imagen* y *lo representado*, y saberse en una representación de imagen bajo esta aparición de un objeto mediante el cual otro es exhibido, son tres lados de una misma figura.

Husserl utiliza la geometría puesto que en todas las ciencias eidéticas y, evidentemente, en la fenomenología misma “pasan a ocupar las re-presentaciones y, para hablar más exactamente, LAS LIBRES FANTASÍAS UN PUESTO PREFERENTE FRENTE A LAS PERCEPCIONES, Y ELLO INCLUSO EN LA

FENOMENOLOGÍA DE LA PERCEPCIÓN MISMA”.³⁸¹ Según esto último, la actividad creadora artística, en tanto tiene como base representaciones de la fantasía y la imaginación, puede ser considerada una disciplina eidética. En este sentido, el arte para Husserl sería, sin lugar a duda, una actividad eidética. La estética tiene que reconocer esto último. Husserl incluso menciona:

Un extraordinario provecho cabe sacar de lo que nos ofrece la historia, en medida mayor aún el arte, y en particular la poesía, que son sin duda creaciones de la imaginación, pero que en lo que respecta a la originalidad de las reconfiguraciones, a la abundancia de los rasgos singulares, a la continuidad de la motivación, exceden con mucho a las operaciones de nuestra propia fantasía, y a la vez y gracias a la fuerza sugestiva de los medios de expresión artística se traducen con particular facilidad en fantasías perfectamente claras al aprehenderlas en la comprensión.³⁸²

En este sentido, la ficción es lo vital de la creación artística. Arte y fenomenología, en cuanto disciplinas de la esencia pura, ignoran toda afirmación sobre la existencia real. “Está precisamente en conexión con ello el que las ficciones claras les brinden bases no sólo tan buenas, sino en gran medida mejores que los datos de la percepción y la experiencia actuales”.³⁸³

La contemplación estética o goce estético es un contemplar con goce desinteresado. Es un hecho que ilustra la modificación que neutraliza la percepción simple y posicional de la actitud natural. De algún modo es reductiva; esto quiere decir que, en el fondo, se pone en práctica una *epoché* de corte estética. La contemplación estética “neutra” se parece a la mirada pura del fenomenólogo. Quizá, de algún modo, la contemplación neutra y desinteresada del fenomenólogo tiene un modo estético, pues en la neutralización de la percepción entramos en el ámbito de la ficción, se trata del “como-si” (*Als-ob*) de la fanta-

³⁸¹ *Ibid.*, p. 233.

³⁸² *Ibid.*, p. 235.

³⁸³ *Ibid.*, p. 261.

sía, de una cuasi-realidad. Husserl establece, de este modo, una relación interesante entre la neutralización y la contemplación estética, en tanto se ocupa de la relación entre fantasía y neutralización.

Una ciencia de la estética se constituye, por lo tanto, preliminarmente en el fundamento de un “puro” mirar que tiene a la base una eliminación del hombre de mundo y una vuelta a los puros fenómenos. Husserl está claro sobre este punto: el ver fenomenológico está conectado estrechamente al ver estético. Sin embargo, no en el sentido que cada ver fenomenológico sea siempre un ver estético, constituyente así de una identidad y una coincidencia. El puro ver no tiene tampoco como fin el así llamado placer estético arraigado en una percepción. El goce estético es una manifestación del mundo por medio de una afectividad sensible. Pero para que exista el goce estético es necesario que la obra de arte sea una imagen, esto es, que no pierda su carácter representativo, una irrealidad que se contrapone a la realidad objetiva de la actitud natural. Para ello, es necesaria la neutralización que ejecuta la conciencia; mediante dicha neutralización la mera cosa material puede tornarse imagen estética.

La fantasía y la imaginación desempeñan un papel fundamental en esta actividad neutralizadora de la conciencia que da origen al goce estético. Así, pues, lo estético presupone una aprehensión intuitiva del objeto de la imagen y el goce estético se establece en la manera de representar el objeto en la imagen. En otros términos, esto quiere decir que la obra de arte solicita, por decirlo así, la sensibilidad del artista y del espectador estético. Puesto que la cosa material objetiva, en su estructura estética que llamamos obra de arte, exige ser considerada o vista como obra. La obra pone en marcha lo estético mismo en el espectador y, con ello, el goce estético. De nuevo, esto quiere decir que el goce estético se apoya en nuestro encuentro primario e intuitivo con el mundo sensible.

El goce estético no se opone a la experiencia sensible del mundo. De hecho, el goce estético es goce de nuestra experiencia sensible y originaria del mundo. En este sentido, hay continuidad entre la sensibilidad en un sentido amplio y la sensibilidad intensa estética. Una cosa es la sensibilidad de colores y otra la sensibilidad artística que implica una conciencia y un juicio axiológico e incluso una afección

emotiva. Sin embargo, la experiencia sensible originaria siempre va acompañada de un goce estético.

De alguna manera, el goce estético es posterior al goce inmediato que el sujeto experimenta en su manera de representar sensiblemente el mundo. El goce estético acontece originariamente en una sensibilidad subjetiva. En este sentido, experimentamos el mundo en la medida en que somos sensibles. La sensibilidad es la condición de experiencia perceptiva del mundo en sentido amplio, pero también es la condición de la sensibilidad estética de las obras de arte, puesto que el goce estético se arraiga en nuestra experiencia sensible del mundo.

Podemos resumir otra vez la nueva posición de Husserl en tres puntos: 1) la fantasía es la modificación de la neutralidad de la posición reproductiva; 2) la diferencia entre neutralidad y fantasía reside en el hecho de que la fantasía es solo una forma de neutralidad entre otras; y 3) la conciencia de imagen se define, en la consecuencia, como una “impresional” experiencia neutralizada, perteneciendo así a la categoría opuesta a la fantasía “reproductiva”. Tenemos aquí el reverso exacto de la definición anterior de las *Investigaciones lógicas*.

Po lo tanto, vemos que, aunque el acercamiento de Husserl se haya hecho más cauteloso, sus vacilaciones están lejos de ser superadas. La fantasía, en el sentido habitual, es más bien vagamente definida (precisamente porque es concebida en el sentido habitual) como “reproducción” como tal o como “una cierta manera de logro”. La diferencia entre fantasía y neutralidad ahora reside en el hecho de que, aunque las dos están estrechamente relacionadas y parcialmente hagan juego, son experiencias neutralizadas que no pueden ser concebidas como “fantaseadas”; la mayor parte de estos implica un sentido operacional de la neutralización, concebida como “abstención deliberada” de todo el interés de posición. La conciencia de imagen es, por supuesto, ya no el ejemplo clave de la distinción para ser hecha, aunque todavía siga siendo esencial para la discusión. Así, Husserl, primero, define la conciencia de imagen como “una percepción neutralizada”, solo para reconsiderar pronto esta definición, reemplazando literalmente un no con un sí en sus notas marginales; de ahí, la conciencia de imagen es corregida por “fantasía perceptiva”.

Las constantes vacilaciones de Husserl entre “percepción neutralizada” y “fantasía perceptiva”, con respecto a la conciencia de imagen, se deben no solo a la interpretación variable de la percepción. Este es precisamente el punto en el cual nos concentraremos ahora, a fin de ver dónde exactamente la neutralidad o la fantasía entran en juego aquí.

Sabemos que la estética y la fenomenología asumirán una actividad de *epoché*, de suspensión de la suposición de un mundo en sí, evidente y objetivo. Sin embargo, la estética y la fenomenología llevarán a cabo la suspensión de diferente manera. Sin lugar a duda, ambas tratarán del fenómeno, de lo que aparece en un aparecer; quizá la fenomenología se centrará más en la aparición mientras que la estética se atenderá al modo o manera de aparecer.

Y “manera de aparecer” significa no sólo la manera de desplegar en el caso de los objetos externos y todas las diferencias similares en el caso de otros objetos, sino también las diferencias en la claridad y la oscuridad, en la inmediatez y en la mediatez, en el modo de la conciencia simbólica como conciencia pictórica y simbólica y como conciencia asimbólica y apictórica, en el modo de la intuición directa de fantasía y la intuición pictórica indirecta, y así sucesivamente.³⁸⁴

Esta diferencia, aparentemente sutil, entre aparición y manera de aparecer llevará a cabo grandes diferencias:

Dependiendo de las circunstancias, sin embargo, uno es consciente de los mismos objetos de diferentes maneras de aparecer, diferentes modos de presentación. Si el objeto aparece en esta o aquella orientación es irrelevante para la toma de posición objetiva, para la toma de posición dirigida hacia el objeto, hacia este objeto idéntico, “valorándolo”. Pero esto no es irrelevante estéticamente. La valoración estética está esencialmente relacionada con la distinción entre la conciencia de un objeto como tal y la manera de aparición del objeto. Cada objeto, que es dado en una conciencia, se da en una manera de aparecer, y entonces puede ser la manera de aparecer la que determina el comportamiento

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 389.

estético, un aparecer que induce el placer estético, otro induce el displacer estético, y así sucesivamente.³⁸⁵

En esta manera o modo de aparecer es en donde surge la conciencia estética propiamente dicha. El aparecer indica un cómo de lo que aparece y todo lo que aparece, aparece en un aparecer sin que el aparecer aparezca. Atenernos al puro aparecer caracterizará la fenomenalidad del fenómeno artístico, esto es, al arte en su puro aparecer como fenómeno.

Pero la manera de aparecer es el portador de características-sentimiento estéticas. Si no reflexiono sobre la manera de aparecer, no vivo en los sentimientos, no los produzco. La apariencia es la apariencia del objeto, el objeto es el objeto en la apariencia. De vivir en la aparición debo volver a la apariencia, y viceversa. Y entonces el sentimiento es despertado: el objeto, sin embargo puede ser desagradable en sí mismo, sin embargo negativamente puedo valorarlo, recibe una coloración estética debido a su manera de aparecer; y volviendo a la apariencia trae el sentimiento original a la vida.³⁸⁶

Y más adelante:

Piénsese en cada objetividad que motiva el deleite existencial o, como fantaseado, cuasi-deleite. En sí mismo, este deleite no es estético. Pero el placer estético, que depende de la manera de aparición, puede combinarse con este deleite (entendido como algo real), y el todo tiene el carácter de un deleite estético realizado.³⁸⁷

De ahí que Husserl pudiera intuir y anunciar el proyecto de una futura estética trascendental planteada en términos de una pasividad que precede a la actividad yoica. La pasividad precede a toda actividad constituyente de objetos por parte del yo. Se trata, por decirlo así, de

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 388.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 389.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 390.

una “regresión” donde arte pareciera invertir el dinamismo de la subjetividad, dando paso a la aparición de un acceso privilegiado a una presencia no objetiva, que constituye nuestro pensamiento como actividad de la subjetividad. En esa regresión, el yo abandona su actividad en el mundo objetivo y accede a un mundo originario, proteiforme y discontinuo, que es la génesis del proceso mismo de fenomenalización. Es algo así como una reserva originaria del sentido, una suerte de inconsciente fenomenológico radicalmente separado del régimen objetivo y ontológico del mundo, pero que nos permite un acceso a la experiencia del arte. Ya dice Fink que en lo “inconsciente” hay “la apariencia de la inmediatez dada cotidianamente: todos conocemos los fenómenos del dormir, del desmayo, el estar a la deriva de fuerzas ocultas de la pulsión, estados creativos y parecidos”.³⁸⁸

Fuera de la inmediatez y la cotidianidad con que se trata “ingenuamente” lo inconsciente y la conciencia misma, es de destacar que es en esto inconsciente donde encontramos los estados creativos vinculados, desde luego, con nuestro tema. Como sea, la descripción fenomenológica a ese nivel sería algo así como tener acceso al subsuelo del sentido. Tematizarlo implicaría entrar en algo así como a una proto-ontología pasiva de la conciencia.

Probablemente en la primavera de 1912 (el dato está en duda) Husserl escribió un pequeño ensayo sobre la conciencia estética, que es el texto que hemos estado trabajando. Apenas cinco cuartillas en las cuales podemos apreciar la caracterización de la actitud estética oscilando entre aparición y apariencia, como ya hemos podido notar. Dice: “Podemos producir tal conciencia sobre la base de la fantasía inmediata: Contemplamos estéticamente lo que es fantaseado, objetos quizás cuasi percibidos y eventos”.³⁸⁹ Pero esto es posible siempre y cuando la manera de aparecer sea indiferente respecto al ser y no ser, es decir, sea neutralizado y modificado para que tenga una vinculación directa con la conciencia estética.

³⁸⁸ Husserl, Edmund. *Anexo de Eugen Fink acerca del problema de la “inconsciente”*. Revista de Filosofía, año 37, núm. 114, p. 9.

³⁸⁹ Husserl, Edmund. *Phantasie, Bildbewusstsein...*, op. cit., p. 387.

Ahora ¿qué pasa con la conciencia estética con respecto a su indiferencia a ser y no ser? El retrato me sirve como una representación de la persona: la descripción de la persona es indiferente a ser y no ser. La descripción es la misma si la persona es una persona real o imaginaria. Si no me preocupo yo mismo sobre la existencia, si no llevo a cabo la posición de la existencia, si no pregunto sobre la existencia en absoluto, entonces vivo en la representación pura (suspendo la toma de posición inmediata de la creencia actual, o quizás adopto la toma de posición opuesta a la creencia actual); y entonces produzco una descripción actual modificada. Esto en sí mismo no es un acto estético.³⁹⁰

Y agrega enseguida:

Y también no es correcto que la conciencia estética es dirigida hacia lo que aparece y lo que debe ser descrito independientemente del ser y no ser; se dirige mejor dicho hacia lo que aparece en su respectiva “manera de aparecer”. La manera sola de aparición es estética. Ahora bien, es irrelevante para esto, por supuesto, si tomo o no a la persona a como una persona real, como lo hago cuando se trata de un retrato en el sentido propio. Esto significa que viviendo en la conciencia estética no vivo en la respectiva posición de la existencia; en la posición de la existencia no se encuentra la conciencia estética, como se encuentra cuando se trata de placer, de amor, y así por el estilo. De ahí la distinción entre sentimientos estéticos y otros sentimientos que no están constituidos por el hecho de que los sentimientos estéticos son dirigidos hacia lo que es simplemente presentado y los otros sentimientos son dirigidos hacia lo que es tomado como ser real.³⁹¹

La aparición de fantasía será un modo de aparición en ruptura con la continuidad del presente del tiempo perceptivo y objetivo. Sin embargo, la pura aparición no es suficiente, sino también la reflexión sobre ese modo de aparición lo que consigue caracterizar la actitud estética. En dicha ruptura se puede apreciar el esquema más elemental del proceso mismo de fenomenalización. Entonces, lo importante

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 390.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 391.

es indagar el modo de aparición de la fantasía que es, al mismo tiempo, el modo en que se constituye la conciencia estética, pues la pura aparición y el objeto no son por sí mismos capaces de despertar el placer estético.

Pero aquí la situación ciertamente parece ser diferente. El deleite estético como deleite en el objeto fantaseado es modificado, en tanto que el objeto aparece en el aparecer fantaseado. ¿Pero es la fantasía misma no algo que también está implicado en la manera de aparición? ¿Y no es una fantasía, entendida como la fantasía de algo apareciendo en un hermoso aparecer, algo placentero? Esto, sin embargo, ciertamente ya no es el deleite estético, pero el deleite actual en la fantasía como la experiencia de tal contenido. ¿No un deleite modificado en un esplendor de fantasía también pasa por encima en un deleite actual, si tomo el placer en este deleite modificado? La experimentación del deleite modificado es un placer actual.³⁹²

Para ello se requiere una reflexión sobre ese modo de aparecer que pueda lograr la oscilación entre la aparición y el objeto. Digamos que este modo de aparición peculiar de la fantasía es el que porta los caracteres de sentimientos estéticos que salen a la luz con el despertar de la reflexión.

Tengo no sólo la reproducción de un placer en este aparecer (en el aparecer reproducido), o, respectivamente, en el objeto de fantasía como tal aparición, pero una vez más un placer estético real en el objeto fantaseado tal como aparece en la fantasía.

Sin embargo, uno dirá que este placer estético es modificado y pertenece en la serie modificado y aún los sentimientos reales que la fantasía excita como paralelos de los sentimientos que la percepción, la impresión, excita.³⁹³

Desde esta perspectiva, la estética y la fenomenología convergen con la puesta en juego de la afectividad (a nivel emotivo y a nivel

³⁹² *Idem.*

³⁹³ *Ibid.*, p. 393.

estético). La fenomenológica del arte lo será en el sentido de ser una fenomenología de la afectividad; a su vez, dicha fenomenología tendrá que pasar por la estética. La fenomenología tendrá que ser de gran ayuda al plantear la pregunta por el origen de la experiencia del arte. Esto lo podrá llevar a cabo mediante un análisis de los modos de conciencia en los que se constituyen los objetos: por un lado, un análisis estático que nos permita apreciar el proceso de constitución del mundo objetivo; por otro, un análisis genético en el que podamos retroceder del mundo de los objetos a los rendimientos subjetivos a partir de los cuales se origina nuestra experiencia objetiva.

Estos dos tipos de análisis podrán arrojar luz sobre la experiencia fenomenológica del arte y, al mismo tiempo, estarán en la base de la discusión teórica de las aproximaciones fenomenológicas contemporáneas de la propia naturaleza de la experiencia del arte.

Lo verdaderamente importante en todo esto es que, ante la experiencia del arte la subjetividad, padece un fracaso de su propia intencionalidad, se ve imposibilitada para constituir un tipo excepcional de objetos o, mejor dicho, cuasi objetos: los objetos de arte. Digamos que la subjetividad, al intentar adueñarse del mundo, se encuentra decepcionada ante el extravío de su dinamismo. Por ello, tenemos que retroceder del “mundo-de-vida” a los rendimientos mismos a través de los cuales la propia subjetividad se origina.

Ante la experiencia del arte, la subjetividad pierde su proceso de constitución habitual y habrá lo que el propio Husserl ha denominado “cruce reflexivo”. La conciencia permanecerá en el ámbito de la pasividad por medio de las síntesis asociativas, dando como resultado la permanencia en una extraña región a espaldas del tiempo objetivo y mundano, trascendiendo el mundo de los meros objetos, pero con acceso a una reserva axiológica (plusvalía) que constituye finalmente la experiencia del arte. Esta extraña región de la pura pasividad es el régimen de la *fantasía*. Esto quiere decir que en la experiencia de objetos de arte no habrá intencionalidad, no habrá como tal una constitución intencional del objeto. Esto indica que se perderá la continuidad del mundo objetivo, se detendrá la relación intencional con el mundo o, en otros términos, la relación *cogito-cogitatum* se perderá. Lo anterior permitiría el acceso a niveles de conciencia insospechados.

El mundo de la actitud natural y su habitualidad es pobre en términos intuitivos, pero este déficit intuitivo se reajusta intencionalmente, con lo cual permite el proceso de constitución del mundo. Digamos que hay más intención significativa que pretensión de significar el objeto de la intuición de este. Así pues, en el objeto de la cotidianidad hay un exceso de la intención sobre la intuición. La pretensión de que el objeto sea tal como aparece es excesiva, pero nunca intuitivamente saturada; sin embargo, se ajustan en la vida ordinaria, permitiendo vivir. Por tanto, el cumplimiento de la intención se lleva a cabo en este ajuste (las síntesis del cumplimiento). Debemos afirmar a este respecto que en el mundo dado en la actitud natural no hay saturación intuitiva; lo que hay es una ilusión de saturación que lleva a cabo el ajuste intencional del cumplimiento de la significación.

Al doblegar la propia intencionalidad, el objeto de arte aparecerá como un hiperobjeto saturado de intuición. Esta oscilación nos permite aproximarnos a un régimen en el que no nos podemos instalar definitivamente; solo nos asomamos ocasional, intempestiva y fugazmente, pero es fantástico. Este nuevo territorio se sustrae al monopolio de la conciencia perceptiva y entra en constante conflicto con la continuidad espaciotemporal de los objetos habituales de mi propia cotidianidad. A esta zona muda pasiva accedemos solo por destellos.

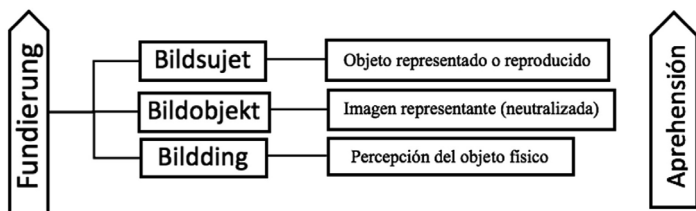
§ 20. FENOMENOLOGÍA DE LA IMAGEN Y CONCIENCIA DE IMAGEN

Husserl distingue entre imagen mental e imagen física.³⁹⁴ Ahora nosotros nos abocaremos al estudio de la imagen física. Pero antes

³⁹⁴ Dirá Bernhard Waldenfels: "Ante todo, se ha de recordar la pionera renovación de la conceptualización de la imagen llevada a cabo por Husserl, que afecta al ámbito estético, pero se aplica mucho más en general. Dos motivos son decisivos para la teoría husserliana de la imagen: por una parte, la destrucción de una teoría epistemológica de las imágenes, en la que las cosas exteriores, reales, son duplicadas por cosas internas, con lo cual las imágenes desempeñan un mero papel sustitutorio; por otra parte, mostrar una conciencia de la imagen en la que la intencionalidad adopta una forma específica. Para Husserl, el carácter de imagen consiste en que concebimos

de adentrarnos en la cuestión, debemos indicar, todavía, que todo análisis de la imagen que realiza Husserl se halla precedido por la neutralización de la creencia perceptiva que tiene lugar en los actos de imaginación y a la fantasía, como ya hemos señalado.

Ahora bien, sabemos que Husserl pensó tres aspectos imprescindibles para tener conciencia de una imagen física y sus niveles de aprehensión. En un primer momento, se capta la cosa-imagen [Bildding], que es la cosa física sobre la que descansa, por decirlo así, la imagen; este es el soporte material o artefacto que permite aparecer al objeto-imagen [Bildobjekt], que es el representante del objeto de la imagen, digamos la imagen representante (neutralizada), el cual, a su vez, representa lo significado en la imagen, el tema, asunto de la imagen o sujeto-imagen [Bildsujet], que es el objeto representado o reproducido. Ahora, debemos profundizar en la relación entre soporte físico y objeto-imagen para, en un segundo momento, profundizar la relación entre objeto-imagen y tema de la imagen. Así, sirva un esquema para ilustrar estos niveles de aprehensión:



Husserl concibe la relación entre cosa-imagen y objeto-imagen como de “conflicto o antagonismo” [Widerstreit]. Esta relación antagonica o conflictiva es la condición de posibilidad de la conciencia de una imagen física. Debemos aclarar que es condición, efectivamente, pero en un sentido específico, esto es, en lo concerniente a la relación entre el objeto de la imagen y la realidad espacial en la que se halla inserto.

una cosa-imagen como imagen (reproductora) —como objeto imagen— y de este modo vemos en la imagen (reproductora) algo reproducido en imagen (el tema de la imagen)”. Waldenfels, Bernhard. *Op. cit.*

Para Husserl, lo esencial en la imagen consiste en que es un “representante analógico”.³⁹⁵ Conforme los análisis contenidos en el texto núm.1 del vigesimotercer volumen de *Husserliana*, la imagen es tenida por piedra angular del fenómeno estético en las artes figurativas [*bildenden Kunst*] (es decir, las *no abstractas*). Husserl es claro cuando afirma que la peculiaridad de los actos imaginativos, la conciencia de imagen es el *sine qua non* del sentimiento estético en dichas artes. Esta postura prevalece en la enorme mayoría de los textos y apéndices subsecuentes de esta compilación. De acuerdo con ella, toda pretensión de una verdadera vivencia estética artística supone un acto que debe erigirse como imaginativo, esto es, como figurativo o *pictórico*. La presentación ha de presentar su objeto mediatamente, y el medio, el objeto imagen, debe ofrecérsenos bajo una conciencia de imagen. Y no hay cosa tal como un objeto imagen si, considerada una presentación en su génesis desde la perspectiva de la mera posibilidad ideal, prescindimos de la conciencia de imagen. Por un lado, ahí donde un objeto es constituido en una aprehensión perceptual, sin que esta sea modificada por el carácter de la imaginación (y sin que sea fundada sobre ella, por consiguiente, otra aprehensión, la cual sería, en todo caso, la responsable de objetivar un objeto imagen), no cabe sino hablar de un mero acto de percepción. Por el otro, bajo la presentación fantástica en la que no está involucrada una genuina función de imagen no hallamos algo tal como un *presentar* mediado, y, en consecuencia, tampoco algo tal como un objeto imagen; aparece, ciertamente, algo —o nada sería presentado y, evidentemente, no habría presentación alguna—, pero ello, a diferencia de lo que ocurre en el caso de una verdadera imagen, no es tomado como *medium* para la aparición de algo más, de algo que no aparece pero es traído a “aparición” en lo que sí aparece.

³⁹⁵ Como dice Hans Reiner Sepp: “La representación analógica significa, más concretamente, que dos aprehensiones interconectadas interactúan [...] La esencia de ser en los análisis husserlianos de la conciencia de imagen”. Sepp, Hans Rainer. “La esencia de ser en los análisis husserlianos de la conciencia de imagen”. En María Luz Pintos Peñarada y José González López (eds.), *Fenomenología y ciencias humanas*, España: Universidade De Santiago de Compostela, 1998, p. 149.

Así, desde esta perspectiva, la contemplación estética presupone la mediación que implica el objeto imagen, o lo que es lo mismo, presupone la conciencia de imagen: tal es su fundamento y, desde el punto de vista de la presentación, su condición de posibilidad última. Mas no toda presentación caracterizada por la conciencia de imagen garantiza un suelo firme para la contemplación estética. Husserl reitera, una y otra vez, que el observador ha de ver al sujeto de la imagen solo a través del objeto imagen, gracias a los momentos analogizantes que tienen lugar y se suceden, intercalándose con sus correlativos no-analogizantes, en la aprehensión en la que dicho objeto imagen es traído a aparición.

En suma, en la imagen debe hacerse intuible aquello de lo que la imagen es, precisamente, *imagen*. De acuerdo con esto, quien no trae así a presentación el objeto figurado mira, sí, algo en virtud de la imagen, mas no en ella, no *a través de ella* en sentido estricto: el objeto imagen funge como *signo* y, si bien la representación que conlleva el acto gracias a la conciencia de imagen aún consiste en una suerte de analogía, el modo en el que la presentación es mediada concierne, sobre todo, a la conciencia propia de *representación simbólica*, de modo que el objeto intencional no resulta intuible en lo que aparece en sentido estricto. En tal caso no hallamos lo mentado por el acto como exhibido por el objeto imagen, si bien es verdad que este último nos lleva a aquello primero; *Bildsujet* y objeto intencional divergen, y este es traído a “aparición” solo gracias a una nueva presentación. La mediación, característica de las presentaciones de índole imaginativa, tiene aquí lugar de un modo peculiar que Husserl denomina —oponiéndolo, como resulta evidente, con el *intrínseco* o *inmanente*— *extrínseco* o *externo*. Diríase que, bajo este modo, el objeto imagen es *espurio*: funge no solo como tal, sino, además, y primeramente en orden desde la perspectiva del objeto intencional sobre el que verdaderamente recae la mención del observador, como guía que remite hacia algo propiamente no exhibido en él.

La imaginatividad que funciona de modo inmanente tampoco asegura aquí, sin embargo, el terreno que ha de sustentar la contemplación estética. La imagen ha de funcionar de modo que la conciencia de imagen prevalezca. En general, cuanto mayor sea el número de

factores que pueden causar la terminación abrupta de la conciencia de imagen, tanto menor será la disposición de nuestra presentación para constituirse en una genuina vivencia estética. La razón es sencilla: tras el cese de la función imaginativa de las imágenes, la aprehensión en la que el objeto imagen es traído a aparición no funge ya como base para la aprehensión postrema en la que es constituido el sujeto de la imagen. Esto implica una modificación de objetivación (e incluso una subsecuente transición de acto): el objeto intencional es ahora la objetividad que fungía como imagen, mientras que la función imaginativa cede terreno a la certitud perceptiva y a la creencia normal que la caracteriza y suele acompañarla.

En el caso particular de la presentación de imagen física, el observador se enfrenta a un yerro perceptivo; en el del imaginar no mediado por un soporte físico, a una alucinación, o incluso a una suerte de *cuasi*-percepción en la que la posición de existencia sería equiparable a la de una presentación perceptual en toda regla —a un vuelco de la fantasía que resulta en lo que Husserl denomina una *visión*, tras el cual el mundo fantástico se torna el mundo real del observador—. Sea lo que fuere, en todo ello nos hallamos ante la imposibilidad del observador de desapegarse de ciertos caracteres de presentación (la certitud perceptiva que permea la presentación, la ausencia de conflicto entre los campos perceptivos y los fantásticos o entre el *fictum* y lo imaginado...), caracteres que lo llevan, casi ineludiblemente, a conducirse del modo en el que lo haría bajo una simple y ordinaria percepción; la *imagen*, y con ella la mera posibilidad de la contemplación estética, es virtualmente aniquilada en tales casos, si hemos de dar asenso a las determinaciones fijadas en el texto que nos ocupa ahora mismo.

Por otro lado, incluso si la conciencia de imagen no cesa definitivamente, pero desaparece y vuelve en un vaivén incontrolable, tornándose intermitente, la peculiaridad del suelo en el que “germina” la vivencia estética, la función imaginativa, se enrarece, por decirlo de alguna manera, lo que hace de dicho suelo uno no apto para semejante vivencia. Al cesar y cobrar auge, una y otra vez, la conciencia de imagen, sobrevienen la confusión y el desconcierto: el observador se descubre en una suerte de disyuntiva entre dar cabida a una

posición de existencia o no, esto es, en un conflicto entre realidad y simulacro. Aun cuando el observador tiene la certeza de que todo esto es producto de una mera ilusión, y de que lo que aparece para él entraña un “engaño”, no por ello ha dejado atrás este conflicto. Es necesario, pues, una conciencia de imagen duradera y sin interrupciones abruptas en la que la imagen pueda ser atendida plenamente como tal, sin sobresaltos ni trastornos súbitos de los caracteres de la presentación. Husserl se refiere a esto al decir que el deleite estético se funda en la conciencia clara y apacible de la *imaginatividad*.

Según lo dicho hasta aquí, tenemos que, de acuerdo con Husserl, las siguientes determinaciones de presentación son requisitos de la vivencia estética artística:

- 1) Presentación permeada por la conciencia de imagen, o lo que es lo mismo, presentación imaginativa.
- 2) Imaginar que opere de modo puramente inmanente.
- 3) Conciencia de imagen estable que implique una conciencia clara y apacible del imaginar en curso.

Estas habrían de ser consideradas condiciones fundamentales de aquella, por cuanto proporcionan y despejan el único terreno propicio para su erección, pero no le conciernen exclusivamente ni son suficientes para que se lleve a cabo.

Sin embargo, este artefacto que llamamos obra de arte, que parece un objeto, de algún modo trastorna, en esa modificación fenomenológica del acto, la vida intencional del sujeto, pues se trata, en el fondo, de un vivir de la manera señalada, esto es, estéticamente. Entonces, el objeto artístico, en tanto percibido, es un nóema neutralizado, que es reducido a su sentido noemático. Ocurre esta neutralización, pues el objeto artístico es un “como si”, es decir, en tanto objeto-imagen reproducido ha perdido su fuerza posicional existencial. En la neutralización de la percepción entramos en el ámbito de la ficción. Se trata del “como-si” (*Als-ob*) de la fantasía, de una cuasi-realidad.

Debemos estar, por tanto, prevenidos contra la tentación de tratar al objeto-imagen como si fuera un fragmento o lado visible del objeto físico. El objeto-imagen no es reducible a la pigmentación

del papel, ni a la figura real trazada sobre aquel y que podemos ver, aunque ciertamente, sin esta base material, que es neutralizada por la conciencia de imagen, el objeto-imagen no estaría en condiciones de aparecer. Por demás, el objeto-imagen es una mera ilustración intuitiva del tema de la imagen, y jamás se identifica con aquel.

En este sentido, la naturaleza del problema tratado contrasta con la tradición común de la teoría del conocimiento, para la cual representarse un objeto “es captar la imagen”. En cambio, el planteamiento fenomenológico insiste en que imagen y percepción son actos distintos; y la imagen merece otro tipo de análisis. No ha de confundirse conciencia de imagen con conciencia de representación.

De este modo, ha quedado más o menos establecido que la imagen, en un primer y fundamental momento, está asociada al concepto de representación, y que le corresponde una estructura intencional compuesta por tres estratos: a. imagen-cosa (*Bilding*), b. objeto-imagen (*Bildobjekt*) y c. sujeto-imagen (*Bildsujet*). La imagen-cosa es la dimensión física, perceptiva en sentido propio; la imagen-objeto es la imagen que representa, el representante que se borra a sí mismo para dejar trasparecer al tema de la imagen, y la imagen-sujeto es el tema de la imagen, lo representado. Así entendida, la imagen está determinada por la semejanza, cuyo núcleo es la semejanza de los contenidos de aprehensión, que comparecen ya como imagen-objeto, ya como imagen-sujeto o ya como imagen-cosa, según sea la dirección de la mirada intencional.

Decimos además que, si lo definitivo de la imagen es la semejanza, toda vez que se considere que puede haber semejanza sin que haya necesariamente una imagen, y como ejemplo se puso el siguiente: dos personas pueden ser semejantes, y no por ello una es la imagen de la otra; entonces, toda imagen, en cuanto es representativa, implica de por sí la semejanza, pero no toda semejanza es una imagen. Para que haya imagen tiene que haber una estructura intencional conflictiva, un juego de semejanza-diferencia entre un representante o imagen-objeto y un representado o imagen-sujeto. En el caso de las dos personas semejantes no hay este conflicto, porque ninguna plantea un conflicto con el presente perceptivo.

Esta estructura intencional tripartita de la imagen parece suficiente para comprender la función *representativa* de la imagen, pero se nos revela insuficiente cuando de una manera más amplia y compleja hablamos de “imagen artística”, abarcando con este concepto no solo la pintura representativa, sino también la abstracta, las representaciones teatrales, las obras literarias y la música.

Este giro de las relaciones intencionales que propicia la “imagen artística” implica a un sujeto no ya de la actividad sino, predominantemente, de la pasividad, un sujeto que, en el giro, depone también sus certezas y claridades, y que, abierto a la negatividad de las imágenes, da cabida a una relación desiderativa con ellas. La negatividad de la imagen y el deseo de la imagen se implican mutuamente. Y es propio de este sujeto de la pasividad, de las síntesis no indentificadorias, de las asociaciones, resonancias, un poco de las lejanías de mundo, un tiempo anacrónico, y específicamente un tiempo de la anacronía existencial, en el que la imagen pone en juego múltiples tiempos, tiempos que ya no están reglados por la armonía entre el artista, la obra y su tiempo, sino, quizás, por las asociaciones temporales tan ricas y complejas que toda imagen parece poner en obra.

CAPÍTULO V

ESTÉTICA FENOMENOLÓGICA Y FENOMENOLOGÍA DEL ARTE

§ 21. EL CARÁCTER METÓDICO DE LA ESTÉTICA FENOMENOLÓGICA Y/O FENOMENOLOGÍA DEL ARTE

Después de las reflexiones en torno a la modificación de neutralidad, se deja ver con claridad el carácter metódico de la estética fenomenológica y la fenomenología del arte en Edmund Husserl. Sin embargo, daremos todavía unas generalidades que, según mi punto de vista, son válidas para toda estética fenomenológica y fenomenología del arte.

La fenomenología se presenta a sí misma como un método para reformular nuestras experiencias perceptivas e imaginativas y, en general, todas nuestras experiencias conscientes. Las experiencias artísticas o estéticas, las cuales pueden aparecer en un proceso estético creativo o en una experiencia estética perceptiva, se encuentran insertas dentro de este tipo de experiencias. Por lo tanto, era natural que se generara un encuentro íntimo entre el arte, como una esfera de experiencia, y la fenomenología, como un método para entender la experiencia en cuanto tal.

El carácter metodológico de la investigación es el elemento fundamental que distingue el enfoque fenomenológico frente a los fenómenos estéticos de las actitudes tradicionales. Mientras los

principios de la investigación estético-fenomenológica derivan del método fenomenológico mismo, las estéticas tradicionales se basan en los principios metodológicos procedentes de la actitud metafísica o natural que el filósofo adopta. Esto es así porque en la consideración de fenómenos estéticos, o de cualquier otro tipo, el fenomenólogo no procede desde un marco teórico establecido o a partir de un supuesto filosófico. Su investigación surge sin ningún contenido pre-determinado. O, por lo menos, esta es la intención del propio padre de la fenomenología.

En consecuencia, desde mi punto de vista, la investigación estética fenomenológica rechaza todas las interpretaciones teoréticas del arte y refuta cualquier interpretación que determine criterios *a priori* para la experiencia estética. Tales interpretaciones no son metodológicamente abstraídas, verificadas y refinadas a través del análisis descriptivo, sino que sirven únicamente a propósitos teoréticos y preestablecidos en la tradición filosófica.

En términos generales, la fenomenología rechaza tales actitudes porque adoptan interpretaciones que dependen de presuposiciones, y en vez de ver el sentido en la experiencia, imponen el sentido a la experiencia. Esto no significa que dichas interpretaciones sean necesariamente falsas y de ningún valor, ya que ellas, indudablemente, contienen muchas intuiciones correctas y cuidadosas acerca del significado del arte y la experiencia estética. Vale la pena notar aquí que la fenomenología también trata de revelar el significado del arte y la experiencia estética.

Sin embargo, no se basa en ningún fundamento teórico, sino solo en lo que puede ser visto y en la experiencia misma. Por lo tanto, se puede decir que la fenomenología no rechaza estas actitudes tradicionales por su contenido, sino por su falta de procedimiento metodológico. Por consiguiente, este rechazo fenomenológico no significa que la fenomenología trate de refutar estas actitudes o combatir las recurriendo a pruebas y demostraciones, pues lo que importa a la fenomenología no es una interpretación o un punto de vista que tiene que ser demostrado, sino un punto de partida bastante diferente. Fenomenológicamente, esto significa que la fenomenología pone entre paréntesis a estas actitudes y ese es su sentido metódico fundamental.

También es relevante para nuestro propósito notar que el rechazo fenomenológico de las actitudes en cuestión no implica que cualquier actitud metodológica o teórica fuese aceptada por la fenomenología. Los métodos de la investigación en actitudes psicológicas, por ejemplo, no son los métodos que proponen los fenomenólogos cuando tienen ganas de hacer de la estética una ciencia metodológica. El psicoanálisis y la psicología experimental en sus enfoques son dos ejemplos de estas actitudes rechazadas por la estética fenomenológica.

Por encima de todo, la estética fenomenológica no toma como punto de partida cualquier subjetivismo relativo, sino que toma su postura del simple hecho de que hay, por una parte, obras de arte y, por otra, experiencias de estas obras. Ahora, la pregunta principal que el enfoque de la estética fenomenológica trata de responder es ¿cómo ocurren u operan las obras de arte en nuestra experiencia?

Sin embargo, plantear la cuestión como tal no es suficiente para determinar el punto de partida de la estética fenomenológica, ya que la misma pregunta puede suscitar ciertas cuestiones problemáticas.

Además, la estética fenomenológica rechaza el subjetivismo relativista en su forma psicologista. La forma tradicional del psicologismo en la castración de la estética tendió a considerar la experiencia estética como mero goce: implica placeres, emociones y experiencias placenteras. Este disfrute, de acuerdo con el psicologismo, es una condición para el juicio de gusto o de la realización de la experiencia estética. En oposición, los fenomenólogos reconocen el hecho de que el placer y la experiencia del placer realmente ocurren en nuestra experiencia estética; sin embargo, ellos no ven aquí ninguna condición para nuestro juicio estético o experiencia. La experiencia estética no es un proceso subjetivo psíquico que apunta a despertar nuestro placer; sino que este placer es algo despertado a consecuencia de nuestra experiencia del objeto estético, y que solo debe ser descrito por aquel fundamento. Así, el concepto del placer estético en la estética fenomenológica es radicalmente diferente de la forma de psicologista subjetiva tradicional del concepto.

Sin embargo, el hecho de que la estética fenomenológica no considere que el objeto estético, en relación con el mero placer

subjetivo, ello no implica que se trata de comprender el objeto estético a través de una perspectiva objetiva de la belleza, por ejemplo, como si la belleza fuese un concepto racional o una idea abstracta que pueda clasificarse en categorías según criterios objetivos. El objeto estético es el objeto de la captación sensible. Así, la estética fenomenológica no apela a la idea de belleza como un punto de partida para la investigación estética. Este procedimiento es, de hecho, la forma de la estética tradicional que no estaba sin la filosofía de arte, es decir, de aquellos conceptos filosóficos acerca de arte y belleza. Esto significa que podemos reconocer la belleza solo a través de nuestro reconocimiento de la esencia del objeto en el cual se manifiesta lo bello mismo.

Fenomenológicamente, el reconocimiento primordial del objeto estético significa el análisis y la descripción de su estructura, y este análisis estructural nos proveerá de una fundación objetiva para la descripción de nuestra experiencia subjetiva. Solo en este sentido podemos entender el sentido de objetividad en la estética fenomenológica: es la objetividad de la investigación estética, y no la objetividad de categorías o criterios *a priori* que determinan qué es la belleza o lo grato. De hecho, la consideración de lo hermoso, según categorías o criterio pre-determinados, nos llevará a la subjetividad o a la objetividad, ya que estos criterios se dividen en dos tipos: juzgaremos la belleza según elementos subjetivos emocionales o según elementos independientes del objeto estético y nuestra experiencia de él. En el primer caso, vamos a participar en un ejercicio subjetivista psicologista; en el segundo, en un objetivismo dogmático o ingenuo.

Es precisamente desde aquí que podemos llegar al punto de partida principal de la investigación fenomenológica estética, un punto que es radicalmente diferente de la investigación estética tradicional en todas sus formas filosóficas y psicológicas. Este hecho se puede demostrar de la siguiente manera.

La estética fenomenológica toma como su punto de partida a la epistemología fenomenológica que trata de encontrar una tercera vía más allá del subjetivismo y el objetivismo en sus formas tradicionales, un camino que trasciende la dicotomía de sujeto y objeto. Esto significa una reforma y una nueva comprensión de la experiencia.

Husserl mismo criticó la filosofía moderna que perdió el entendimiento a la comprensión de la experiencia cuando “olvidó” la experiencia del “mundo-de-vida” y al hombre como un ser humano en el mundo. De hecho, la idea de la experiencia del “mundo-de-vida” tiene sus raíces en el origen de la idea de intencionalidad de la experiencia. Ambos surgen del principio de trascender el dualismo sujeto/objeto y la distinción entre la experiencia interna y externa.

Pero donde la idea de intencionalidad representa el principio fenomenológico al nivel de conocimiento en su relación con el mundo, con sus objetos, donde el conocimiento está vacante y no contiene nada, sino solamente este movimiento (que lo hace alguna vez dirigido a sus objetos por la intención vigente que trata de entenderlos), es en el “mundo-de-vida”, que representa este principio al nivel de la experiencia del mundo pre-dado.

Era natural que esta diferencia epistemológica entre fenomenología y filosofía tradicional se extendiera al tratamiento de la experiencia estética. A este respecto, uno puede decir que la fenomenología ya no considera la experiencia estética del lado del sujeto o del objeto, sino que lo entiende por la mutua implicación de sujeto y objeto. Con respecto al objeto, la investigación fenomenológica en la experiencia estética se rompe completamente con aquella clase de la investigación que no presta ninguna atención al sujeto. Es decir, rompe con la investigación sobre características objetivas y criterios de lo bello o de lo que puede afectarnos como bello. Pero la investigación fenomenológica, al mismo tiempo, rechaza la investigación que descuida el objeto estético, considerando el papel del sujeto en el proceso estético, ya sea a nivel de la percepción estética o de la creación estética.

En contraste, la estética fenomenológica trasciende ambas perspectivas: la puramente objetiva, que descuida el papel de los sujetos, y la subjetiva, que descuida el objeto. A este último podemos llamarlo “el punto de vista subjetivo estático”; supone que la obra de arte es producto de un proceso de “la creación estática” a nivel de visión o contemplación imaginativa, y que la contemplación de la obra es la contemplación de un sujeto meramente receptivo.

Superando las dos perspectivas, el sujeto se hace coherente con el objeto en la experiencia estética, ya que el objeto estético se convierte en el objeto que es constituido a través de la experiencia del observador, y no en el objeto que es constituido independientemente y antes de la experiencia del perceptor. En este caso, el sujeto tiene un papel efectivo y una integración entre el papel del artista y el del observador en la experiencia estética. La recepción de la obra por el observador ya no es una mera recepción, sino una recepción de intención, es decir, de una experiencia dirigida a su objeto que necesita aquella experiencia para constituirse y manifestarse. El sujeto, así, recupera su valor y la eficacia cuando el objeto recupera su valor y ya no es un mero estímulo, sino un crisol en el que el tema del artista y el tema de la percepción se fusionan.

Ahora, pudimos haber observado que el principio epistemológico del cual el tratamiento fenomenológico de la experiencia estética toma su desviación es el principio que trasciende el dualismo de sujeto y objeto, en el entendimiento de la naturaleza de la experiencia en general, y que también es la idea de la intencionalidad de la conciencia. De este modo, este principio ha aparecido a veces en el tratamiento de la experiencia estética encarnada en la relación intencional entre la conciencia y su objeto; así lo encontramos en el tratamiento de Ingarden de la experiencia estética como una experiencia de un objeto intencional puro y en el mismo tratamiento de la experiencia de la obra de arte como una intención imaginativa de un objeto irreal.

En otros tiempos, este principio ha aparecido encarnado en la idea de la experiencia vivida, es decir, la experiencia directa primaria antes del acto de la reflexión consciente, la experiencia pre-reflexiva de la vida y propuestas concretas presentes. Sin embargo, la idea de la experiencia vivida no es distinta de la idea de la intencionalidad en su sentido profundo, pero es un desarrollo de su significancia y de la trascendencia de sus límites en el nivel de conciencia para alcanzar el nivel del acto y el dinamismo.

La investigación fenomenológica en el nivel del acto y el dinamismo se ha convertido en una condición necesaria para una adecuada comprensión del proceso creativo. A pesar del hecho de que la ex-

perencia estética es una preocupación común de los fenomenólogos que trabajan estética, ha habido una carencia considerable en la literatura fenomenológica que trata la experiencia estética como un acto de creación. Esta carencia puede ser atribuida al hecho de que la mayoría de la investigación estética fenomenológica ha sido principalmente dedicada al tratamiento de la obra de arte como un objeto intencional o como un correlato de la experiencia del receptor.

§ 22. FENOMENOLOGÍA PURA VS. ARTE PURO

Ahora, nos detendremos en el análisis de la carta que Husserl escribe y envía a Hofmannsthal el 12 de enero de 1907, pero también nos apoyaremos de otros textos. Antes de comenzar el análisis, permítaseme notar que, en el momento de la carta, Husserl estaba ocupado trabajando en el desarrollo de la reducción fenomenológica, que ocupa un lugar fundamental en la evolución de su método fenomenológico. Esto será importante para la descripción fenomenológica del arte.

Husserl comienza agradeciendo a Hofmannsthal por un regalo que recibió durante la recién visita a Husserl, el 6 de diciembre de 1906.³⁹⁶ Pasa a discutir sobre fenomenología y arte, lo que revela algunas conexiones estéticas entre una fenomenología pura y el arte puro. Husserl reconoce como puramente estético el arte de Hofmannsthal de imágenes de “estados internos”. En una esfera no de “imágenes”, sino de “belleza estética”. Los estados estéticos son importantes para el fenomenólogo debido a la objetivación. Husserl dibuja un paralelo entre su trabajo de llegar a un sentido lúcido de

³⁹⁶ Habría que destacar que, justamente en ese mismo año (1906), Husserl redacta un manuscrito que me parece el texto teóricamente más acabado en torno a temas estéticos que escribiera nuestro autor. Está guardado en el Archivo-Husserl de Lovaina con la sigla A VI titulado *Estética y fenomenología*. Cfr. Husserl, Edmund. *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phanomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*. Texte aus dem Nachlass (1898-1925). Husserliana Band XXIII. Hrsg. v. Eduard Marbach. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1989.

los problemas básicos de la filosofía y, moviéndose hacia adelante, un método para la solución de estos problemas básicos.

Posteriormente, Husserl ofrece a Hofmannstahl sus mejores deseos, esperando que en el mundo encuentre el interés para su desarrollo interno y su crecimiento. Tal vez esto era necesario debido al hecho de que Husserl admite ser reacio a comentar la obra de Hofmannsthal, ya que sus observaciones solamente podrían resultar interesantes para el poeta.

Al final de la carta, Husserl siente el deber, de alguna manera, de resumir su orientación entregando en una apostilla de la carta las “reglas de oro” que tienen que inspirar la actitud del artista.

1. Él tendrá genio, de lo contrario no es artista
2. Deberá guiarse de manera pura y exclusivamente, por su demonio
3. Observar a todos los demás estética y fenomenológicamente, ya que los demás saben

Si analizamos estas reglas de oro, vemos coincidir el pensamiento de Husserl sobre el artista como genio con el de Kant en el sentido de que el artista no tiene que presentar sus pasos y procedimientos (en esto no es similar al fenomenólogo). Cuando menciona el guiarse por el demonio nos recuerda al Platón del *Banquete*, cuando nos dice que es el *demon* de Eros quien otorga sabiduría y será demoniaco quien se entregue a Eros, y este es el artista. (En este punto no sé si el fenomenólogo será demoniaco, pero me parece que sí le interesa Eros y la sabiduría.) En cuanto al tercer punto, me parece que también el fenomenólogo observa al otro.

Husserl considera que la contemplación estética es similar a la mirada fenomenológica. Bajo esta premisa, se entiende incluso que el proceder artístico es semejante al proceder fenomenológico, pues en ambos se hace a un lado la actitud natural, se desconecta dicha actitud. La intuición estética en el arte puro está estrechamente relacionada con la intuición fenomenológica.

Sin embargo, esto no debería asociarse a cualquier tipo de placer estético, debido al hecho de que la fenomenología solo tiene en cuenta las investigaciones y los fenómenos cognitivos. El

fenomenólogo no se refiere a la esfera del arte, sino a la esfera de la filosofía. El artista observa el mundo y el aumento de conocimiento del hombre y la naturaleza de una manera que poco se refiere a cómo el fenomenólogo observa el mundo. Para los fenomenólogos el mundo se hace fenómeno, lo que hace que toda la existencia carezca de importancia. El artista, en cambio, no trata de encontrar el “significado” del fenómeno del mundo y comprender sus conceptos, pero intuitivamente tiene como fin crear formas estéticas.

Lo importante de todo ello es que, en dicha carta, Husserl menciona que el método fenomenológico es el método de la intuición, entendiéndose, del puro mirar. De hecho, los fenómenos son observables solo “a través del puro mirar, en el puro análisis que mira y en la abstracción”. Y continúa:

para indagar el conocimiento mirando, yo no puedo atenerme al mero cuasi-conocer verbal (al pensamiento simbólico), sino, que debo atenerme, al auténtico conocer evidente, al conocer que ve, a pesar de que también el conocimiento simbólico en su relación con el conocimiento evidente necesita llevar a cabo un análisis fenomenológico de la esencia.³⁹⁷

Y ya en materia estética:

La intuición de una obra de arte puramente estética se ejecuta en estricta puesta entre paréntesis de cualquier actitud existencial del intelecto y de cualquier actitud del sentimiento y de la voluntad que como tal presuponga una actitud existencial. O mejor: la obra de arte nos traslada (a la vez que nos obliga) al estado de la intuición puramente estética que excluye a aquella actitud [existencial].³⁹⁸

³⁹⁷ Husserl, Edmund. *Brief an Hugo Hofmannsthal (12-I-1907)*, en E. Husserl, *Briefwechsel*, hrsg. Von K. Und E. Schuhman, (*Husserliana Dokumente III*), 10 Bd, Dordrecht: Kluwer, 1994 Bd. III Wissenschaftlerkorrespondenz, pp. 133-36.

³⁹⁸ *Idem*.

Husserl es claro: la intuición estética implica un cambio de actitud en la que se deja a un lado la actitud existencial por medio de una puesta entre paréntesis, esto es, por medio de una *epoché* que nosotros llamamos *estética*. Entonces, para nuestro autor, el intuir fenomenológico y el intuir estético están emparentados cercanamente, en el sentido de que ambos intencionan la desconexión de toda toma de posición natural, equivalente a la desconexión de toda toma de posición existencial intelecto, y de toda toma de posición del sentimiento y la voluntad que presupone una toma de posición existencial como tal.

Un poco más adelante da a entender que hay una similitud entre la intuición estética y el trabajo fenomenológico, y, al comparar este último con la actividad creadora del artista, dice “también el método fenomenológico reclama la estricta desconexión de todas las proposiciones existenciales. Ante todo, en la crítica del conocimiento”.³⁹⁹

El mirar fenomenológico es asociado de cerca al mirar estético en el arte “puro”; sólo que, claro está, no es un mirar para gozar estéticamente, sino ante todo para indagar con vistas a *conocer* y constituir *determinaciones científicas* de una nueva esfera (la filosófica).⁴⁰⁰

Enseguida, agrega:

El artista que “observa” el mundo para alcanzar desde él, para sus fines, conocimiento de la Naturaleza y del Hombre, se comporta respecto al mundo de forma parecida a como lo hace el *fenomenólogo*. Es decir: no como un científico o un psicólogo que observa la naturaleza, no como un observador humano práctico [...] Para él, el mundo, al ser observado, se vuelve fenómeno, su existencia le es indiferente, exactamente como para el filósofo (en la crítica de la razón).⁴⁰¹

Existe para Husserl un “parentesco muy cercano” entre el intuir fenomenológico y el intuir estético. Lo justifica al decir que ambas

³⁹⁹ *Idem.*

⁴⁰⁰ *Idem.*

⁴⁰¹ *Idem.*

actitudes desconectan las tomas de posición naturales. Sería importante averiguar qué quiere decir lo natural con respecto a ambas actitudes y con ello determinar de modo preciso el sentido del “parentesco cercano” al que alude Husserl. Al mismo tiempo, es conveniente investigar cómo está dado el modo correspondiente de desconexión, pues esto determinará, correlativamente, el sentido de lo desconectado en cada actitud.

La desconexión de una actitud natural posibilita mostrar fenomenológicamente como apariencia (*Schein*) lo puesto (*das Gesetze*) de su posición. Aclarar la afinidad entre el intuir fenomenológico estético consistirá en poner de manifiesto la apariencia que en cada caso se vuelve visible, su sentido fenomenológico. Mostrar el sentido, correspondiente en cada caso, de apariencia tiene que ver con su referencia intencional correlativa, ya que el sentido de apariencia se hace visible solamente en el cómo del comportamiento intencional de los actos. En otras palabras, queremos analizar la estructura intencional correlativa que existe en el correspondiente sentido de apariencia que hace visible tanto la actitud fenomenológica como la actitud estética y, con ello, poner de manifiesto las diferencias entre ambas.

Esto quiere decir que para el artista que actúa de forma parecida al fenomenólogo, el mundo se torna fenómeno y la existencia del mundo le es indiferente como al fenomenólogo. Este modo de actuar es para “apropiárselo intuitivamente para abarcar así la plenitud de las configuraciones, materiales para configuraciones creativas estéticas”.⁴⁰² En la intuición puramente estética, el sello del ser o del no-ser, del ser posible o ser probable, queda desconectado. Lo que interesa es lo reproducido artísticamente (el objeto-imagen). En este sentido, se aplica la modificación de la neutralización de la percepción que va acompañada de la *epojé* estética. Así, podemos decir que la estética fenomenológica y la actividad creadora artística dejan a un lado la actitud natural, la ponen entre paréntesis.

Entonces, para la realización de la estética fenomenológica debemos dejar a un lado la actitud natural y entrar en la actitud estética, que es fenomenológica. Husserl nos ha dicho que el proceder del artista

⁴⁰² *Idem.*

es similar al proceder del fenomenólogo. Quizá lo interesante, por ahora, sea revisar cómo es que Husserl considera el proceder artístico. Sabemos que su proceder es similar al proceder del fenomenólogo; por tanto, intentaremos tematizar fenomenológicamente ese proceder artístico.

Sin embargo, lo verdaderamente importante para nosotros será enfrenar la contemplación o goce estético con la mirada puramente intuitiva fenomenológica. Para ello, nos vamos a ayudar del mismo Husserl. Ahora bien, tanto la contemplación estética como la mirada fenomenológica son actitudes que remiten a un sujeto desinteresado.⁴⁰³ La *epoché*, al hacer aparecer la intencionalidad en el

⁴⁰³ “La *epoché*, en efecto, es una actitud teórica que permite al objeto aparecer en sí, en su ipseidad esencial, sin participación interesada del científico. Se trata aquí del aspecto noemático de la actitud desinteresada del yo en la actitud fenomenológica. Por un lado (noético), el sujeto debe desinteresarse de su objeto y describirlo puramente tal como aparece; por otro lado (noemático), debe dejarse al objeto ‘libre’ de manifestarse él mismo en su autenticidad, sin ninguna injerencia de parte del sujeto en la experiencia de su ipseidad. Ninguna cuestión debe ser planteada por el fenomenólogo al objeto. Esta ausencia de interrogación dirigida al objeto expresa precisamente el *desinterés* del fenomenólogo y garantiza la libertad en la autenticidad del objeto, garantiza la donación originaria del objeto, la originalidad de su donación. No hay que entender por esto que la fenomenología no implique ninguna cuestión dirigida al objeto, ni que no ofrezca ninguna respuesta al interés fenomenológico, sino que la cuestión debe surgir por sí misma en la cosa misma. Si el sujeto no plantea cuestión, el objeto no es menos puesto en cuestión por ello. No es el sujeto quien cuestiona, es el objeto mismo el que se vuelve cuestión. Es por esto que la actitud de suspensión es tan importante. No hace falta que el sujeto turbe el aparecer originario de la cosa, no hay que manchar la *pureza* de la donación originaria de la cosa. Hay que dejarla hablar a ella misma. Es necesario que el sujeto sea desinteresado al máximo, es decir, que se abstenga de todo interés (siempre más o menos intempestivo). Esto representa evidentemente una tensión extraordinaria para el sujeto: suspende su interés teórico natural, pero no por ello deja de querer conocer al objeto filosóficamente. Es tensión reflexiva o recogimiento que trata de hacer el silencio en sí para dejar hablar al objeto, tensión contra la naturaleza, puesto que la reacción natural sería precisamente ir hacia el objeto y preguntarle lo que es —abrazarlo, como diría Sartre—. Es tensión fenomenológica en el sentido más fuerte, pues la

objeto, conlleva un desinterés que tiene como finalidad garantizar la intuición originaria de la cosa misma en su aparecer fenoménico. Esto garantiza la dación del objeto en el darse a sí mismo.

En todo caso, Husserl piensa que “el eco del mundo de la existencia”, como incrustación ocultante del mundo-de-la-vida, debe tenerse a distancia: “Cuanto más os repica el eco del mundo de la existencia, cuanto más la obra de arte solicita una toma de posición existencial, un poco como la apariencia”. La *epojé* abre delante una nueva posibilidad de vida, actúa una conversión ética y gnoseológica que invierte también la esfera estética. Lo bello es si acaso el fruto de una abertura que abre delante de nosotros un misterio. ¡Después de la *epojé* es todo puesto en cuestión, todo incomprendible, enigmático! El misterio es solamente soluble si nos llevamos sobre su terreno, si consideramos cada conocimiento como discutible y por consiguiente si rechazamos cualquier existencia *a priori*.

Sin lugar a duda, el artista opera incomparablemente más en la fantasía que en la percepción con la figura o el modelo de su obra. Lo que dice Husserl del géometra, consideramos, es válido también para el artista:

tiene que esforzarse por lograr en la fantasía claras intuiciones, de lo que le libran el dibujo y el modelo. Pero al dibujar y modelar realmente, se encuentra atado, mientras que en la fantasía tiene la incomparable libertad de cambiar arbitrariamente las formas de las figuras fingidas, de recorrer configuraciones posibles que se modifican sin solución de continuidad, en suma, de engendrar un sinnúmero de formaciones nuevas; una libertad que le abre literalmente el acceso a los espacios de las posibilidades de esencia con sus infinitos horizontes de conocimientos esenciales. Por eso los dibujos SIGUEN normalmente a las construcciones de la fantasía y al puro pensar eidético que se lleva a cabo sobre la base de éstas, y sirven principalmente para fijar etapas del

actitud natural está suspendida, pero subsiste un interés teórico; hay que vivir en la *epojé* un interés teórico que ha surgido ya en la actitud natural”. Muralt, André. *La Idea de la fenomenología. El ejemplarismo husserliano*. México: UNAM, 1963, p. 287.

proceso ya llevado a cabo con anterioridad y poder re-presentárselo de nuevo con más facilidad. También cuando mirando a la figura se “vuelve a pensar”, los nuevos procesos de pensamiento que se agregan son por su soporte sensible procesos de la fantasía, cuyos resultados fijan las nuevas líneas en la figura.⁴⁰⁴

Así pues, el proceder del artista y del fenomenólogo es similar, pues “[p]ara el fenomenólogo, que tiene que ver con vivencias reducidas y los correlatos que les son esencialmente inherentes, las cosas no son distintas en cuanto a lo más general”⁴⁰⁵ a las del artista, pues hay infinitas formas fenomenológicas de las esencias. Hablando del fenomenólogo, Husserl aclara:

A su libre disposición están sin duda, en dación originaria, todos los tipos capitales de percepciones y re-presentaciones, como ejemplificaciones perceptivas para una fenomenología de la percepción, de la fantasía, del recuerdo, etc. Igualmente, para lo más general, dispone en la esfera de la originariedad de ejemplos de juicios, conjeturas, sentimientos, voliciones. Pero, como se comprende, no de todas las posibles configuraciones particulares, como tampoco dispone el geómetra de dibujos y modelos para la infinidad de formas de cuerpos. En todo caso también aquí la libertad de la investigación de esencias requiere necesariamente el operar en la fantasía.⁴⁰⁶

En el caso del artista y del fenomenólogo, se trata de ejercitar ampliamente y en forma variada la fantasía en la libre transformación de sus datos y con ello fecundarla con observaciones posibles en la intuición originaria. Ahora bien, no podemos perder de vista que estos análisis que emprende Husserl giran en torno a la comparación entre fenomenología y geometría. Pero este análisis lo realiza Husserl en el contexto del modo de acceso a la aprehensión de esencias y para ello enfatiza en la importancia de la fantasía. En este sentido, el *eidós*, la

⁴⁰⁴ Husserl, Edmund. *Ideas relativas...*, op. cit., pp. 233-234.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 234.

⁴⁰⁶ *Idem.*

esencia pura, puede ejemplificarse intuitivamente “EN MEROS DATOS DE LA FANTASÍA”.⁴⁰⁷ De este modo, podemos aprehender originariamente una esencia en sí misma no solamente de intuiciones sensibles, sino “IGUALMENTE TAMBIÉN DE INTUICIONES NO EXPERIMENTANTES, NO CAPTADORAS DE ALGO EXISTENTE, ANTES BIEN “MERAMENTE IMAGINATIVAS””.⁴⁰⁸

La experiencia estética cumple las potencialidades de la percepción de un modo intenso. Recordemos que preliminar a la actitud estética es la suspensión de cada posición sobre lo existente. La *epojé* permite la neutralización y liberación de los presupuestos naturalistas y objetivistas cuya permanencia impide, como enredados en una red, la vista al desnudo del “mundo-de-vida”. Como en la filosofía, también en la estética obra la reducción fenomenológica, y el artista en eso no se distingue del filósofo. Ambos tienen en común “una íntima afinidad”, una proximidad ideal. La experiencia del mundo hecha posible por la *epojé* es para el artista no el movimiento del concepto que fija el sentido de los fenómenos; él quiere “adaptarle” intuitivamente de ello a los objetivos de una representación estético-creativa. La obra de arte puramente estética es una manifestación de sentido que prescinde de cada posible forma de influencia del intelecto o la voluntad, como centrada de algún modo negativo de su pureza.

La actitud estética, igual que la actitud fenomenológica, desconecta toda la corriente de la vida mundana, pero en el caso estético, se invita a la constitución del mundo estético que es puramente sensible. El mundo estético ya no es objeto de un conocimiento temático, algo que afecta la esfera del sentimiento. Más bien, la sensibilidad estética rompe con el mundo de la sensibilidad cotidiana y nos coloca delante de un objeto estético. Esto quiere decir que la aprehensión estética de la obra de arte implica una ruptura con el mundo de la percepción, ruptura que se deja ver como neutralización.

En este sentido, constatamos que el goce estético no es posible sin el fundamento de la modificación de neutralización de los datos de la percepción, que, de algún modo, son los cimientos materiales de la obra de arte. En la carta hemos encontrado una fugaz señal a

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 93.

⁴⁰⁸ *Idem.*

una cuestión, en cambio, bastante relevante. Hemos visto cómo para Husserl solo con la reducción fenomenológica es posible acceder a un puro ver libre de presupuestos indagados y no fundados de orden psicológico y naturalístico. Desde esta perspectiva, el placer estético no puede darse como mera satisfacción sensible ni como interior movimiento del ánimo.

Husserl ve, por lo tanto, en el objeto estético una constitución no compleja meramente atribuible a la base sensible-material que, sin embargo, constituye de ello la envoltura, por decirlo así. El objeto estético se constituye en su complejidad cuando la objetualidad es alcanzada por el placer estético, que no puede ser relegado a lo subjetivo. Así, pues, la obra de arte es una conexión de representaciones que suscitan un placer estético. Entonces, hay una neutralización de la posición existencial del soporte material de la obra de arte. Esto implica un dirigir la mirada hacia algún fragmento del objeto percibido, pero la estética como tal acontece como aprehensión de la unidad sensible de la obra misma, la cual es una composición de elementos sensibles finamente separados entre sí. La obra es una unidad que puede concretizarse mediante intuiciones sensibles o perceptivas.

Finalmente, debemos decir que el paralelismo entre la fenomenología y la poesía va por el lado del mantenerse en la vivencia, de mantenerse en la experiencia del instante. Esto a propósito de que, en el acto del fantasear como resultado de la evocación, pareciera que el tiempo que es aprehendido por la conciencia ostenta la cualidad de la duración. Un tiempo que se alarga y que escapa a la sujeción del tiempo cronológico y que permite a la conciencia re-vivir ese tiempo evocado, en una suerte de temporalidad propia de una subjetividad. Si bien la semejanza entre el fenomenólogo y el poeta radica en una cierta actitud no natural sobre el mundo, la distinción entre ambos radica en que mientras que el fenomenólogo está movido por un *logos* analítico, el poeta está movido por un *logos* artístico.

§ 23. EPOJÉ ESTÉTICA

Para que la obra se constituya como obra de arte es necesario pasar de la actitud natural a una actitud de corte estético, la cual se logrará, fenomenológicamente, por medio de la reducción. No obstante, en este caso de lo que hablamos es de una reducción o *epojé* estética, que es similar a la *epojé* fenomenología. Sin embargo, mientras que por medio de esta última suspendemos o colocamos entre paréntesis al mundo dado en actitud natural en su totalidad, en la *epojé* estética se trata de suspender la realidad fáctica de la obra de arte. De esta manera, logramos suspender o desconectar lo cósmico de la obra, y así acceder a las cuasi realidades representadas en ella. Por lo tanto, la *epojé* estética nos permite acceder al fenómeno artístico y a los modos de aparecer estético de la obra. Con ello se logra la debida correspondencia entre la experiencia estética del espectador y la obra de arte.

No debemos involucrar a la modificación de neutralidad con la *epojé* y menos con la *epojé* estética. En la *epojé*, así en general, hay un carácter voluntario (“yo suspendo”). La modificación de neutralidad sucede en la conciencia pasivamente; esto es, sin voluntad. Además, es importante no confundir esta modificación con algo así como lo inconsciente. Está conscientemente ahí como lo dado no atendido, como “mero pensamiento”. En general, tal modificación no tiene que ver con un pensar lógico, categorial o axiológico. Aquí la conciencia no pone nada; lo curioso es que sigue siendo un acto pero no ponente. Solo hay un tipo de modificación de neutralidad. Tal modificación puede concretarse en diversos actos: en un acto perceptivo (actual o no actual), en un acto de recuerdo (memoria) o en un acto de fantasía o en la imaginación.

Ahora bien, ¿por qué es importante esta modificación? Porque con esta modificación se logra una conciencia de imagen. Husserl lo ejemplifica con el cuadro *El Caballero, la muerte y el diablo* de Durero. En primer lugar, en la percepción normal distingo las formas, luego hay una modificación (neutral) de la conciencia perceptiva y aparecen “realidades figuradas” puestas en imagen, como si el caballero fuera real o “de carne y hueso”. Es importante aclarar que no toda conciencia de imagen es estética. Asunto que veremos más adelante.

Por otro lado, Husserl es claro: la intuición estética implica un cambio de actitud en la que se deja a un lado la actitud existencial por medio de una puesta entre paréntesis, esto es, por medio de una *epojé* que nosotros llamamos estética. En la intuición puramente estética, el sello del ser o del no-ser, del ser posible o ser probable, etcétera, queda desconectado. Lo que interesa es lo reproducido artísticamente (el objeto-imagen); en este sentido, se aplica la modificación de la neutralización de la percepción, que va acompañada de la *epojé* estética. En este sentido, podemos decir que la estética fenomenológica y la actividad creadora artística dejan a un lado la actitud natural, la ponen entre paréntesis.

Por otro lado, ya hemos notado que, mediante la *epojé* y la reducción, la fenomenología intenta modificar las posiciones de la creencia de ser. En ese intento, lo real y lo posible, lo efectivo y la imaginación aparecen en una nueva óptica. Desde esta óptica debemos estudiar los análisis husserlianos sobre la conciencia de imagen y los aportes de la fenomenología para la interpretación de los hechos estéticos.

Esta desconexión es para nosotros una *epojé* estética, porque se ejecuta en actitud estética. Esta *epojé* tiene una función análoga a la *epojé* fenomenológica. Recordemos al respecto que la *epojé* no es un alejarse de las cosas mismas, sino, más bien, un modo de acceso metódico a ellas, pero en tanto aparecen a la conciencia, esto es, en tanto fenómenos. La *epojé* fenomenológica se aplica al mundo en su totalidad: la posicionalidad existencial, natural y objetiva queda desconectada. ¿Con qué nos quedamos? Con el fenómeno en su aparecer; con aquello que aparece a la conciencia; eso que aparece, que es vivenciado, puede ser descrito fenomenológicamente.

Ahora bien, la *epojé* estética debe ser aplicada ante objetos artísticos. Su aplicación metódica da por resultado el fenómeno artístico en su aparecer; digamos que ha sido desconectado lo cósmico-real de la obra. Pero ¿qué es esto artístico en su aparecer originario a la conciencia? Las realidades exhibidas en la obra o, mejor dicho, las cuasi realidades reproducidas de la obra.

No debemos olvidar que, como ya lo hemos mencionado arriba: el arte posee un carácter cósmico. Es una cosa material que posee una estructura estética y, con ello, diversas texturas. Pues, en la actitud

o contemplación estética, a la cual podemos acceder por una *epojé* estética, esto material queda desconectado, suspendido, mas no neutralizado. Estamos conscientes de que Husserl ha indicado este punto en *Ideas I* como modificación de neutralidad y no como una *epojé* estética. La neutralización es la parte opuesta exacta de cualquier forma productiva del conocimiento, ya que esto entra en juego cada vez que tal producción es “puesta entre paréntesis”, “fuera de juego” o suspendida. Así, cada vez nos abstenemos de realizar un acto de conciencia o solo “pensamos en ella” sin una ejecución actual.

Por otro lado, para una realización de la crítica de la razón en el ámbito de la estética es necesario un cambio de actitud, un cambio de la mirada del mentar específico; esto es, una reflexión. Si el cambio de la actitud natural a la actitud fenomenológica estaba dado en Husserl, metódicamente, por medio de la *epojé*, en el ámbito estético podemos, por analogía, realizar un cambio metódico de actitud por medio de una *epojé* estética.

Finalmente, cabe destacar que mientras la *epojé* estética nos permite la desconexión de la realidad fáctica del objeto artístico, para así, una vez instaurados en la actitud estética, lograr acceder a las realidades representadas en la obra, la modificación de neutralidad de la conciencia, por su parte, es aquella por la cual accedemos a la representación de la imagen misma, es decir, al objeto-imagen, pues es en este donde se constituye propiamente la conciencia de imagen en cuanto tal.

§ 24. LA AFECTIVIDAD A NIVEL ARTÍSTICO: MOTIVACIÓN, MUNDO ESPIRITUAL Y OBJETOS CULTURALES

Para llevar a cabo una indagación de esta naturaleza, se requiere un giro de la mirada del mentar específico, una reflexión fenomenológica trascendental que nos permita describir constitutivamente (mentar) la vivencia tal y como es dada y en los límites en que es dada; realizar juicios, pues, sacados estrictamente de la fuente de la evidencia. Solamente puedo hacer ese análisis desde el punto de vista del espectador. Esto es importante señalarlo, pues los límites teóricos

en los que nos podemos mover son los límites que nos brinda la expectación, los límites, pues, de una estética de la recepción. Desde ahí abordaremos la cuestión.

Empecemos preguntando: ¿qué es la naturaleza y qué es nuestro cuerpo en la actitud personalista, la propia del mundo natural de la vida? El cuerpo en esta actitud no pensamos en percibirlo como una cosa material entre otras, ni en añadirle lo anímico como algo agregado suyo. No nos concebimos como seres corporales condicionados psicofísicamente. Hay que poner en claro que las circunstancias en un caso y en otro son totalmente distintas; las circunstancias de las que somos dependientes en la actitud naturalista son las de la determinación causal, mientras que las circunstancias de las que nos sabemos dependientes en cuanto personas en nuestro personal mundo circundante son las de la motivación.

La vida espiritual posee su legalidad que para Husserl es la motivación, considerada como “la legalidad de la vida espiritual”. Bajo este postulado, el yo espiritual es el sujeto de la motivación. A un lado de la motivación encontramos la habitualidad o la costumbre. Tenemos entonces que una motivación reiterativa se convierte en un hábito. Así, el yo se influye a sí mismo en un mecanismo repetitivo. Entonces, así como el yo se influye a sí mismo, un yo particular puede influir sobre el resto de los yos. Lo importante para nosotros es vincular la motivación con valores estéticos. El yo, en el sentido espiritual, se determina por motivos valiosos, dentro de la ley general de la vida espiritual, que es la motivación.

La motivación es una relación intencional, pues hay en el yo una nóesis de la motivación y como correlato suyo un nóema motivante. Tenemos una causalidad de motivación, pues el nóema motivante es la causa de la nóesis de la motivación. Pero esta causalidad, piensa Husserl, es una causalidad *sui géneris*. Como sea, la motivación funciona como legalidad de la vida de la subjetividad, y la naturaleza funciona bajo la causalidad, desde la estructura: “si... entonces...”.

Al respecto, Husserl dice:

Este yo específicamente espiritual, el sujeto de los actos del espíritu, la *personalidad*, se halla a sí dependiente de un *SUBSUELO OSCURO* de predis-

posiciones de carácter, disposiciones primigenias y latentes, y por otro lado dependiente de la naturaleza.⁴⁰⁹

Ahora bien, los actos en general (incluidos los actos de sentimiento) son todos ellos objetivantes, es decir, constituyentes de objetos. La conciencia valorativa constituye la objetividad axiológica; esta nueva objetividad, el valor como tal, es un nuevo contenido y constituye una nueva región distinta del mero mundo de las cosas. De esto, “Como una consecuencia más, se entiende la posibilidad, incluso la necesidad, de disciplinas noéticas, o noemáticas y ontológicas, formales y materiales, referidas esencialmente a la intencionalidad emotiva y volitiva”.⁴¹⁰ La disciplina que se refiere a la intencionalidad afectiva sería la estética, sin lugar a duda.

§ 25. ANÁLISIS DE LA VIVENCIA, LA ACTITUD Y EL SUJETO ESTÉTICOS

Otro momento de la fenomenología del arte en Husserl tiene que ver, según nuestro criterio, con el análisis fenomenológico de las vivencias intencionales en que nos son dados, originariamente, los fenómenos artísticos y estéticos, esto es, con un análisis de la conciencia valorativa. En esta etapa, hay que poner en claro descriptivamente, en primer lugar, el dato hylético o contenido material como sostén del acto estético y la conformación intencional a un nivel axiológico. Con base en esto, se debe analizar la vivencia estética misma, que desde luego será un acto con intención estética.

Para esto, habría que recordar nuestros análisis en torno a la sensibilidad y la axiología. Una vez analizados estos dos niveles (sensible y axiológico), podemos entrar al análisis de la vivencia estética, pero reconociendo que Husserl solo tematiza los actos teóricos. Sigamos un ejemplo que el padre de la fenomenología

⁴⁰⁹ Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo...*, op. cit., p. 324.

⁴¹⁰ Husserl, Edmund. *Ideas relativas...*, op. cit., pp. 368-369.

utiliza para la tematización de los actos teóricos, pero que nos puede servir para nuestro trabajo de forma paralela. Dice Husserl: “Una cosa es tener en general consciente que el cielo azul es, y otra vivir en la ejecución del juicio —el cielo es ahora azul— percatándose, captando, mentando específicamente”.⁴¹¹ El juzgar implica ya un acto teórico.

Siguiendo con nuestra temática, Husserl dice: “Aclarémonos esto con un ejemplo. Pusimos antes en contraposición el mero tener consciente en la visión el cielo azul y la ejecución teórica de este acto. Dejamos de ejecutar el ver de esta manera señalada cuando, viendo el cielo azul resplandeciente, vivimos en el arrobo ante él. Si hacemos esto, no estamos en la actitud teórica o cognoscente, sino en la actitud emotiva”,⁴¹² que es en el fondo una actitud estética. Entonces, una cosa es el mero estar consciente de ver un cielo azul y otra juzgar teóricamente sobre el cielo azul. Pero cuando vivimos en el arrobo, la cosa cambia.

Continúa Husserl: “A la inversa, bien puede haber agrado mientras nos hallamos en actitud teórica, cuando como físicos estamos dirigidos, observándolo, al cielo azul resplandeciente; pero entonces no vivimos en el agrado”.⁴¹³ En el mero estar consciente del cielo azul estamos en la actitud natural. Es un simple percatarse de lo que está ahí, pero cuando, por ejemplo, se da una explicación científica del por qué es azul el cielo, estamos y juzgamos en actitud teórica. En cambio, cuando vivimos en el arrobo, encanto o agrado del cielo azul, estamos en actitud estética. El acto, en el fondo, es el mismo. Es un acto de ver el cielo azul, pero debido a la actitud, al modo de vivir eminente, al interés, el acto de ver el cielo azul sufre una modificación fenomenológica. Vivir en el agrado, en este ejemplo, es estar dirigido, contemplando el cielo azul que ahora, estéticamente, resulta resplandeciente. Agrega nuestro autor enseñuida:

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 33.

⁴¹² *Ibid.*, p. 37.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 38.

Ésta es una modificación fenomenológica esencial del agrado, o del ver y el juzgar, según la cual pasamos de una actitud a la otra. ESTE PECULIAR CAMBIO DE ACTITUD PERTENECE COMO POSIBILIDAD IDEAL A TODOS LOS ACTOS, y en todos ellos le corresponde la modificación fenomenológica correspondiente.⁴¹⁴

Esto es, los actos que desde un principio no son estéticos pueden serlo mediante un cambio de actitud. Pero detengámonos. Hay aquí algo interesante cuando dice Husserl que “puede haber agrado mientras nos hallamos en actitud teórica” sin que “vivamos en el agrado”. Puede haber agrado sin vivir en el agrado. Esto significa que en la actitud teórica puedo reconocer lo grato, lo agradable y, en este ejemplo, reconocer judicativamente el cielo azul resplandeciente, pero, efectivamente, no se vive en el agrado. En todo caso, se reconoce lo grato y se juzga valorativamente sobre ello. En el fondo, esto ha servido para comprender las modificaciones fenomenológicas que, *a priori*, pueden sufrir todos los actos. A continuación, Husserl propone otro ejemplo que está más apegado a nuestros intereses:

Podemos contemplar un cuadro “disfrutándolo”. Entonces vivimos en la ejecución del agrado estético, en la actitud de agrado, que precisamente es una actitud “disfrutante”. Podemos luego, con los ojos del crítico de arte o del historiador del arte, juzgar el cuadro como “hermoso”. Entonces vivimos en la ejecución de la actitud teórica, judicativa, y ya no en la actitud valorativa, en la actitud del agrado.⁴¹⁵

Efectivamente, una cosa es vivir en el disfrute estético ante un cuadro, digamos, vivir en el arrobamiento ante él, y otra juzgar teóricamente (como historiador o crítico del arte) el mismo cuadro. De hecho, el historiador o crítico de arte que juzga obras de arte teóricamente, según su disciplina, puede, mediante un cambio de actitud, pasar a la actitud estética y disfrutar estéticamente una obra de arte.

Así pues, la obra de arte es la misma, el cielo azul es el mismo; pero mediante un giro de la mirada del mentar específico, el acto de

⁴¹⁴ *Idem.*

⁴¹⁵ *Idem.*

ver ya sea el cuadro o el cielo azul, se modifica fenomenológicamente. Cuando el físico ve y reconoce el cielo azul como resplandeciente, y cuando el crítico o historiador del arte reconocen al juzgar el cuadro como hermoso, en el fondo reconocen lo grato teóricamente. Entonces, puede haber agrado sin vivir en el agrado. Puedo reconocer, pues, lo grato teóricamente sin vivir en el agrado estético. Juzgo el cielo o el cuadro valorativamente, sin vivir estéticamente. Husserl enfatiza este punto cuando dice:

El agrado estético, algo es para nosotros consciente en cuanto estéticamente grato, en cuanto bello. Sea el punto de partida el hecho de que vivimos en el agrado estético, de que nos abandonamos con agrado, pues, al objeto aparente. Podríamos REFLEXIONAR SOBRE EL AGRADO, como cuando después enunciamos: eso me agrada. El juicio es ciertamente un juicio sobre mi acto de agrado. Pero dirigir la MIRADA AL OBJETO y su belleza es algo totalmente distinto.⁴¹⁶

Entonces, el juicio de reflexión sobre el acto de agrado es, en tanto juicio, teórico, y no se confunde con el vivir estéticamente. La actitud estética es, según esto, un comportamiento emotivo en el cual vivimos al apreciar y valorar obras de arte. La actitud estética es la vivencia de una obra de arte, en la cual se intensifica la conciencia de la imagen. En esta medida, la función de la actitud estética es relajar. Si esto sucede, si hay un disfrute, entonces hablamos de acto estético. Sin embargo, dice Husserl, “si lo entendemos, como EQUÍVOCAMENTE sucede con frecuencia, como un tener-por-valioso judicativo, eventualmente como un predicar sobre el valor, entonces con ello se expresa un comportamiento teórico y no un comportamiento emotivo”⁴¹⁷ o estético.

Hay que decir que, en el juicio sobre el valor, que puede nacer del reconocimiento de lo grato e inclusive “de la actitud del abandono puramente disfrutante, la obra de arte es objetiva de una manera totalmente distinta: es intuida, pero no solamente intuida

⁴¹⁶ *Ibid.*, pp. 43-44.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 38.

sensiblemente (no vivimos en la ejecución de la percepción), sino AXIOLÓGICAMENTE INTUIDA. En el abandonarse activo del estético ‘estar-ocupado-con-ella-en-el-agrado’, del gozo estético entendido como acto, el objeto, dijimos, es objeto del disfrute”.⁴¹⁸ Entonces, en el abandono estético del agrado la obra de arte se intuye axiológicamente como objeto del disfrute y entonces vivimos en el gozo estético. Pero en el teorizar judicativamente, aunque sea en la forma de la valoración, la obra de arte ya no es objeto del abandono disfrutante, sino objeto teórico doxo-tético.

La actitud estética sintetiza su objeto en un horizonte particular de creencia. Contiene (en caso de una película, por ejemplo, o de una novela) sus propias anticipaciones a la manera en que los objetos representados van a desarrollarse. Solo este horizonte no puede fusionarse con el horizonte sintético de la experiencia y no puede identificarse con una creencia actual de posicionamiento. Es precisamente esta unidad sintética particular la que hace a Husserl hablar, en la década de 1920, de una creencia estética, porque la incredulidad pura no puede ser sintéticamente resumida. De ahí que sea una apercepción estética particular el no-posicionar “la unidad de la creencia”. Su interés permanecería siendo el mismo, aun si su tema no fuera verdadero, sino solo “arreglado”.

Este rasgo ofrece un criterio genuino para identificar el interés estético puro. Al mismo tiempo, esto aclara lo que exactamente quiere decir Husserl cuando, dando un paso adelante, dice que hasta estéticamente los verdaderos paisajes admirados (como la vista de algunas verdaderas montañas de las cuales disfrutamos) forman una unidad sintética que no se funde con la experiencia normal. Husserl no dice que las montañas se hacen menos verdaderas cuando son estéticamente admiradas, sino que ellas podrían muy bien ser irreales. Por supuesto, esto no es verdad para cualquier interés documental.

Estas descripciones son ciertamente bastante crudas, pues en ellas se descuidan numerosos matices. Pero lo que ellas deberían haber mostrado suficientemente claro, por ahora, es el hecho de que el problema entero del interés estético como “la unidad pura de la

⁴¹⁸ *Idem.*

creencia” concierne a un punto de vista “ideal” asumido y no a una mera descripción inocuada, como en el caso de la neutralidad de imagen. Esto es claramente mostrado por el hecho de que el problema entero “de la pureza” no tiene sentido en el contexto de la conciencia de imagen y también por el hecho de que la neutralización perceptiva que caracteriza a la conciencia de imagen sigue siendo la misma, sin tener en cuenta el interés que motiva su acercamiento.

Hay, sin embargo, tres aspectos en que la asociación de la neutralidad de imagen y actitud estética son fundadas: 1) el hecho de que el propio Husserl primero interprete la actitud estética como un modo de colocarse dentro de la conciencia de imagen; 2) la interpretación de la imagen dada en *Ideas I*, donde Husserl explícitamente indica la actitud estética como una condición para una conciencia neutral de la imagen completamente; 3) la circunstancia de que el punto de vista de Husserl parece ofrecer un terreno fértil para la estética fenomenológica.

En cuanto a la primera, solo podemos decir que el propio Husserl rechazó esta interpretación: el problema de las imágenes y el del interés estético se hacen más y más claros en su obra, ya que la conciencia de imagen no está obviamente condicionada por una actitud estética, y puesto que el interés estético, finalmente, no necesita una imagen de un objeto. Concerniente a la segunda, lo cierto es que una distinción más imparcial —como la que hay entre el interés “puramente ficticio” y “documental”— resultaría mucho más útil para designar la diferencia entre imágenes que están sintéticamente relacionadas con la realidad y aquellas que no están. Lo anterior, dado que la misma idea de “contemplación estética” pone en juego una variedad entera de decisiones que no debería asumirse sin previo aviso. Así, deberíamos afrontar finalmente el hecho de que, desde un punto de vista fenomenológico intransigente, la estética y la ética ofrecen un “fundamento fenomenal” mucho más problemático que el que Husserl mismo habría querido admitir.

Ahora bien, una cosa es el análisis de la vivencia estéticamente valorativa y otra el sujeto mismo que valora. Hablamos de un sujeto corpóreo que está en actitud de disfrute estético; que vive, intuye, piensa y siente de un modo estético. Así pues, Husserl se ha

empeñado en describir la vida trascendental encarnada que además de percibir y significar el mundo cumple con intencionalidades afectivas, axiológicas, prácticas y, por supuesto, teóricas. Pero esta vida trascendental es esencialmente intersubjetiva. En este punto de nuestra investigación no está por demás decir que trabajamos en el ámbito de una fenomenología de la subjetividad trascendental.

El ego trascendental, como bien sabemos, tiene un carácter antinatural, pero también una correlación intencional con el mundo. Este ego trascendental imagina y fantasea objetos, está dirigido intencionalmente a los objetos, aunque, en este caso, no objetos reales, sino objetos irreales, posibles. De hecho, los valores estéticos, por carecer de una posición real, no son menos consistentes en las cosas reales. Esta irrealidad, como carácter de la no-posición en la realidad mundana de la actitud natural, nos invita, en el ámbito de la estética, a considerar la vida trascendental. El ego trascendental realiza la desconexión del mundo real, pero en el caso de la imaginación y la fantasía estéticas, esta se establece al modo de la neutralidad.

De este modo, podemos atribuirles predicados significativos a las cosas, predicados como “los rubros de encanto, belleza, utilidad, conveniencia práctica, perfección [...] valores, bienes, finalidades, instrumentos, bueno-para-algo”,⁴¹⁹ que no interesan al investigador de la naturaleza. A nosotros nos interesa el sujeto en actitud estética, pues el arte es el correlato intencional de la experiencia ejecutada en dicha actitud. En el fondo es una actitud valorativa, pues valora lo bello, lo grato, etcétera. La actitud remite al sujeto respectivo. Entonces hablamos de un sujeto estético que valora. Aunque digamos que las obras de arte pertenecen a la esfera de correlatos del sujeto estético, de un sujeto valorativo posible, con esto no queda determinado qué es el arte.

Ahora bien, la actitud estética del sujeto respectivo se determina, aunque no exclusivamente, por vivencias de conciencia que se denominan actos dóxicos (objetivantes). Decimos que no exclusivamente porque en la actitud teórica o práctica también hablamos de actos objetivantes. Lo que distingue esta actitud frente a

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 32.

otras estriba, más bien, en el modo peculiar en que las vivencias son ejecutadas en función estética-valorativa. Una cosa es experimentar algo y otra cosa es ejecutar el experimentar en sentido específico, esto es, estético. Se trata de “vivir” de la manera señalada de un modo eminente, se trata de un “vivir” experimentando, creyendo, juzgando, estéticamente.

Es un estar dirigido intencionalmente a la obra de arte con mirada activa específicamente mentante. A estas vivencias dóxicas ejecutadas en esta actitud las llamamos actos estéticos. En estos la obra de arte no está solamente ahí, sino que el yo estético está dirigido a ella, objetivándola estéticamente.

Los objetos representados en una pintura se nos aparecen como irreales, como imágenes. Por ello, nuestro interés se dirige hacia el objeto representado como tema de la imagen puramente estética. Si hablamos de interés nos referimos a uno estético mediante el cual el sujeto está volcado emocional y afectivamente hacia el objeto representado en imagen; va acompañado por el goce, por una satisfacción del tipo afectiva. Es un agrado que, al dejar fuera la existencia misma, se dirige y se determina por el aparecer del fenómeno artístico. Todo esto conlleva un máximo de sensibilidad, un plus de la sensibilidad misma. En la conciencia trascendental es posible una donación de sentido en la constitución del objeto estético, que es independiente como unidad sensible.

En la actitud estética el sujeto se ausenta del mundo cotidiano al contemplar una obra de arte. El arte desfamiliariza al sujeto, lo saca de su cotidianidad. Hay que decir que no hay contradicción entre el carácter unitario del objeto del goce estético y la progresión de las emociones por aquel, suscitadas en la vida del sujeto. El sujeto que constituye el objeto fantaseado y el imaginado se experimenta en sus mismos actos.

Finalmente, el sujeto estético es objetivante en este sentido específico. Esto quiere decir que pone como existente o *cuasi*-existente una objetividad del sentido respectivo, es decir, constituye una obra de arte. Las vivencias intencionales están referidas a esa objetividad que posee el carácter de lo *irreal*, al objeto estéticamente captado como tal. En este sentido, las vivencias son dadoras de sentido

estético. Entonces, las vivencias estéticas intencionales constituyen, para el objeto artístico, diversos estratos objetivos, estratos hacia los cuales el sujeto está, también, en actitud estética. Esto es posible solo mediante un giro de la mirada, pues mediante un cambio al interés estético salen ellas del estadio de constituir pre-estético al estético.

Los estratos de sentido, desde esta perspectiva, entran en el ámbito del sentido estético: surge un nuevo objeto, objeto de la captación y la determinación estética. En el fondo, esto quiere decir que, a través del cambio de la actitud pre-estética a la estética, el sujeto mismo y por entero su vida han sufrido una modificación fenomenológica y ahora es sujeto estético. Los actos estéticos permiten al sujeto referirse al objeto estético dado; en este sentido, ejercen una operación constituyente: se constituyen objetividades sensibles que pueden convertirse en objetos estéticos solo cuando el sujeto se orienta con un interés estético mentándolas, cuando ejecuta actos que las captan y las determinan estéticamente, es decir, cuando los predicados de valor estético son captados.

En el fondo, estos son actos de nivel superior que se inician mediante giros de la mirada del mentar específico, en una reflexión, en un giro retrospectivo, en una *epoché* estética.

§ 26. TIEMPO Y ARTE: APUNTES SOBRE LA TEMPORALIDAD DE LA OBRA

Nos interesa fenomenológicamente el arte en tanto obra, esto es, su puro obrar, en tanto que es dado a la experiencia estética. Sin embargo, será necesario realizar unas aclaraciones antes de ello.

Un análisis de las vivencias estéticas no puede concluir sin hacer referencia al tiempo fenomenológico. No podemos hablar de las vivencias estéticas como si estas fueran estáticas. Debemos considerarlas en el ámbito de una fenomenología genética. Para ello debemos puntualizar algunos aspectos fundamentales que tienen que ver con el avance de la fenomenología husserliana.

El desarrollo de la fenomenología de Husserl puede verse desde la concepción de la intencionalidad y también de la constitución.⁴²⁰ Consideramos que la tematización de los actos intencionales en las *Investigaciones lógicas* le ha servido de base a nuestro autor para formular la reducción fenomenológica como modo de acceso a la fenomenología trascendental de las *Ideas I*. Digamos que ha dado paso a la caracterización de la diferencia entre la fenomenología descriptiva y la fenomenología constitutiva. Esto quiere decir que, en este marco, la intencionalidad va acompañada del problema constitutivo. Ahora bien, en este punto debemos establecer la diferencia entre una fenomenología estática y una genética, pues consideramos, en este contexto, que se trata de dos versiones de la intencionalidad y de la constitución misma. Quizá la génesis fenomenológica pueda dar cuenta del proceso de constitución del mundo y de sí mismo. Entonces, a partir de esto consideramos que la fenomenología no es solo una disciplina que se dirige al modo en que conocemos y a la validez del conocimiento mismo, sino que también nos permite analizar, desde su perspectiva genética, las condiciones de posibilidad de nuestros actos y el origen de la motivación de estos. Esto que hemos mencionado debemos analizarlo detenidamente en lo que sigue.

Sabemos que con el llamado “¡A las cosas mismas!” Husserl funda la fenomenología. El llamado lo podemos ubicar en la necesidad de construir una filosofía primera que dé cuenta de la validez del conocimiento de los objetos sobre los cuales trabajaran las ciencias particulares. Sabemos, y ya lo hemos puesto de manifiesto en repetidas ocasiones, que la descripción de las cosas mismas no es una descripción empírica o directa. Más bien, acceder a la mismidad de las cosas consiste, fenomenológicamente, en describir el cómo o el modo de manifestarse a la conciencia, cómo salen a la luz para la conciencia. Esto se logra mediante un retroceso de los actos intencionales que caracterizan a la conciencia, pues la conciencia siempre es conciencia

⁴²⁰ Para la problemática de la constitución, véase Ingarden, Roman. “El problema de la constitución y el sentido de la reflexión constitutiva en Husserl”. En *Husserl. Cahiers de Royaumont*. Buenos Aires: Paidós, 1968, pp. 215-232.

de algo; es intencional. Sin embargo, hay que notar que el objeto no se reduce a las vivencias que de él tengamos, pues trasciende las vivencias y también los contenidos de sensación. Esto quiere decir que la existencia o inexistencia del objeto no afecta en nada a nuestra relación intencional con él mismo. La conciencia no porta el objeto, sino su referencia intencional.

Por otro lado, en la fenomenología descriptiva, debemos recordar, los contenidos de sensación no son parte del acto intencional, sino la base del mismo, pero tampoco el yo forma parte, pues cuando estamos dirigidos intencionalmente a un objeto, el yo no está presente aunque los actos sean realizados por el yo, Digamos que del yo tenemos noticia solo cuando, posteriormente, reflexionamos sobre los actos. Señalemos, para finalizar este punto, que la primera versión de la fenomenología es, pues, una disciplina descriptiva de los actos intencionales, sobre todo, aunque no exclusivamente. En este sentido, la pregunta fundamental al respecto es por la validez y verdad en el ámbito de la lógica y del conocimiento en general, sin dejar a un lado la pregunta por la unificación de la conciencia en un sentido ontológico.

En las *Ideas I* Husserl da un giro a su fenomenología descriptiva y plantea menesterosamente una fenomenología trascendental. De hecho, el método de la reducción fenomenológica muestra el acceso a los fenómenos desde el campo de la conciencia trascendentalmente reducida. El mundo natural se reduce al mundo vivido y, con ello, ganamos una comprensión del mundo, pues este es ahora constituido subjetiva e intersubjetivamente. A partir de la reducción, la conciencia se descubre como aquel reino universal donde tiene lugar la correlación entre el ser y nuestra experiencia de lo que es. *Ego-cogito-cogitatum*.

Con esto, la fenomenología es a partir de 1913 una filosofía trascendental. Solo recordemos que el concepto trascendental está ligado al concepto de razón, pues esta tiene para Husserl un carácter intencional y teleológico. La razón se despliega en la relación entre intención y cumplimiento o plenificación, y esto sucede en la experiencia misma. Esto quiere decir que la fenomenología trascendental describe la correlación intencional entre el objeto intencionado y su

plenificación en la intuición. La constitución del objeto es producto de la actividad sintética de la conciencia.

De este modo, los objetos son unidades de sentido y con ello se abre una nueva concepción de la intencionalidad que consiste en que ella ya no está circunscrita a un acto intencional que apunta a su objeto, sino que ahora la está referida a un plexo de actos noéticos dadores de sentido. Ya sea descriptiva o ya sea trascendental, la fenomenología estática tiene como finalidad aclarar las estructuras intencionales de la conciencia, pero también, y esto es fundamental, consiste en llevar a claridad intuitiva el objeto presentado en la correlación. Es recurrir a la experiencia originaria que tenemos del objeto a partir de lo dado a la intuición, y con ello acceder al *eidos* o esencia objetiva, buscando que no se pierda de vista la evidencia misma en el conocer. La fenomenología estática, en la que nos hemos movido, procede teniendo presente que los actos intencionales son objetivantes, es decir, que su función es la apercepción del objeto intencional. Estos actos fundan los no objetivantes o fundados.

Teniendo estos análisis presentes podemos, así me lo parece, plantear, ampliamente y sin profundidad, el asunto a analizar, el cual requiere mayor atención y dedicación. Nos referimos a la fenomenología genética. Según la línea de análisis que hemos llevado a cabo apenas arriba, desde la fenomenología genética la intencionalidad y la constitución mismas adquieren otra dimensión.

Ahora bien, recordemos que en los análisis estáticos de *Ideas I* podemos ver que la aprehensión del objeto intencional no es una efectuación de la conciencia por medio de un acto aislado y de la presencia del objeto, sino que la aprehensión del objeto como siendo idéntico consigo mismo se efectúa en una síntesis activa que realiza la conciencia mediante un plexo de actos dadores de sentido constitutivo. El objeto se constituye como una unidad en la multiplicidad de sus apariciones. Y con base en esa dación del objeto identificamos la nóesis, el nóema y el objeto intencionado. Describir esto es tarea de la fenomenología estática.

En este punto debemos analizar la génesis como método complementario de la inserción del objeto en la historia del yo, por decirlo así. Esto implica una descripción fenomenológica sobre la tempo-

ralidad de la conciencia y por su origen mismo. Ello implica preguntar por la posibilidad misma de la correlación intencional. Esto es, sabemos que el contenido hylético no es intencional, pero es la base del acto intencional, aquí la pregunta es por la génesis de la intencionalidad misma, por el devenir del acto intencional, una especie de arqueología de la conciencia intencional. Este devenir está inserto en un flujo temporal de los actos, pues cada acto está rodeado por un horizonte de lo recientemente sido y un horizonte de lo por-venir.

Cuando hablamos de horizonte debemos considerarlo en una doble dimensión: los objetos tienen un horizonte temporal (las artes temporales, la melodía por ejemplo) o un horizonte espacial (las artes espaciales y ornamentales, la escultura por ejemplo). Sin embargo, la consideración temporal de la estructura de los actos implica una nueva concepción genética de la constitución. La constitución se da en el flujo temporal y espacial de los objetos. Desde esta perspectiva es posible hablar de una historia del objeto que se constituye en el flujo de la conciencia, o bien, de la inserción del objeto en nuestra historia yoica.

Una vez puesto manifiesto el problema genético —por supuesto que esto requerirá mayor atención— podemos pasar al análisis del tiempo que se presenta ahora como necesario y es justificable por lo anteriormente dicho. Veamos.

Sabemos perfectamente, como ya lo hemos indicado, que podemos tener acceso al pensamiento husserliano a través de la fenomenología puramente estática, cosa que sería de gran importancia y provecho, pero la cuestión no está en quedarse solamente ahí. Todavía encontramos una zona de pensamiento más difícil, radical y oscura de la fenomenología, nos referimos a la genética. Sabemos, además, que a esta otra parte están dedicados los trabajos de la época, ciertamente fecunda, de Friburgo. Pensamos que, metódicamente, nosotros podemos tener acceso a esa fenomenología genética, a ese modo más complejo de la filosofía Husserl, si empezamos con las reflexiones sobre el tiempo. Y es que el tiempo de las vivencias aparece ante la conciencia trascendental.

Husserl parte, en buena medida, para sus reflexiones filosóficas o, lo que es lo mismo, fenomenológicas, de lo que él denomina

“actitud natural”, y dice: “Empezamos nuestras consideraciones como hombres de la vida natural, representándonos, juzgando, sintiendo, queriendo ‘EN ACTITUD NATURAL’”.⁴²¹ Aquí, no es el propósito aclarar aquello que sea la actitud natural, solamente mencionaremos que dicha actitud es en la que nos encontramos ante el mundo de un modo cotidiano, pre-reflexivo, pre-filosófico o, si se quiere, de una manera ingenua, vaga; es la actitud en la que el mundo está simplemente ahí delante de o para mí. Evidentemente, la actitud natural como tal no es filosófica, pero consideramos que la reflexión sobre dicha actitud es ya una actitud filosófica o fenomenológica.

La referencia a la actitud natural no es gratuita, sino que resulta de mucha importancia, pues también en ella se tiene conciencia, se experimenta o, incluso, se intuye el tiempo (que es lo que ahora nos importa), aunque sea de un modo natural o pre-filosófico. En la actitud natural,

Puedo cambiar mi posición en el espacio y en el tiempo, dirigir la mirada hacia acá y hacia allá, hacia delante o hacia atrás en el tiempo; puedo procurarme percepciones y evocaciones siempre nuevas, más o menos claras y ricas, o también imágenes más o menos claras en que me hago intuitivo lo posible y conjeturable en las formas fijas del mundo espacial y temporal.⁴²²

Además, dice Husserl, “Soy conciente de un mundo extendido sin fin en el espacio y que deviene y ha devenido sin fin en el tiempo.”⁴²³ De este modo, se tiene la noción de una extensión del mundo infinita ya sea “orden de ser del presente espacial”⁴²⁴ o en el “ORDEN DE SER EN LA SUCESIÓN DEL TIEMPO”.⁴²⁵ Además de la extensión infinita espaciotemporal, lo importante aquí es que la noción de infinito también se presenta de otra manera que resulta muy interesante y compleja. Veamos, por un lado, está el horizonte infinito del mundo

⁴²¹ Husserl, Edmund. *Ideas relativas...*, op. cit., p. 135.

⁴²² *Ibid.*, p. 137.

⁴²³ *Ibid.*, p. 135.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 136.

⁴²⁵ *Ibid.*, pp. 136-137.

conocido, esto es, de lo percibido actualmente y determinado más o menos con claridad.

Por otro, este horizonte infinito del mundo conocido, al que nos hemos referido anteriormente, “está en parte atravesado, en parte rodeado por un HORIZONTE OSCURAMENTE CONCIENTE DE REALIDAD INDETERMINADA”.⁴²⁶ Este contorno de lo desconocido, nebuloso e indeterminado “es, por lo demás, infinito”⁴²⁷ y “está necesariamente ahí”.⁴²⁸ Ahí, como el mundo está en la actitud natural en la que ahora está puesta nuestra atención. “Este mundo que está ahí delante para / mí ahora, y patentemente en cada ahora de la vigilia, tiene su horizonte temporal infinito por dos lados, su pasado y su futuro conocidos y desconocidos, inmediatamente vivos y no vivos”.⁴²⁹

Hay, pues, para Husserl, dos nociones de “horizonte infinito” que nos son dadas en la actitud natural; por un lado, se encuentra el lado conocido y, por el otro, el desconocido. Ambos están en estrecha relación con el tiempo, aunque también con el espacio. Nuestro autor hace referencia a una “extensión infinita” y notamos que es usada indistintamente para referirse al espacio o al tiempo. Y es que en esta encontramos la noción de espacio como extensión y la del tiempo como infinitud. La cuestión está en que en la actitud natural nos es posible concebir un espacio infinito, así como un tiempo extenso.

De alguna manera, el lado conocido tiene que ver, pues, con lo que es percibido actualmente, lo que es determinado con claridad y que es lo “inmediatamente vivo”, lo consciente. Del otro lado, rodeando y circundando al primero, está precisamente lo contrario, el lado desconocido, indeterminado, inactual, oscuro, lo “no vivo pasado y futuro”, lo inconsciente, para cuadrar la idea. Ambos lados son, pues, extensamente infinitos.

Asimismo, hay un tema capital para la fenomenología, que no está del todo separado de lo que anteriormente hemos analizado. Nos referimos a las vivencias y “Entre las más generales peculiaridades

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 136

⁴²⁷ *Idem.*

⁴²⁸ *Idem.*

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 137.

esenciales de la esfera pura de las vivencias tratamos en primer lugar la REFLEXIÓN. Lo hacemos así por mor de su función metodológica UNIVERSAL: el método fenomenológico se mueve íntegramente en actos de reflexión.”.⁴³⁰ Efectivamente, al analizar el tema de las vivencias o actos, se remite forzosamente a la reflexión. Resultan realmente inseparables y, como veremos posteriormente, la cuestión del tiempo tampoco está desligada de la problemática que ahora nos proponemos analizar. El tema de la reflexión nos indica, de alguna manera, un cambio de actitud, una modificación de la actitud natural. Si decimos, con Husserl, que la fenomenología se mueve en actos de la reflexión, decimos con ello que ahora estaríamos hablando de una actitud fenomenológica. Y es que la reflexión, como modificación de la conciencia, es algo que puede experimentar toda conciencia.

De este modo, pues, antes de ejecutar la modificación o el cambio de actitud o de la mirada, esto es, antes de entrar expresamente en la esfera trascendental o, lo que es lo mismo, antes de poner en marcha la reducción fenomenológica como actitud reflexiva, debemos indagar todavía sobre el tiempo objetivo. “La vivencia vivida realmente en cada caso se da, al caer bajo la mirada reflexiva, COMO realmente vivida, como siendo ‘ahora’; / pero no sólo esto: se da también como habiendo SIDO hace un momento, y en tanto que no era mirada, precisamente como tal, como habiendo sido irreflejada”.⁴³¹ En la actitud natural tenemos vivencias, pero no “reflejadas” o reflexionadas, esto es, vivencias sin “caer bajo la mirada reflexiva”, sin haber sido miradas fenomenológicamente. Bajo la actitud reflexiva, las vivencias son “realmente” vividas. Esto no quiere decir que una “simple” vivencia de la actitud natural, una vivencia en la cual no está puesta la mirada o la atención filosófica, no sea real. Las vivencias existen real y naturalmente, independientemente de si volvemos la mirada penetrante sobre ellas o no. Es claro que en la actitud natural nos damos cuenta de las vivencias y en la misma actitud no cabe duda de que existen para nosotros, las vivimos. La cosa cambia “cuando en la reflexión inmanente en el interior de

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 250.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 251.

la RETENCIÓN (del recuerdo ‘primario’) son ‘todavía concientes’ como ‘recién’ sidas”.⁴³² Me parece que cuando Husserl habla de reflexión inmanente ya está operando un cambio de actitud, de ahí que hable de recuerdo “primario” o retención. Y agrega nuestro autor:

Estamos convencidos, además, de que también la reflexión sobre la base de la REMEMORACIÓN y “en” ella, nos da a conocer nuestras vivencias anteriores, que “entonces” estaban presentes, entonces eran perceptibles inmanentemente, aunque no estaban inmanentemente percibidas. Precisamente lo mismo es válido, según la manera de ver natural e ingenua, por respecto a la REMEMORACIÓN, la expectativa que dirige su mirada hacia delante. Ante todo entra aquí en cuenta la inmediata “PROTENCIÓN” (como pudiéramos decir), la exacta contraparte de la inmediata retención, y luego la prememoración, re-presentativa de una manera totalmente distinta y en el más propio sentido REPRODUCTIVA, que es la contraparte de la REMEMORACIÓN. En ella, lo intuitivamente esperado, aquello de que se tiene conciencia como “venidero” al dirigir la mirada hacia adelante, tiene a la vez, gracias a la reflexión posible “en” la prememoración, la significación de algo que será percibido, así como lo rememorado tiene la significación de algo que ha sido percibido. Así, pues, también en la prememoración podemos reflexionar y hacernos concientes vivencias propias, a las que no estábamos orientados en esta prememoración, como pertenecientes a lo prememorado como tal: como hacemos siempre que decimos que VAMOS A VER algo venidero, donde la mirada reflexiva se ha vuelto a la vivencia de percepción “venida”.⁴³³

Hay, pues, dos modos de analizar reflexivamente el recuerdo, aunque también es válido para la expectativa, como lo menciona el propio Husserl. Podemos volver la mirada reflexiva sobre el recuerdo, pero también puede existir una reflexión “en” el mismo recuerdo. “Primero es conciente irreflejadamente en el recuerdo, en el modo de lo ‘pasado’, digamos el transcurso de una pieza musical. Pero a

⁴³² *Idem.*

⁴³³ *Ibid.*, pp. 251-252.

la ESENCIA de lo conciente en tal modo es inherente la posibilidad de reflexionar sobre el haber-sido-percibido de lo mismo. Igualmente existe para la expectativa, para la conciencia que mira hacia lo 'venidero', la posibilidad esencial de desviar la mirada desde esto que viene hacia su ir-a-ser-percibido".⁴³⁴ En este sentido, podemos afirmar que toda vivencia es como un río unificado que fluye, "en que se tiene conciencia del vivo ahora de la vivencia frente a su 'antes' y 'después', un río, pues, de retenciones y protenciones. Pues exactamente consideradas, ellas tienen en su concreción sólo UNA FASE ABSOLUTAMENTE ORIGINARIA, pero una fase siempre en continuo flujo, el momento del AHORA VIVO".⁴³⁵

En lo anterior hemos hecho el esfuerzo de analizar el tiempo en la actitud natural. Sin embargo, inevitablemente fue inmiscuido el tiempo fenomenológico. Hacer una separación tajante entre el tiempo objetivo y el fenomenológico resulta algo complejo, pero ahora enfocaremos toda nuestra atención en el segundo.

Dice Husserl: "Una discusión propia requiere el tiempo fenomenológico como peculiaridad general de todas las vivencias".⁴³⁶ Y posteriormente añade: "Es muy de observar la distinción entre este TIEMPO FENOMENOLÓGICO, esta forma homogénea de todas las vivencias / en UNA corriente de vivencias (la de UN yo puro) y el TIEMPO 'OBJETIVO', esto es, el TIEMPO CÓSMICO".⁴³⁷ En este sentido, vemos que el tiempo como tal posee su propia esfera de investigaciones, constituye un campo cerrado propio, independiente y posee su peculiar dificultad. Además, se distingue perfectamente del tiempo objetivo.

El tiempo fenomenológico implica ya, a mi modo de ver, tomar parte o llevar a cabo la reducción fenomenológica. Así, los hechos y las reflexiones anteriores ahora deben transformarse, deben sufrir una modificación, deben ser (colocados entre paréntesis) para que de este modo puedan ser vistos ya como ejemplares de esencias universales, que, de acuerdo con el cometido de la fenomenología,

⁴³⁴ Ibid., p. 255.

⁴³⁵ Ibid., p. 256.

⁴³⁶ Ibid., p. 270.

⁴³⁷ Idem.

debemos hacernos dueños, para poder estudiar sistemáticamente el tiempo fenomenológico dentro del marco de la intuición pura. “Por la reducción fenomenológica la conciencia ha perdido no sólo su ‘enlazamiento’ (lo que es obviamente una imagen) aperceptivo a la realidad material y su inclusión, aunque sólo sea secundaria, en el espacio, sino también su inserción en el tiempo cósmico.⁴³⁸ Y un poco más adelante, intenta Husserl hacer una distinción entre estas dos modalidades del tiempo a través de una comparación o analogía con el espacio. Veamos:

El tiempo cósmico tiene con el tiempo fenomenológico una relación en cierto modo análoga a la que tiene la “difusión” inherente a la ESENCIA inmanente de un contenido de sensación concreto (digamos de un contenido visual en el campo de los datos de sensación visuales) con la “extensión” espacial objetiva, a saber, la del objeto físico que aparece y se “matiza” visualmente en este dato de sensación. Así como sería un contrasentido subsumir bajo el mismo género esencial un momento de la sensación, como el color o la difusión, con el momento cósmico que se matiza por medio de él, como el color de la cosa y la extensión cósmica, así lo sería también por respecto a lo temporal fenomenológico y lo temporal del mundo. En la vivencia y sus momentos vivenciales puede exhibirse aparicionamente el tiempo trascendente; pero por principio no tiene sentido aquí, como en ninguna otra parte, suponer una semejanza figurativa entre la exhibición y lo exhibido, la cual presupondría, en cuanto semejanza, unicidad de esencia.⁴³⁹

El tiempo fenomenológico es algo que universalmente compete a todas las vivencias, algo que les da unidad a las mismas. Un “Aquel tiempo que es esencialmente inherente a la vivencia en cuanto tal, con sus modos de darse —los modos del ahora, el antes, el después; los modos, determinados modalmente por ellos, del simultáneamente, del sucesivamente, etc.—, no se puede medir por la posición del sol, ni por un reloj, ni por un medio físico, ni en general se puede

⁴³⁸ *Idem.*

⁴³⁹ *Ibid.*, pp. 270-271.

medir”.⁴⁴⁰ No solo es, pues, algo inherente a las vivencias en general, “sino una FORMA NECESARIA DE VINCULACIÓN DE VIVENCIAS CON VIVENCIAS”.⁴⁴¹

Esta unión necesaria de las vivencias por medio del tiempo fenomenológico tiene, sobre todo, relación con la idea de duración, pues es evidente que toda vivencia es temporal, dura; empieza y finaliza, y en tanto que la vivencia dura se inserta en un flujo continuo de duraciones, o corriente de vivencias, que, como tal, no puede empezar ni finalizar. A este flujo o corriente nosotros llamamos tiempo fenomenológico. “Toda vivencia tiene necesariamente un horizonte de tiempo por todos lados infinito y lleno. Esto quiere decir al mismo tiempo: toda vivencia pertenece a UNA ‘CORRIENTE DE VIVENCIAS’ infinita”.⁴⁴²

En este sentido, existen las vivencias que realmente duran en el tiempo fenomenológico de la conciencia inmanente. Esta duración de las vivencias solo es posible “a menos que se constituya en un flujo continuo de modos de darse como lo unitario del proceso o de la duración”.⁴⁴³ Con esto nos damos cuenta de que el modo de darse de la vivencia temporal es otra vivencia. “Pero también puedo fijar la atención en su manera de darse: en el modo respectivo del ‘ahora’ y en cómo a este ahora, y por principio a todo ahora, se adhiere con necesaria continuidad uno nuevo y siempre nuevo, y cómo, a una con esto, todo ahora actual se muda en un ‘hace un momento’, y el ‘hace un momento’ a su vez y continuamente en un siempre nuevo ‘hace un momento’ de ‘hace un momento’, etc. Y así para todo nuevo ahora empalmado.”⁴⁴⁴ Es obvio que esto pasa en todas direcciones, pues cada ahora es como un punto continuamente de la duración.

Cada impresión actual del ahora se convierte de continuo en retención, y esta en una retención reflexionada o modificada y así in *infinitum*. Lo mismo para las protenciones. “Pero a ello hay que añadir la dirección contraria de las mudanzas continuas: al antes corresponde el después, al continuo de las retenciones un continuo

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 270.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 272.

⁴⁴² *Idem.*

⁴⁴³ *Idem.*

⁴⁴⁴ *Ibid.*, pp. 272-273.

de las protenciones”.⁴⁴⁵ En este sentido, todo ahora puntual, en tanto que dura, tiene su horizonte del antes, de un ahora pasado. Toda vivencia del ahora es precedida por vivencias pasadas que en su momento fueron ahora puntuales.

Además, todo ahora de las vivencias tiene su horizonte del después. “Necesariamente se muda todo ahora vivencial, así sea el de la fase final de la duración de una vivencia que cesa, en un nuevo ahora, y éste es necesariamente un ahora lleno”.⁴⁴⁶ Así, pues todo ahora tiene su horizonte del antes y su horizonte del después. De ahí la idea de continuidad o flujo continuo, de horizonte de la temporalidad. Estamos pues, ante una corriente de las vivencias como una unidad infinita de la sucesión temporal. Además del horizonte del antes y del después, menciona Husserl un horizonte más originario que es el del propio ahora y que está visto desde la simultaneidad: “todo AHORA vivencial tiene un horizonte de vivencias que tienen precisamente también la forma originaria del ‘ahora’, y en cuanto tales con forman el HORIZONTE DE ORIGINARIEDAD ÚNICO DEL YO PURO, SU ÍNTEGRO AHORA-de-conciencia originario”.⁴⁴⁷ De este modo, estando al tanto de las tres dimensiones temporales del antes, el después y lo simultáneo, estamos ya en condiciones de aprehender la esfera fenomenológica temporal del yo puro o trascendental como una unidad encerrada en sí misma. Una cosa es hablar de la conciencia inmanente del tiempo y otra cosa es hablar del tiempo mismo. Husserl, al hablar de la unidad de la conciencia inmanente del tiempo, tiene la necesidad de buscar la síntesis de dicha unidad y dice:

Sin embargo, hemos excluido expresamente esta protosíntesis de la conciencia primigenia del tiempo (que no hay que pensar como una síntesis activa y discreta) con la problemática que le es inherente. Ahora vamos a hablar, pues, de síntesis, no en el marco de esta CONCIENCIA del tiempo, sino en el marco del TIEMPO MISMO, del tiempo fenomenológico concretamente lleno, o lo que es lo mismo, de síntesis de las vivencias

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 273.

⁴⁴⁶ *Idem.*

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 274.

pura y simplemente, tomadas como siempre las tomamos hasta aquí, como unidades duraderas, como procesos que transcurren en la corriente de vivencias, la cual no es ella misma otra cosa que el tiempo fenomenológico lleno.⁴⁴⁸

Hemos hablado aquí de la *unidad de la conciencia inmanente del tiempo*, que también podemos comprenderla, siguiendo a Husserl, como unidad omnicomprendiva de las vivencias de una corriente de vivencias. Las vivencias, pues, se constituyen, en cuanto unidades que se extienden en el tiempo fenomenológico, en la conciencia continua y primitiva” del tiempo. Todas las vivencias, por distintas que sean unas a otras, se constituyen como una totalidad en la corriente del tiempo fenomenológico. Sin embargo, lo que es válido para una vivencia suelta, por decirlo así, vale para la corriente entera de las vivencias.

Al tiempo fenomenológico fue posible el acceso con una actitud reflexiva o haciendo la reducción, pudimos fijarnos en el modo de darse en la conciencia los tramos de vivencias correspondientes a distintas sensaciones de la duración de las vivencias, y de acuerdo con ella, decir que la conciencia toda que constituye esta unidad de duración se compone, sin solución de continuidad, de secciones en que se constituyen las secciones de vivencia de la duración. Finalmente, hablar de fenomenología es hablar de las cosas mismas, lo que equivale a analizar el modo en que se dan en la conciencia. Pero aquí hemos hablado específicamente del tiempo, veamos cómo se da la cosa temporal:

La cosa es, finalmente, RES MATERIALIS, es unidad SUSTANCIAL, y, en cuanto tal, unidad de CAUSALIDADES, y, según la posibilidad, de causalidades infinitamente multiformes. También con estas propiedades específicamente reales tropezamos en ideas. Así, pues, TODOS los componentes de la idea de cosa son ellos mismos ideas, CADA UNO DE ELLOS IMPLICA EL “ETCÉTERA” de las posibilidades “infinitas”.⁴⁴⁹

⁴⁴⁸ Ibid., p. 370.

⁴⁴⁹ Ibid., p. 452.

Los objetos temporales son aquellos objetos “que no solamente son unidades en el tiempo, sino que también contienen en sí la extensión de tiempo”.⁴⁵⁰ Son objetividades individuales que se extienden temporalmente, se dan en una sucesión o son ellos mismos un proceso que acontece en una determinada duración. Se diferencian de los objetos no temporales fundamentalmente en que, mientras que para aquellos el orden temporal no era relevante, en estos juega un papel esencial. De hecho, tal orden es lo que hace al objeto temporal.

Para retomar el ejemplo paradigmático de las *Lecciones*, debe pensarse en una melodía. En la captación de esta es esencial el orden en el que las notas y partes van apareciendo; de cambiarlo, estaríamos tratando con otra cosa que ya no es la canción. Esta última se reconoce como tal cuando comienza con la primera nota, a la cual siguen otras que son armónicas y que están pensadas para aparecer justamente en esa sucesión y no en otra.

Estos objetos se extienden en un trecho temporal. No obstante, su captación se da en un acto único. No es que tengamos múltiples percepciones que después sean unidas para dar lugar al objeto, sino que la captación misma se extiende temporalmente. Debido a esto, es necesario que las fases del objeto temporal se sigan unas a otras. Cada una de las intuiciones en que el objeto nos aparece genera una cierta expectativa, que no es otra cosa que una conciencia que nos anuncia una posible continuación del objeto, donde lo que está por venir queda de alguna forma pre-señalado.

Así, cada sensación apunta a la que sigue, de forma que se establece un orden que debe seguirse si se quiere tener una intuición de todo el objeto. Estas sensaciones, por sí mismas, no representan al objeto, sino que tienen que estar entrelazadas para poder decir que el objeto temporal está siendo captado. Captar una nota suelta está lejos de ser la captación de una melodía. Pero a pesar de que el objeto es captado en una multiplicidad de intuiciones, sabemos que se trata del mismo objeto temporal, pues la identidad de este se produce en una constitución unitaria. La canción se da en una serie de notas

⁴⁵⁰ Husserl, Edmund. *Lecciones...*, op. cit., p. 45.

que se siguen unas a otras, pero en el transcurrir de estas fases somos conscientes de que estamos ante la misma melodía.

La identidad de los objetos temporales es, pues, un producto constitutivo unitario de ciertas coincidencias identificadoras posibles entre rememoraciones. En el flujo subjetivo de tiempo se produce la objetividad temporal, y a ésta pertenece esencialmente el ser identificable en rememoraciones y, así, el ser sujeto de predicados idénticos.⁴⁵¹

En estos objetos pueden distinguirse dos aspectos. Por un lado, una materia de tiempo (también llamada contenido de ser), que se refiere a todas aquellas partes y propiedades que componen al objeto, exceptuando a las determinaciones temporales; en otras palabras, todo aquello que va a desplegarse en el tiempo. En el caso de la melodía, se trata de las notas y las tonalidades, los instrumentos que suenan en ella, el volumen o la nitidez con que se escucha. Por otro lado, están las determinaciones temporales. Si se escucha la melodía en este instante, si la escuché hace poco o hace mucho tiempo, entre otras variantes.

Es esencial para los objetos temporales que la materia de tiempo se extienda en una duración. Asimismo, la constitución del objeto depende de la captación de las diferencias temporales en que éste se presenta. Los actos constituyentes de tiempo, es decir, los actos a partir de los cuales se captan las diferencias temporales del objeto son aquellos que nos presentan a las fases o al objeto mismo como pasado o como presente. En pocas palabras, la captación del objeto temporal requiere un contenido de ser que se extienda en un trecho temporal y de actos constituyentes que revelen las determinaciones temporales.

Estas determinaciones temporales del objeto tienen, a su vez, dos dimensiones. Además de la temporalidad misma del objeto, que es el sucederse de sus fases y el orden estricto en el que se presentan, este tiene su situación en el tiempo objetivo. “En un objeto temporal distinguimos, pues, por una parte, el contenido junto con su duración, que pueden ocupar uno u otro lugar en el orden «del»

⁴⁵¹ *Ibid.*, pp. 129-130.

tiempo, y, por otra parte, está su localización en el tiempo”.⁴⁵² Esto quiere decir que, además del orden en el que se presentan las notas y partes que componen la melodía, tenemos otras determinaciones que permiten su localización en el tiempo objetivo.

Husserl afirma que estos objetos tienen un peculiar modo de darse. Se presenta primero una impresión, que no queda fuera mientras el objeto temporal sigue durando, sino que se mantiene asida a la primera percepción del objeto. A la vez que una nueva impresión aparece, estamos a la expectativa de que otras lo hagan. En otras palabras, sabemos que otras están por darse y las esperamos. Una vez que se da la última impresión del objeto podemos decir que todo él pasa a alejarse en el pasado.⁴⁵³ Pero una vez que se ha descubierto este modo de darse, se tiene que pasar al análisis de la constitución esencial del tiempo, para descubrir sus caracteres de acto específicos y sus leyes *a priori*. Con ello, se plantea la pregunta “¿cómo se constituye, además de los objetos temporales —los inmanentes y los trascendentes—, el tiempo mismo, la duración y la sucesión de los objetos?”.⁴⁵⁴

Se trata del paso del estudio de los objetos temporales a la descripción de la conciencia constituyente de tiempo como fenómeno. Es un hecho que el tiempo aparece a la conciencia, pues de otro modo no podríamos decir nada de él. El problema aquí es justamente cómo se da dicha aparición. Nuestro autor hace una diferencia entre atender a lo que aparece y al modo del aparecer. Los objetos temporales son lo que aparece y lo hacen en una multiplicidad de modos. Estos son las estructuras esenciales en las que se da toda vivencia temporal.

La vida de conciencia es un flujo, en el que se presentan constantemente novedades que se constituyen sobre lo que ya ha sucedido, lo que es pasado. El ahora se caracteriza como lo nuevo. Se constituye como perpetua novedad y estas novedades van desplazándose entre sí, por lo que el ahora muda siempre en pasado. En ello consiste el flujo temporal.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 74.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 45.

Ahora bien, en relación con el arte, y en el modo de la ficción, se da el obrar de la obra. Es necesario aclarar que este no está peleado con el mundo real, ya que todo obrar se da en el tiempo. Sin embargo, no en el tiempo objetivo que ha sido desconectado, sino en el de la conciencia. Ese es el papel fundamental de la *epojé*.

Podríamos decir que en el arte hay, por lo menos, tres modos en el que el tiempo se temporaliza. El primer tiempo es el que acabamos de describir; se trata del propio del flujo de la conciencia. El segundo es el del artefacto, que vinculamos con el tiempo objetivo. El tercero es el de la propia obra: lo que dura en su obrar a la conciencia. El obrar de la obra posee su propia temporalidad. Es distinto al tiempo objetivo. En una palabra, es distinto a cualquier otro tiempo, es el intra-tiempo, un tiempo en el que dura la obra y no el objeto artístico. Ese tiempo en la obra debe ser entendido como un tiempo estatua. El tiempo, es decir, el instante de esa duración, es cuasi-eterno. Sin embargo, se debe entender la peculiaridad de esta relación, ya que se refiere a nada más y nada menos que a la eternidad y el instante; ese instante que habita en su propia eternidad. El instante no puede dar paso hacia otro instante; es consagrado como un instante sin porvenir. El instante no solo está paralizado, incluso se puede afirmar que se retrasa a sí mismo. En ese retrasarse se retrotrae. El instante permanece suspendido. Al hablar de suspensión en el instante nos referimos forzosamente a la *epojé*, a una *epojé* estética aplicada al tiempo propio de la obra. La obra, en este sentido, no tiene porvenir, no posee futuro, no posee libertad, pues solo vive en su propia reproductibilidad

La temporalidad de la obra de arte, por tanto, no es objetiva ni meramente la de la conciencia (impresión originaria, retención y protención), sino la temporalidad de la obra misma o intra-tiempo, que dura apenas lo que dura la experiencia estética como experiencia de la conciencia sensible o estética. Desde esta perspectiva, resulta que no hay obra de arte sin objeto estético y sin objeto artístico. Pero la obra de arte no es ninguno de los dos; así como no hay arte sin estilo, pero el arte no es el estilo, o no hay cuadro sin pintura, pero la pintura no es el cuadro, o no hay danza sin bailarina, pero la bailarina no es la danza.

Ese instante es propio de la obra en su intra-tiempo, en su propio tiempo, no en el del objeto artístico *per se*, sino de la obra vivida por mí, en la que se vive como espectador. La experiencia estética irrumpe. Cuando ha llegado, se debe hacer fenomenología de esta. Se debe entender que el artista solo hace el objeto artístico, no hace propiamente la obra. La obra es independiente tanto del objeto artístico en tanto que obra. La razón de esto persiste en que la obra es un cumplimiento, un llenado del que la vive, una concretización.

Bajo esta consideración, es posible afirmar que la obra es la misma, pero al mismo tiempo no lo es. Lo invariable en el obrar de la obra es el tiempo estatua. El obrar no será siempre lo mismo, es decir, existe la posibilidad de realizar distintas lecturas sobre un mismo texto. A este proceso se le da el nombre de concretización. Lo invariable de cada concretización es propiamente el tiempo estatua.

§ 27. ARTE Y PARTE: HACIA UNA MEREEOLOGÍA Y UNA ONTOLOGÍA DEL ARTE

La mereología es la teoría que estudia la relación entre el todo y las partes. Actualmente, es una fecunda área de investigación en la ontología. Un concepto algunas veces ligado con la mereología es el de “dependencia ontológica”, esencial para los llamados teóricos de la fundamentación. Para algunos autores, es necesario separar el concepto “dependencia ontológica” de nociones netamente mereológicas; para otros, es difícil lograr tal separación.

Se podría definir la mereología, de forma muy general, como la reflexión sobre los todos y las partes. Husserl no utiliza este concepto como tal, pero en la tercera de sus *Investigaciones lógicas*, “Sobre la teoría de los todos y las partes”, se puede encontrar gran cantidad de conceptos que pueden servir de base para una indagación sobre el tema. En definitiva, proporcionará algunos conceptos fundamentales y algunos teoremas derivados de ellos, los cuales permitirán definiciones precisas y versátiles.

Antes de comenzar, se necesitan ciertas precisiones. La primera concierne al asunto de la objetividad de las distinciones. La de Husserl

es una reflexión que aspira a ir más allá del fenómeno y quiere posicionarse como una fuente de distinciones objetivas. Conceptos como los de dependencia o separabilidad pueden utilizarse al referir los actos de aprehensión y los contenidos fenomenológicos, pero también simplemente al objeto y las partes del objeto.

Para Husserl, la vida de la conciencia está constituida por vivencias intencionales, unidades noemáticas sostenidas por una aprehensión (*Auffassung*) y un sentido de aprehensión (*Auffassungssinn*), e integrado por una parte “real” (*reell*), propiamente vivida en la conciencia (las partes ingredientes *Stücke* y *Momente*, la *hyle* y la mención de sentido, la nóesis), y una parte no “real”, sino intencional (el sentido mentado, el nóema), “pensado” por el “pensar” (que es lo percibido o intuido en la percepción o en la intuición), y que no se confunde con la positividad de la objetividad mundana.

Dicho de otro modo, la nóesis es lo que le da forma a una *hyle* que no es, de suyo, ni intencional ni mundana, sino propia o interna a la vivencia. Esta es, pues, un todo *hylemórfico* y la nóesis no se halla en la *hyle* si no es bajo la forma de una vivencia de acto (*Akterlebnis*). Dicho acto es, a su vez, mención intencional de un sentido intencional (acto de pensamiento, *cogito*) que dota al objeto mentado de su significatividad noemática (se trata de tal o cual objeto percibido, imaginado, deseado). Así y todo, lo que permite este tipo de análisis —conocidísimo y aquí muy resumido— consiste, según Husserl, en una doble puesta en acto cuyo carácter indisoluble es lo que se trata de captar: la percepción (o la intuición) interna de la vivencia y la investigación eidética.

Así, tiene lugar una perspectiva objetiva sin referencia a la conciencia.⁴⁵⁵ Es en este segundo sentido en el que se tomarán todas las distinciones, ya que no se encuentra entre las metas del presente trabajo una discusión acerca de las dificultades de la fenomenología. Más bien, se pretende construir un vocabulario útil que permita estudiar con más precisión los sistemas complejos.

En la tercera de las *Investigaciones Lógicas*, el término *Fundierung* es introducido para la descripción de las regiones; es decir, aquellas

⁴⁵⁵ Husserl, Edmund. *Investigaciones lógicas 2*, op. cit., p. 394.

áreas que son los objetos de las ciencias empíricas. Cada región tiene una fundamentación teórica, esencial, en su ontología. El arte, lo sabemos, abarca una región, pero su ontología no es de lo real, sino de la irrealidad misma.

El problema para nosotros estriba en cómo, desde el soporte hylético de la conciencia, podemos empezar a constituir algo así como un mundo artístico, que se trataría también de un *logos* artístico, que ya es de nivel superior respecto del *logos* estético que Husserl anuncia en el proyecto de su estética trascendental. Así, el arte puede tematizarse desde esta perspectiva cuando se torna fenómeno. Esto quiere decir que no nos interesa la cosa sobre la que descansa la artísticidad de la obra; lo interesante es cuando ello se torna en mi experiencia fenómeno, cuando aparece en mi conciencia y los modos en que aparece.

En esa suspensión, lo que queremos no es solamente indagar en la temporalidad misma de la obra, sino, sobre todo, procurar que esta fenomenología del arte, en su transparencia, pueda devenir ontología. Pero esta, hay que decirlo, no es una ontología de lo que es, sino de la sombra de lo que es; no una ontología de lo real, de lo que existe en la realidad, sino una ontología de la irrealidad misma, y desde esa ontología de la irrealidad se podría captar ontológicamente su propia materialidad en sentido estrictamente fenomenológico. Esa materialidad no es más que partes extra-partes fusionándose en las fases del tiempo interno de la conciencia. De ahí, nuestro análisis mereológico nos permite descubrir la obra de arte como un todo que contiene partes, y cada parte de ese todo, a su vez, como un todo que ha de contener otras partes (arte y parte).

Volviendo a la ontología, decimos que la obra del ser se lleva a cabo en el existir. La obra de arte se lleva a cabo en el cuasi-existir, en el como si se diera la existencia, pero no en la apariencia misma del existir. En este sentido de apariencia también radica la raíz etimológica de la palabra *fenómeno*. Nosotros podemos describir lo que es en la medida en que aparece en nuestra conciencia, pero cuando de arte se trata, lo que aparece no es lo que es, sino una apariencia. El obrar de la obra no se da en la existencia. Lo que sucede en el arte no sucede en la existencia; es decir, sucede a “espaldas” de la existencia.

No estar posicionados en la existencia es determinante para pensar y sentir el obrar de la obra de arte en cuanto tal.

§ 28. EXPECTACIÓN Y DECEPCIÓN ESTÉTICA

¿Es el arte una imagen? Y si lo es, ¿de qué tipo de imagen se trata? Lo que parece haber quedado establecido en nuestras investigaciones es que el arte sí es una imagen, pero una imagen de un tipo singular, cuyas características poco a poco han ido emergiendo y perfilándose. Es una imagen, pero lo decisivo no es la representación, si la entendemos como la estructura intencional de imagen-cosa, imagen-objeto e imagen-sujeto. Para hablar de “imagen artística”, en general, es necesario desplazar el acento del concepto de representación al concepto de “verdad”, pues si el arte, entendido en términos generales y complejos como “imagen”, es una forma de poner en juego la verdad, ¿de qué tipo de verdad se trata? De una verdad de cuño existencial, cuyos antecedentes filosóficos podrían situarse en la filosofía de Hegel, para quien el arte también expresa la verdad en sentido absoluto o espiritual, y en Heidegger, para quien la obra de arte pone en juego la verdad en un sentido ontológico-existencial.

La fenomenología, en su versión lógico-eidética, parece entonces insuficiente para entender esta dimensión veritativa de la obra de arte. La obra de arte da un giro a la relación de los términos intencionales propios de la perspectiva lógico-eidética, en la que la intención significativa tiene predominio sobre la intuición. La obra “mueve el tapete”, bloquea, desajusta, hace tambalear el predominio de la intención significativa, poniendo en un primer plano a la intuición, obligando a buscar reflexivamente conceptos que le sean más o menos apropiados, tal como en la tercera crítica kantiana, en el juego reflexivo de las facultades cognoscitivas, es la imaginación la que toma, por decirlo así, la delantera, proporcionando multiplicidad de representaciones sensible y obligando al entendimiento a ir encontrando los conceptos más o menos apropiados, ¿o acaso hay una verdad que se cumpla como expectación estética o más bien una decepción? Veamos.

A la posibilidad de toda intención significativa le corresponde el cumplimiento significativo o su contrapartida, que Husserl llama *decepción*. Cumplimiento o decepción son formas de síntesis, esto es, vivencias que permiten al acto la intención de alcanzar su objetivo en un nuevo acto. Habremos de decir que el acto impletivo no siempre tiene el mismo carácter, pero de un modo amplio y general, y dejando en reserva otras precisiones, se trata de una unidad de conocimiento, una unidad de identificación desde el punto de vista de los objetos.

Así, no debemos olvidar que Husserl toma en consideración diversas formas de dación y no solo las que atañen a una intencionalidad objetivante. Nos referimos a las que corresponden a los valores, al deseo, a los sentimientos y, para nuestros fines, a la esfera estética en general. También entran en esta consideración la percepción inadecuada, que incluye la percepción de cosas trascendentes y mundanas, pero también muchas percepciones internas, y aquel sentir de índole pre-fenomenico que Husserl denomina *conciencia absoluta*. Sin embargo, esto sale de nuestros fines.

Como sea, recordemos que en la sexta de las *Investigaciones lógicas* el conocimiento no se reduce a una pura intuición, sino a una síntesis de cumplimiento entre la intención significativa y la propia intuición que confiere al objeto mismo “en persona”. De este modo, conocer es el fruto de una síntesis de identificación por la cual el objeto intencionado es reconocido como el mismo que es presenciado intuitivamente. Pero también hay una delgada línea entre expectación y cumplimiento que tiene que ver con la indeterminación y determinación del cumplimiento. Por ello, dirá Husserl:

El comienzo, por ejemplo, de una melodía conocida, suscita determinadas intenciones, que encuentran su cumplimiento en el progresivo desarrollo de la melodía. Cosa análoga tiene también lugar cuando la melodía nos es extraña. Las leyes imperantes en el orden melódico condicionan intenciones que carecen sin duda de plena

determinación objetiva, pero que, sin embargo, encuentran o pueden encontrar también su cumplimiento.⁴⁵⁶

En este sentido, la indeterminación del objeto intencional (la melodía extraña) es un tipo de determinación objetiva, aunque tenga esta peculiaridad de ser indeterminada en su carácter de intención. Lo anterior, dado que exige un cumplimiento no plenamente determinado, “sino sólo de una esfera definida por alguna ley”⁴⁵⁷ (las leyes en el orden melódico). Son “fenomenológicamente cosas distintas cumplirse actos con intención determinada o indeterminada; y en este último respecto, cumplirse intenciones cuya indeterminación señale esta o aquella dirección de posible cumplimiento”.⁴⁵⁸

En el presente ejemplo nos encontramos a la vez con una relación de expectación y cumplimiento de la expectación. Pero sería notoriamente injusto interpretar, a la inversa, toda relación entre una intención y su cumplimiento como una relación de expectación. Intención no es expectación; no es esencial a aquélla el estar dirigida a un futuro advenimiento. Cuando veo un dibujo incompleto, por ejemplo, el de esta alfombra que está parcialmente cubierta por muebles, el trozo visto está dotado, por decirlo así, de intenciones que aluden a complementos (sentimos, por decirlo así, que las líneas y las figuras coloreadas prosiguen en el “sentido” de lo que se ve); pero no esperamos nada. Podríamos esperar, si un movimiento nos prometiese más amplia vista. Pero las expectativas posibles o los motivos de expectativas posibles no son ya en sí expectativas.⁴⁵⁹

Sin embargo, hay casos límite entre, por un lado, la intuición adecuada y la significación pura y, por otro, la contrariedad donde la intención significativa no concuerda con la intuición que la cumple, sino que

⁴⁵⁶ Husserl, Edmund. *Investigaciones lógicas 2*, op. cit., p. 626.

⁴⁵⁷ *Idem.*

⁴⁵⁸ *Idem.*

⁴⁵⁹ *Ibid.*, pp. 626-627.

es contraria a ella. Husserl nos dice que, aunque la contrariedad separa, la vivencia de la misma contrariedad unifica, puesto que es una forma de síntesis que contrasta con la de identificación que es propia del cumplimiento efectivo. Toda contrariedad, además, supone por principio algo que dirige a la intención hacia el objeto de la decepción y esto solo puede serle dado, finalmente, por una síntesis de cumplimiento. Desde esta perspectiva, toda contrariedad supone un cierto terreno de concordancia, pues únicamente en esta pueden contrariarse los elementos intencionales. Por ello, dirá Husserl que “Una intención es decepcionada en el modo de la contrariedad sólo por ser una parte de una intención más amplia, cuya parte complementaria se cumple. Tratándose de actos simples o aislados, no es posible, por ende, hablar de contrariedad”.⁴⁶⁰

La contrariedad es un conflicto entre dos aprehensiones. Una se incorpora para conformar una unidad con la percepción actual; sin embargo, la otra no posee contenidos sensibles. Se trata de un objeto objetivado sin índice de existencia. El conflicto surge de una decepción, de una contrariedad entre el objeto de una primera aprehensión que, en una segunda aprehensión a ella misma dirigida, capta otro ejemplo. De tal modo, la intuición relativa a la primera aprehensión no encuentra su cumplimiento. El ejemplo que usa Husserl está en *Investigaciones lógicas* y en *Experiencia y juicio*; se trata de un muñeco de cera o un maniquí:

La diferencia entre la “aprehensión” mental y la sensible es esencial. No debe entenderse como la diferencia existente, por ejemplo, entre dos aprehensiones de “uno y el mismo objeto”, que se toma una vez por un muñeco de cera y otra vez —dominados por la ilusión engañosa— por una persona viva.⁴⁶¹

Observamos, por ejemplo, una figura de pie en un escaparate y de momento la tenemos por un hombre real, digamos, un empleado que se ocupa en ese momento en el escaparate. Pero luego comenzamos a titubear y pensamos en la posibilidad de que se trate sólo de un maniquí.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 629.

⁴⁶¹ Husserl, Edmund. *Investigaciones lógicas 1*, op. cit., p. 345.

La duda se puede resolver en uno u otro sentido, cuando nos fijamos más en la figura; sin embargo, durante un lapso de tiempo puede mantenerse un estado de indecisión, de duda, acerca de si se trata de un hombre o un maniquí.⁴⁶²

¿Ilusión o desilusión estéticas? Como sea, se nos ha inculcado una estética del desinterés. Pero sería más acertado hablar de interés que desinterés respecto a la imagen que constituimos en la expectación y expectativa del arte. La imagen es interesante en el sentido de que es seductora.

En otro lenguaje, el cumplimiento estético se da en lo que Román Ingarden denomina concreción o concretización. Aquí parece surgir una segunda característica de la obra: ser algo incompleto que invita a la expectación activa de quienes la aprecian. Así, en nuestro papel de espectadores, somos también cocreadores de la obra. La obra se da entre dos polos, a saber, el artístico, que tiene que ver con lo que el autor ha realizado, y el estético, que es la concretización que el espectador ha llevado a cabo.

Así, en la expectación, experimento estéticamente el obrar de la obra y constituyo la imagen en la expectativa. En dicha expectación del espectáculo que nos brinda el arte, en su vibración y en tensión, capto estética-afectivamente. Justo en esta expectación se da la suspensión de lo real, se dan los puntos suspensivos, se da la espera de algo más que el arte, en su obrar, no me concede. Así, siempre me quedo a la espera de algo más, de algo diferente, de algo distinto, de algo que pueda saciar plenamente mi interés y gusto estético. Es la tensión del deseo en su vibración. Desde esta perspectiva, hay un fracaso en todo arte, pero justo es lo que hace que no le sobre ni le falte nada. Es cabal y conveniente, estéticamente hablando, que así sea, en su justo equilibrio. Pero ese fracaso es, en otro sentido, una decepción estética.

Pensemos en una obra de arte abstracto. La intención de la conciencia es significar aquel objeto artístico, pero no halla su cumplimiento. Entonces se da la inversión de la que ya hemos hablado, y ahora la intuición, en su afán de cumplimiento significativo, va

⁴⁶² Husserl, Edmund. *Experiencia...*, op. cit., p. 99.

encima de la mera intención. Llevando a cabo esa saturación hylética intuitiva, puede que logre la significación o la decepción.

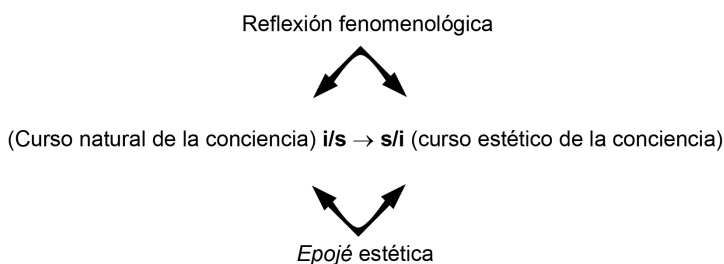
Entonces, ante la obra de arte, no ante el objeto estético u objeto artístico, el curso natural intencional de nuestra conciencia sufre una modificación (imaginativa o de neutralidad). En esta, la intención significativa del acto ya no tiene un peso mayor que la intuición que procura el cumplimiento significativo. Digamos que en esa modificación el curso natural de nuestra conciencia se invierte y ahora la intuición está por encima de la intención. Pero decirlo así, desde la experiencia estética, no es tan preciso. La intuición, aunque siga teniendo un peso importante, no es la determinante en este caso; es, más bien, la imaginación la que jugará el papel fundamental. Así, en la inversión que sufre la conciencia nos topamos con la imaginación sobre la intención significativa.

Aclaremos algo todavía. La intención ya no es meramente significativa, sino, sobre todo, estética, pues la modificación que sufre la conciencia en esa inversión otorga el paso a la actitud estética neutralizando el mundo dado en actitud natural. Examinemos esto desde el decurso temporal de la conciencia. En un acto perceptivo, la impresión o sensación originaria se halla entre la retención y la protención. Pero en un acto estético no deberíamos ya hablar de impresión o sensación originarias, sino de fantasmas de sensación; entonces, no tenemos una impresión originaria, sino una impresión de fantasía originaria que se halla entre retención y protención. Solo así, según me parece, podemos obtener una conciencia de imagen de fantasía, pero no hablamos de los fantasmas de los recuerdos o retenciones secundarias, sino de la mera fantasía y, con ello, de la experiencia estética tal cual.

Según mi parecer, y bajo este entendido, el arte, desde una perspectiva husserliana, no cumple con una función veritativa, por lo menos, no una verdad en sentido lógico. En todo caso, una evidencia (vivencia de la verdad) como identidad de lo dado y lo mentado en la vivencia del arte, pues, por otro lado, en la captación estética ya no podemos hablar del curso normal de la conciencia, ya que el yo, por decirlo en otros términos, se despoja de su prerrogativa de asunción, de su poder, de su posición en la existencia. Esto no significa que

se trataría de una forma del inconsciente, ya que toda la situación y todas sus articulaciones están presentes, pero en una oscura claridad, en una especie de sueño diurno. Lo que se pone en obra me impone, y al ponerse así sobre mí, me deja sin posición de existencia en la realidad, sumergiéndome en la fantasía. En la mera fantasía, en la conciencia de imagen de fantasía, en la ficción, en el “como si” (*Als ob*), hallamos la obra de arte en su mero obrar en nosotros. Desde ese obrar en actitud estética, debemos empezar nuestro análisis en la suspensión del mundo real-efectivo, en la *epojé* estética.

Para aclarar lo anterior, sirva el siguiente esquema:



§ 29. ANÁLISIS ESTÉTICO-FENOMENOLÓGICO DEL APARECER DE LA OBRA DE ARTE

Las cavilaciones que expondré no se encuentran coartadas a la idea de arte en algún momento en concreto del largo espectro de la historia del arte. Sobre esta disciplina es preciso comentar que se ha dado a la tarea de crear un relato sobre las distintas maneras y metodologías que han atravesado e influenciado a la imagen artística, e inclusive ha llegado a problematizar la historicidad misma desde su objeto de estudio. No, aquí el arte será visto desde un bastión fenomenológico a partir de su propia generalidad esencial. La razón de esta afirmación gravita en torno a que la obra de arte interpela nuestra atención desde una subjetividad encarnada y no se debe interpretar esta nota metodológica como un desdén por el arte, artistas o periodos históricos específicos.

La forma específica en la que el aparecer es aprehendido se encuentra ligado de forma íntima con la posicionalidad corpórea y

receptiva del fenómeno artístico. El enfoque que guiará este texto será siempre el de una estética de la recepción de la obra de arte por parte de la perspectiva del espectador y desde la máxima fenomenológica el “llamado a las cosas mismas”.

Otorgando el peso debido a este breviario metodológico, será necesario tomar como punto de partida una distinción que marcará la pauta para la argumentación posterior, a saber, la diferenciación entre el objeto artístico, el objeto estético y la obra de arte.

El objeto artístico es un objeto material que nace a partir de la plasmación de la idea de un artista, creación, lo que en la Grecia antigua era conocido bajo el nombre de ποιησις. Es un objeto que tiene una existencia y un fin particular en la realidad efectiva del mundo. Es parte del mundo en tanto que le es propio una demarcación en el espacio y en el tiempo objetivo. Este objeto no es más que una cosa entre las cosas que poseen realidad material, pero no se trata de cualquier cosa. Es una cosa que porta un sentido y un valor artístico. Ahora bien, esta cosa expresa algo más de sí misma, refleja una significación alegórica, pero justamente por esta carga, exige a la par una forma específica de exposición. El cual es procurado por su creador, por el museógrafo, el curador, etc. Lo realmente sorprendente y fundante de esta cuestión es que este objeto estipula el aparecer estético de la obra de arte.

El objeto estético es el objeto que es dado en la captación sensible, no es de sorprender que dicha definición tenga cierta resonancia con en la Grecia antigua, puesto que se tiene de por medio lo que ellos llamaron bajo el nombre de αἴσθησις. El objeto estético únicamente puede ser pensado a raíz del objeto artístico; este le debe su existencia. Ésta será heterónoma y únicamente surge si el sujeto que se encuentra en una actitud emotivamente estética, es decir, en una actitud que puede ser envuelta por el arrobamiento de la vida, por el placer y el dolor, etc.

La aprehensión del objeto estético depende en lo absoluto de las intenciones del artista y de aquellos que crean las condiciones bajo las cuales se presenta la obra y el modo satisfactorio o no de su ejecución. Este objeto siempre estará en un constante vaivén entre las afecciones que puede despertar en el espectador, el cual cabe mencionar, se

encuentra a la expectativa de que el objeto artístico produzca algo; esta sensación puede ser estremecedora, bella, grotesca, enternecedora, fugaz, tan solo por mencionar algunos ejemplos. Lo esencial es que el objeto estético afecta de forma sensible. La existencia de la que goza no es parte inmediata de la realidad efectiva, sino más bien, ésta actúa sobre la realidad de la subjetividad que interactúa con las materias que se unifican y distinguen a la vez de las etapas temporales internas de la conciencia.

La obra de arte, es preciso decirlo, afecta al espectador no en un estrato meramente sensible, sino en uno categorial o mejor dicho en uno axiológico o valorativo. Se trata de la *κάθαρσις* de los griegos antiguos y su subsistencia depende del objeto estético sobre el cual se funda. Tal existencia no es real y efectiva; es cuasi-existencia que nace en el mundo de la ficción.

Estos tres cismas componen mínimamente lo que es conocido bajo el título de experiencia estética y dictan el canon del fenómeno artístico en su totalidad. La fluctuación que representa este movimiento transita a través de los hitos de la naturaleza material y el mundo espiritual. A la par de esta oscilación, de forma paralela la corporeidad se constituye entre naturaleza y espíritu; esto no resulta una mera coincidencia, puesto que arte y cuerpo se encuentran imbricados de forma íntima.

El arte y el cuerpo no solamente tienen una vinculación estrecha con la naturaleza y el espíritu, sino que ambos se constituyen desde la pasividad de la conciencia a partir de la protosensibilidad. Es importante resaltar que, aunado a esto, el aparecer de la obra de arte depende del sujeto encarnado; sin cuerpo no hay aparecer del arte y, lo que es más no hay posibilidad de que algo pueda meramente aparecer.

Ahora bien, el § 5 del apéndice a las *Investigaciones lógicas* realiza un breve balance de la fenomenología misma. Es importante por enumerar, de entrada, una serie de equívocos con el que el término “fenómeno” está gravado. A la par, por cuanto queda claramente establecida la distinción entre la aparición o aparecer (*Erscheinung*), lo que aparece o lo aparente (*Erscheinende*) y el fenómeno (*Phänomen*) en cuanto tal. Dice nuestro autor:

Teniendo en cuenta que también toda clase de vivencias (entre ellas las vivencias de intuición externa, cuyos objetos se llaman a su vez fenómenos externos) pueden convertirse en objetos de intuiciones reflejas, internas, llámarse «fenómenos» todas las vivencias de la unidad de vivencias de un yo. *Fenomenología* quiere decir, por consiguiente, la teoría de las vivencias en general y, encerrados en ellas, de todos los datos, no sólo reales, sino también intencionales, que pueden mostrarse con evidencia en las vivencias. La fenomenología pura es, por ende, la teoría de los fenómenos puros, de los fenómenos de la conciencia pura de un «yo puro», esto es, no se sitúa en el terreno de la naturaleza física y animal (o psicofísica) dado por apercepción trascendente, ni lleva a cabo ninguna posición empírica ni judicativa que se refiera a objetos trascendentes a la conciencia; no establece, pues, ninguna verdad sobre realidades físicas ni psíquicas de la naturaleza (por ende, ninguna verdad psicológica, en el sentido histórico), ni toma ninguna como premisa, como axioma.⁴⁶³

De tal modo que el objeto de estudio de la fenomenología es, para Husserl, la vivencia (*Erlebnis*), de forma precisa, un flujo de vivencias dentro de la unidad de vivencia de un Yo, el cual recibe el nombre de “Yo puro” de una “conciencia pura”. Esta unidad conforma el flujo temporal del presente distendido, flujo del tiempo interno de la conciencia y no aquel tiempo objetivo que es propio del mundo natural. Expresado de otra forma, esta unidad es fluyente, fluctuante e inestable, y cierto dejo, de inasible.

Con eso y todo, y a pesar de que la vivencia sea intrínsecamente temporal, tendrá una estructura, la cual, según Husserl, se trata de una estructura intencional genuinamente distinta respecto a los conceptos que relaciona. Por tanto, la vivencia porta una estructura intencional primigenia e intrínseca; aquella que constituye, para el filósofo moravo, la temporalidad del presente viviente, y que hace que la vivencia no sea simple adherencia ciega a sí misma. Ineludiblemente, la investigación fenomenológica es una indagación de la esencia de la vivencia. Ahora bien, el método de acceso a dichas vivencias únicamente puede ocurrir después de haber llevado a

⁴⁶³ Husserl, Edmund. *Investigaciones lógicas 2*, op. cit., p. 772.

cabo una operación de carácter metódico que tiene por finalidad neutralizar la aceptación ingenua e inmediata del mundo que es experimentado en la actitud natural. La razón por la cual es necesario suspender la aceptación acrítica del mundo natural responde al hecho de que a partir de dicha postura resulta imposible mostrar que las experiencias que se tienen de este mundo son simplemente inmediatas y no verdades absolutas, es decir, cada una de éstas se posiciona como aquello que existe de forma fáctica en este mundo. Es preciso mencionar que este valor es dado a estas experiencias gracias a que la actitud natural es caracterizada como pre-teórica y pre-filosófica; se acepta el mundo tal y como es dado. Suspender la actitud natural mostrará que estas experiencias son multiplicidades de apariciones posibles de las cosas y que como tal gozan de la misma validez. El modo en cómo se da dicha suspensión es la epojé de este. La suspensión de éste se debe entender exactamente como su nombre lo sugiere; una mera suspensión y nada más. Dicho mundo continúa existiendo, pero deja de tener sentido para aquel que realice esta operación. Naturalmente, la pregunta que prosigue a esta situación es ¿qué puede sobrevivir a esta suspensión? El mismo mundo, pero dado como residuo fenomenológico, esto es, las vivencias que yo he tenido del mundo. La operación metódica en cuestión no aleja la posibilidad de conocer las cosas, sino que al suspender la aceptación ingenua de éstas se establece un modo de acceso a las mismas. Mediante la epojé aprehendo mi propia vida con todas sus vivencias y éstas portan, como dirá Husserl, “*al mundo como eidos*”.

Eso mismo y en otras palabras nos lo explica Husserl, algo más abajo:

Considera, por el contrario, todas las apercepciones y posiciones judicativas, que mientan allende los datos de la intuición adecuada, puramente inmanente (o sea, allende la corriente pura de las vivencias), puramente como las vivencias que ellas son en sí mismas, y las somete a una indagación de esencia, indagación puramente inmanente, puramente

«descriptiva». Esta indagación es pura además en un segundo sentido, en el de la «ideación»; es indagación apriorística en auténtico sentido.⁴⁶⁴

Así las cosas, la fenomenología a la que aspira Husserl todavía puede ser más pura en el sentido de un vuelco trascendental a la conciencia intencional desde lo más fondo de la pasividad originaria. Como sea, será en su lección de 1907 en Gotinga (*La idea de la fenomenología*) donde Husserl afirme lo siguiente: “La palabra «fenómeno» tiene dos sentidos a causa de la correlación esencial entre el *aparecer* y lo que *aparece*. Φαινόμενον quiere propiamente decir «lo que aparece» y, sin embargo, se aplica preferentemente al aparecer mismo, al fenómeno subjetivo”.⁴⁶⁵

Para nuestros intereses, debemos poner énfasis en esta preferencia por el aparecer mismo. De cualquier modo, es claro que para Husserl la noción de fenómeno apunta a la conciencia misma, en tanto que se considera un flujo de vivencias intencionales, pero también a lo que aparece en ella. Así, debe quedar claro que el fenómeno siempre es relativo al aparecer y a lo que aparece en dicho aparecer. La distinción es fundamental, ya que la atención se centrará en el aparecer puro como independiente de lo que en él aparece, esto es, de aquello que aparece.

En este sentido, la fenomenología pretende tematizar la evidencia misma del aparecer en cuanto tal, esto es, la esencia de la “fenomenalidad” o el proceso mismo de la “fenomenalización” del fenómeno en su puro aparecer, sin considerar la presencia de un objeto que aparece. Así, el énfasis del puro aparecer nos lleva a una dimensión de inmanencia radical, donde el aparecer se presenta esencialmente a sí mismo y que es, a su vez, condición de su mismo aparecer y de todo aparecer sucesivo.

Se trata, pues, de una presencia radical a sí mismo, o de la presencia misma de la vida de la conciencia en una radical inmanencia. Esta inmanencia absoluta, esta presencia radical a sí mismo, es lo que, me parece, Michel Henry llamó autoafección (que se vincula con

⁴⁶⁴ *Idem.*

⁴⁶⁵ Husserl, Edmund. *Investigaciones... lógicas 1*, op. cit., p. 106.

lo que Husserl ha nombrado como proto-hyle), que no conoce, originariamente, ninguna objetividad o alteridad. Es claro que el fenómeno entendido de esta manera no puede confundirse con las cosas que salen a nuestro encuentro en una mera actitud natural.

Ahora bien, se ha hablado ya con demasía de “inmanencia pura” o absoluta, de “conciencia pura”, de “Yo puro”, al respecto en el § 80 de *Ideas I*, titulado “La referencia de la vivencia al yo puro”, en el que Husserl caracteriza al yo vivenciante (*das erlebende Ich*). Este, en tanto puro, “no puede hacerle nada ninguna reducción”.⁴⁶⁶ Un poco más adelante afirma que “Prescindiendo de sus ‘modos de referencia’ o ‘modos de comportamiento’, está totalmente vacío de componentes esenciales, no tiene ningún contenido explicitable, es en sí por sí mismo indescriptible: yo puro y nada más”.⁴⁶⁷

En estas líneas, Husserl incursiona en un territorio a buen seguro sentido por él, pero cuyo umbral, quizá en ese momento, no supo franquear. Testimonio de ello es el hecho de que, en el ejemplar propio, el pensador de Prossnitz agregó una nota marginal a estas líneas: signos de interrogación y admiración. Se trata, fundamentalmente, del territorio de la afectividad (no intencional), territorio correspondiente a la parte infigurable de la vivencia, parte cuya fenomenalización se realiza genéticamente y donde la *Fantasia* desempeña un papel fundamental.

Desde esta perspectiva, entonces, resulta natural considerar que la obra de arte exige desde sí y para sí, un modo único y específico de acercarse a ella y ese modo, lo sabemos, es corpóreo. De esta manera, afirmamos un entrelazamiento entre arte y cuerpo que es dado a nivel de la sensibilidad secundaria a partir del objeto artístico o artefacto (cosa material).

El yo puro, sin componentes eidéticos y careciendo absolutamente de cualquier contenido, es puro aparecer y nada más. Lo cual significa, a mi modo de ver, que es presencia radical a sí mismo en su pura inmanencia y ello, a su vez, ha de entenderse no solamente como una conciencia de sí que se presenta afectivamente a sí misma; también

⁴⁶⁶ Husserl, Edmund. *Ideas relativas...*, op. cit., p. 269.

⁴⁶⁷ *Idem*.

implica necesariamente un contacto de sí consigo misma y nada más, pero tampoco nada menos.

A este respecto, decimos que la conciencia de sí implica solamente un contacto de sí consigo mismo y lo es en y por “desajuste” como nada. Por otro lado, en y por “desajuste”, la intuición que allí se insinúa (cuando se da) no admite nada figurable, nada fijo, estable o matizable por “intuir”. Lo figurable como objeto de intuición (*Anschauung*) es solo, en casos como los de percepción o imaginación de un objeto, la parte “visible” del correlato noemático. Ni siquiera la proto-hyle es analizable (por ejemplo, como *Empfindung*, sensación) si no es porque sea recubierta del correlato noemático, por abstracción respecto del todo “mórfico” intencional.

Sostener que la conciencia de sí, la más primitiva y originaria en su absoluta inmanencia (la dación inmanente que da lo absoluto), resulta infigurable, no equivale a sostener que esté vacía (pues lo dado ahí es dado “con sus cualidades e intensidad” sin ser algo determinable, constituido y formado, vamos, sin ser presentado y menos representado). En el fondo, por retomar los términos de Husserl, la vivencia (o el fenómeno) no es “adecuadamente aprehensible”; no lo es, en todo caso, “en su plena unidad”, sino solo como forma en sí misma puramente relativa y transitoria, de unidad temporal, limitada por la unidad de una nóesis, de una mención intencional, y nada más. Por ello dirá Husserl, en relación con las vivencias de sentimiento:

Una vivencia de sentimiento no se matiza. Si miro hacia ella, tengo algo absoluto; no tiene lados que pudieran exhibirse tan pronto así, tan pronto asá. Al pensar, puedo pensar verdades y falsedades sobre ello, pero lo que está ahí en la mirada visiva, / está absolutamente ahí con sus cualidades, su intensidad, etc.⁴⁶⁸

Y un poco más delante:

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 174.

Sentamos, pues, que mientras que a la esencia de la dación mediante apariciones le es inherente el que ninguna de ellas dé la cosa como algo “absoluto”, en lugar de exhibirla unilateralmente, a la esencia de la dación inmanente es inherente dar precisamente algo absoluto que no puede en forma alguna exhibirse por lados ni matizarse.⁴⁶⁹

La pura dación de sí inmanente en el aparecer puro es la dación de lo absoluto a sí sin que algo ahí esté determinado, entiéndase, es nada en sentido absoluto, pues si fuera algo sería lo que aparece y no el aparecer mismo. Pero esta nada debe ser ahora, pues si no fuera ahora, nada ahí podría aparecer, y el hecho es que aparece todo lo que aparece en un aparecer.

Este ahora se presenta como desconocido a la conciencia en tanto que no puede constituirlo, pues para constituirlo tendría que ser un algo. En este sentido, es más bien lo que la desampara y la destituye, pues es un ahora en el que nada absolutamente aparece, es el aparecer mismo como ahora-nada. Sabemos que a esta eventualidad de que nada sucede se asocia a menudo el sentimiento de la angustia. Se trata, entiéndase, de una suspensión (*epojé*) de todo aparecer, es una sensación de tiempo en la que no aparece nada. ¿Se trata de una paradoja o contradicción? Y ¿ahora?

Sin embargo, debemos aclarar que todo esto sucede a partir de una suspensión o desconexión, pues lo que se pone en obra me impone y, al ponerse así sobre mí, me deja sin posición de existencia en la realidad y me sumerge en la fantasía. En la mera fantasía, en la conciencia de imagen de fantasía, en la ficción, en el “como si” (*Als ob*), entiéndase, hallamos la obra de arte en su mero obrar en nosotros. Desde ese obrar en actitud estética se da la suspensión del mundo real-efectivo, en la *epojé* estética.

Ahora bien, podemos sugerir que lo desconectado es el *Körper* de la obra (su cuerpo físico, inerte, sólido, material), y nos quedamos con el *Leib* (lo vivo, lo orgánico), “como si” lo representado en la obra realmente cobrara vida. Lo que hay que ver es la obra y no al objeto. Nos quedamos con una suerte de *cuasi-Leib* de la obra de arte.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, pp. 174-175.

Dicha obra, en tanto cuerpo vivo, se encarna en mí como espectador y genera un *entrelazo* en la modificación de la conciencia. Solo cuando el arte como *Körper* es reducido, al ser considerado como *Leib*, puede entrar en *obra* en mí.

Por otro lado, lo hylético nos remite forzosamente al cuerpo vivo (*Leib*) y la importancia del hallazgo del cuerpo en la teoría husserliana es que el cuerpo se constituye como un viraje en la fenomenología. El análisis fenomenológico cambia de sentido radicalmente cuando da con la corporalidad. La constitución del cuerpo se refiere a una revaloración del cuerpo que le había sido negada por toda la tradición filosófica.

El cuerpo hace girar la teoría husserliana. Todos los análisis correspondientes a la percepción se modifican. El percibir algo es hacerlo desde un propio posicionamiento corpóreo. El aparecer es dependiente de la propia corporalidad del sujeto experimentado y experimentante. No es lo mismo estar situado desde este aparecer que en otro aparecer; la posición cambia. La obra de arte trae un modo de acercarse a ella; es siempre un modo de acercarse corpóreo.

Husserl considera al cuerpo como punto cero de toda orientación. A partir del punto cero, el aparecer del mundo deviene. A cada paso que doy, la perspectiva del mundo cambia. Para nuestro autor no solo el cuerpo es punto cero de orientación, sino que es el órgano de la voluntad. La postura husserliana indica que no hay separación entre cuerpo y alma. En Husserl, todos estos tipos de problemas se evitan, ya que no hay dualismo antropológico.

Todo acto de percepción depende del cuerpo y debe entenderse con la misma importancia que un acto consciente. No se busca invertir la relación que guardaba la tradición filosófica respecto al cuerpo, debido a que se busca perfilar una nueva constitución del cuerpo y, con ello, indagar cómo es posible constituir nuestra propia corporalidad.

Finalmente, de lo que se trataría es de buscar un *a priori* material de correlación entre el arte y el cuerpo, que deberíamos entender como una búsqueda de un fundamento fenomenológico proto-originario que posea la estructura invariable esencialmente del “mundo-de-vida”. A este nivel, no solo se trataría de una proto-constitución, sino

de una proto-institución de un mundo uno y único donde arte y cuerpo puedan fusionarse.

§ 30. DESCRIPCIÓN FENOMENOLÓGICA DE LA OBRA DE ARTE

Teniendo muy en consideración lo que hemos analizado en párrafos anteriores, ahora podemos acceder a otro momento con la descripción fenomenológica de la obra de arte. Ya hemos mencionado algo acerca de la máxima fenomenológica. El lema “¡A las cosas mismas!” implica un complicado trabajo de conversión de la actitud natural a la actitud fenomenológica. Quizá el cambio de actitud pretende poner fin a la metafísica especulativa. “Volver a las cosas mismas” es un retorno reflexivo a los actos intencionales que dan sentido a los objetos constitutivamente.

Los actos, en tanto inmanentes, están volcados en el objeto trascendente. De este modo, abren el campo de la correlación intencional como ámbito de la fenomenología. El lema habría que interpretarlo no tanto en sentido literal, sino en cuanto al modo en el que nos son dados los fenómenos en su revelación. En este sentido, las palabras *aparición* y *aparecer* son relativas al fenómeno donde suena la raíz griega de la luz. Pero esto no es posible sin la intuición. Es importante para la fenomenología cierta visión de lo que se da, de lo que aparece, del fenómeno. El fenómeno es, pues, dación de lo que aparece. Esta dación implica ya una conquista de la actitud natural, y a esto llama Husserl, en exposiciones complejas, *epojé*. Lo que se nos aparece a la conciencia (fenómeno) se nos da “en persona”, eliminando todo prejuicio y dando paso a la objetividad constituida, en una revelación del objeto en su aparecer fenoménico.

Aclaremos algunos asuntos. Hasta este punto, Husserl entiende la conciencia de imagen como un tipo de toma de actitud estética. El interés estético por los “modos de aparición” conlleva de por sí un tipo de actitud especial. En el texto núm. 15 (Hua XXIII) aparece un texto de 1912 en el que Husserl caracteriza con mayor amplitud y de modo explícito las propiedades de la reflexión estética. Se diferencian cuatro propiedades: 1) La toma de actitud: Si a la ciencia le corresponde una

actitud natural y a la fenomenología aquella actitud que le permita acceder a la conciencia pura o trascendental, a la conciencia estética le corresponde una peculiar actitud, una actitud modificada, se trata de una experiencia cuya actitud no es dóxica, pues no está referida al carácter tético de sus objetos, sino, esencialmente, a los “tipos de aparición del objeto”; 2) Toma de actitud afectiva: un tipo de aparición frente al arte que es portador de caracteres afectivos estéticos; 3) La reflexión sobre el sentimiento: se trata de vivir los modos de aparición reflexionando sobre ellos para cumplir el sentimiento. El objeto estético es, así, un objeto “vivo”, en la medida en que anima la afectividad mediante el sentimiento y la reflexión, y 4) La objetividad sentida: el último rasgo esencial de lo estético es que es una forma de constitución de la objetividad mediante el sentimiento: en lo estético no se representa ni se percibe el objeto, sino que se siente. Así, en el objeto estético coinciden el sentimiento y la reflexión, en una suerte de oscilación que anima la aparición de esas objetividades, de tal manera que el sentimiento que ellas producen no es accidental a su condición de objetividad sino, con solidez, esencial. No se trata de lo tético sino de lo estético, del sentimiento suscitado en el sujeto. Lo estético se precisa por el aforo de enlazar singularidades sensibles, la del artista y la de los espectadores.

Ya sea que nos hallemos ante una obra propia del arte-imagen —el cual corresponde esencialmente a la imaginación en sentido estricto— o ante una propia del arte puramente fantástico —el cual concierne de modo intrínseco a la ficción perceptual—, la fantasía, esto es, la simple presentación de fantasía o fantasía en sentido estricto, tiene un papel preponderante en la erección, sustentación y enriquecimiento de la vivencia estética artística en su totalidad, aunque, estrictamente hablando, ella no intervenga en las aprehensiones en las que se funda dicha vivencia —las cuales, como hemos esclarecido, necesariamente han de ser perceptuales—.

En efecto, de acuerdo con esto, la fantasía auxilia, por así decirlo, a las aprehensiones en las que el sustrato material de la obra de arte, en cuanto objeto artístico, es objetivado, y en general, al acto unitario en el que la obra de arte es constituida, de modo tal que la vivencia estética pueda surgir y prosperar. Dado que, estéticamente

hablando, en la contemplación de la obra de arte la apariencia y el "cómo" de la apariencia son tan relevantes como lo aparecido (i.e., lo perteneciente al mundo de la obra de arte) y su intuición plena, la fantasía que opera a la par de la imaginación o de la ficción perceptual condiciona, en una medida considerable, la transición —característica de la vivencia estética artística por cuanto la contemplación en ella involucrada se dirige no sólo al tema o sujeto de la imagen, sino además y especialmente a la "imagen" misma— que tiene lugar en el espectador y que lo lleva de sumergirse de lleno en el reino de la obra de arte, de vivir en el mundo en el que tienen cabida sus objetos y en el que se entretajan los eventos puestos por ella, a volverse hacia la obra de arte en cuanto "imagen" (entendido el término en su sentido más laxo, que incluye tanto a las imágenes en sentido estricto como en sentido impropio) apareciente, y viceversa. Pues es justamente ella (la fantasía) la que hace posible, al enlazarse con la respectiva imaginación o ficción perceptual, esa misma sumersión, y, por ende, la que ofrece las circunstancias para que el interés estético, el cual se dirige al "cómo" del aparecer en la contemplación de la obra de arte, acceda a esta última en cuanto "imagen".

De esta manera, por un lado, actos de simple presentación fantástica intervienen en la constitución, ya imaginativa, ya ficcional-perceptiva, de la obra de arte, y dotan al mundo que esta nos ofrece de un trasfondo intuitivo coherente y armonioso; por el otro, la inmersión que esos mismos actos procuran deja al espectador en la posibilidad de sustraerse de su vívida ensoñación para tornar aprehensibles las "imágenes" que aparecen, permitiendo así que aquel interés estético sea fijado en el "cómo" de este mismo aparecer.

La fantasía es, entonces, esencial, no tanto a la mera constitución de la obra de arte en virtud de la aprehensión del objeto artístico, sino más bien a la contemplación de dicha obra y al goce estético que acompaña esta contemplación, y, por consiguiente, a la vivencia estética artística como un todo unitario. En cualquier caso, el enlace esencial entre los actos de fantasía, la fantasía en sentido estricto, y lo estético en la acepción que mienta la relación entre la obra de arte y su contemplador, salta a la vista. Es esta intrínseca relación, la que parece implicar que una estética trascendental fenomenológica que

se ocupara de la constitución de la obra de arte, y, en general, del fenómeno estético artístico, conllevaría asimismo el despliegue de una fenomenología de la fantasía efectuada con arreglo a lo estético, esto es, una que habría de tener a la fantasía por “base presentacional” de las vivencias, cuyo análisis sería tarea de aquella misma estética.

Aun teniendo esto en cuenta, la dificultad estriba cuando, fenomenológicamente, nos aproximamos al fenómeno artístico, asunto que el mismo Husserl realizó, pero en contadas ocasiones. Tenemos que analizar en lo que sigue la relación entre arte y fenómeno, o mejor, el arte como fenómeno o en su aparición fenoménica a la conciencia. De hecho, cuando nuestro autor describe fenomenológicamente una obra de arte, lo hace a propósito de las relaciones imaginación-neutralización.

Debemos considerar que al describir el filósofo moravo el famoso grabado de Dürero, *El caballero, la muerte y el diablo*, que, según Bernhard Waldenfels, “colgaba de la pared del cuarto de Husserl”,⁴⁷⁰ anuncia lo que se considerará, tiempo después, del régimen fenomenológico de la *Fantasía*. Es esto lo que nos proponemos indagar para esta ocasión.

⁴⁷⁰ Waldenfels, Bernhard. *Visión plástica. Merleau-Ponty tras las huellas de la pintura*. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Disponible en www.uned.es/dpto_fim/invfen/Inv_Fen.../15_waldenfels.pdf



Fig. 1. Alberto Durero, *El caballero, la muerte y el diablo*, 1513.
Grabado, 25 x 19.6 cm.

Intentemos ponernos esto en claro. Supongamos que estamos contemplando el grabado de Durero “El caballero, la muerte y el diablo”. Distinguímos aquí, primero, la percepción normal, cuyo correlato es la cosa “GRABADO”, esta estampa en el cartapacio.

Segundo, la conciencia perceptiva en que nos aparecen en las líneas negras figurillas sin color, “caballero a caballo”, “muerte” y “diablo”. En la contemplación estética no estamos vueltos a éstas como objetos; estamos vueltos a las realidades exhibidas “en la imagen”, más precisamente, a las realidades “FIGURADAS”, el caballero de carne y hueso, etc.

La conciencia de la “imagen” (de las pequeñas figurillas grises en las que, en virtud de las nóesis fundadas, “se exhibe en imagen”, por obra de la semejanza, otra cosa), conciencia que hace posible y procura la figuración, es ahora un ejemplo de la modificación de neutralidad de la percepción. Este OBJETO-IMAGEN FIGURATIVO NO ESTÁ ANTE NOSOTROS NI COMO EXISTENTE, NI COMO NO-EXISTENTE, ni en ninguna OTRA MODALIDAD DE POSICIÓN; O

más bien, es consciente como existente, pero como dizque existente en la modificación de neutralidad del ser.^{471 472}

Yo mismo, en otro momento, me he permitido un análisis más o menos detallado de la cuestión.⁴⁷³ Ahora debemos profundizar más.

⁴⁷¹ Husserl, Edmund. *Ideas...*, op. cit., p. 347.

⁴⁷² Michel Henry observa al respecto: “En la contemplación estética del grabado de Durero ‘El Caballero, la Muerte y el Diablo’, por tomar de nuevo el ejemplo famoso de Husserl, nosotros no nos dirigimos a la placa grabada, ni hacia las pequeñas figuras que aparecen en trazos negros sobre ella, sino hacia ‘las realidades figuradas’, ‘retratadas’, incluso ‘pintadas’, y que constituyen precisamente, no ya el grabado como objeto del mundo, sino el objeto-grabado en cuanto obra de arte, su realidad estética”. Henry, Michel. *La barbarie*. Madrid: Caparrós Editores, 1997, pp. 46-47. Por su parte, Alfred Schutz dice: “Contemplamos, por ejemplo, el grabado de Durero ‘El Caballero, la Muerte y el Diablo’. Distinguimos primero —en el esquema aperceptual, diríamos— el grabado como tal, esto que está en la carpeta; en segundo término, todavía en el esquema aperceptual, las líneas negras sobre el papel como figuras incoloras; tercero, esas figuras son *apresentadas* como ‘realidades dibujadas’, tales como aparecen el cuadro, ‘el Caballero de carne y hueso’ a quien como dice Husserl conocemos en su cuasi-ser, que es una ‘modificación de neutralidad’ del ser. Aquí se detiene Husserl, pero podemos y debemos continuar más allá el proceso de presentación. Estas tres figuras, el Caballero, la Muerte y el Diablo, *apresentadas* en la modificación de neutralidad de su cuasi-ser, *apresentan*, a su vez, en una *apresentación* de segundo grado, por así decir, un contexto pleno de sentido, y es especialmente este sentido el que Durero quiso transmitir al espectador: el Caballero entre la Muerte y el Diablo nos enseña algo acerca de la condición del hombre entre dos fuerzas sobre naturales”. Schutz, Alfred. *El problema de la realidad social. Escritos 1*. Madrid: Amorrortu, 2003, p. 290. Luis Álvarez Falcón dirá que “La descripción fenomenológica de una «obra de arte» aparecerá como tal en *Ideas relativas a una fenomenología pura*, al tratar de abordar la modificación de la conciencia perceptiva, por la que, en la contemplación estética de los ‘objetos’, éstos son neutralizados, y ya no se nos ofrecen ni como siendo ni como no siendo, en ninguna modalidad posicional, es decir, como «cuasi-entes». De este modo, el propio Husserl describirá así el famoso grabado de Durero ‘El caballero, la muerte y el diablo’, anunciando lo que será posteriormente el régimen fenomenológico de la *Phantasia*.”

⁴⁷³ Cfr. Chávez, Román Alejandro. “¿Es posible una estética en Husserl?”. En Ángel Xolocotzi (comp.), *Actualidad de Franz Brentano*. México: UIA, 2006, p. 216.

Analicemos, pues, las palabras de Husserl respecto del grabado de Durero. Empieza: “Distinguimos aquí, primero, la percepción normal, cuyo correlato es la COSA ‘GRABADO’, esta estampa en el cartapacio”. Hasta aquí estamos, con certeza, en la percepción normal de la actitud natural que, en tanto acto, es ponente y que no ha sido modificado en modo alguno. Continúa: “Segundo, la conciencia perceptiva en que nos aparecen en las líneas negras figurillas sin color, ‘caballero a caballo’, ‘muerte’ y ‘diablo’. En la contemplación estética no estamos vueltos a éstas como objetos; estamos vueltos a las realidades exhibidas ‘en la imagen’, más precisamente, a las realidades ‘FIGURADAS’, el caballero de carne y hueso, etc.”.

Al tomar conciencia de la reproducción, esto es, de las figuritas sin color que se exhiben en imágenes, la conciencia que procura la reproducción artística ha sido modificada al modo de la neutralidad. Entonces, según Husserl, hay una “modificación de neutralidad de la percepción”,⁴⁷⁴ diríamos nosotros, de la conciencia que percibe en actitud natural. En la contemplación estética de los objetos artísticos, estos, de algún modo, son neutralizados, y ya no se nos ofrecen como siendo ni como no siendo, en ninguna modalidad posicional, como cuasi-ente (*gleichsam seiend*). Dice Husserl a propósito del grabado: “Este OBJETO-IMAGEN FIGURATIVO no está ante nosotros NI COMO EXISTENTE, NI COMO NO-EXISTENTE, ni en ninguna OTRA MODALIDAD DE POSICIÓN; o más bien, es consciente como existente, pero como dizque existente en la modificación de neutralidad del ser”.⁴⁷⁵

Entonces, de algún modo, el objeto artístico es *irreal*, pues no aparece como objeto, sino que es apariencia de objeto. Parece un objeto, pero, en todo caso, es un objeto irreal. No obstante, es objeto que remite a una estructura intencional, puesto que, en el fondo, las configuraciones estéticas son intencionales. El objeto de la contemplación estética es un objeto neutralizado. En la conciencia de imagen como en la contemplación estética intervino la modificación de neutralidad, pues el objeto ya no lleva consigo los caracteres posicionales de ser. En este sentido, cuando comienza

⁴⁷⁴ Husserl, Edmund. *Ideas...*, op. cit., p. 347.

⁴⁷⁵ *Idem*.

la contemplación estética el objeto físico cambia y penetra en la dimensión propia de la obra de arte, pues el material ha sido neutralizado. Digamos que el objeto ya no es objeto intramundano, sino que tiene la función de entrar en la realidad que representa la imagen estética. Con ello, se constituye una dimensión única en el ser de la obra, una dimensión ontológica del arte.

Otra vez, tenemos, pues, que una imagen es una cosa (*Bildung*): el grabado de Dürero es una particular hoja de papel grabado, dado en la percepción regular. Más adelante nos damos cuenta de que, debido a las líneas negras en el papel, algunas figuras grises se nos presentan (“un pequeño caballero gris en un pequeño caballo gris”); representan la imagen-objeto, es decir, el objeto que “realmente” aparece en la imagen. Estas apariciones se dan también en la percepción, pero de un tipo especial. Por otra parte, mirando normalmente el grabado, no tendemos a estas pequeñas figuras, sino a “la realidad” que ellas representan, a saber, un caballero pensado como un ser humano normal.

El tema representado, tal como Husserl lo llama, no es realmente dado en la percepción, ya que de ninguna manera seríamos capaces de “percibir” un caballero de tamaño normal de color gris en un pequeño pedazo de papel, sino en una apercepción imaginativa, fundada en la percepción anterior. La relación entre la imagen-objeto y el tema-representado también se puede ilustrar con otro ejemplo. Una película silenciosa en blanco y negro no representa un mundo sin color y sin sonido; no es eso a lo que tendemos, y, de todos modos, es lo que “realmente” miramos.

Estos tres niveles que componen la conciencia de la imagen se entrelazan en una forma muy sólida. Por nuestra parte, solo estamos cuestionando el tipo especial de neutralidad que se encuentra aquí. En este sentido, las *Ideas* de Husserl tienen el mérito de ser muy precisas; después de todo, el § 111 es una parte de un capítulo entero dedicado a la “neutralidad”. En resumen, según Husserl, la neutralidad afecta tanto a la imagen objeto como al tema representado, solo de forma diferente.

El caballo gris que vemos en el papel es, por supuesto, realmente visto allí, como el pedazo de papel mismo, pero no es posicionado en

la manera de la percepción regular. El trozo de papel está obviamente vinculado, por su determinación espacial, por ejemplo, a nuestro campo de la experiencia, mientras que la determinación espacial de la imagen-objeto es, por otra parte, incompatible con la estructura espacial de nuestro campo perceptivo normal. Este problema no concierne solo al aspecto espacial, pero el régimen en su totalidad, al que la imagen-objeto es sometida, se puede comparar con la apercepción de una palabra escrita: leyéndola percibimos, ya que “miramos” la palabra, pero, al mismo tiempo, nuestra apercepción llega a un campo diferente al de la percepción, ya que el significado de la palabra no es parte del contexto perceptivo normal de la experiencia. Por lo tanto, para leer una palabra debe ser vista.

Correspondientemente, la conciencia de imagen es también una percepción modificada: la apercepción de la imagen-objeto es anormal precisamente porque es portadora de una nueva apercepción, a la que debemos la constitución del tema-representado (del mismo modo que un signo leído sirve como base de una percepción del significado). En otras palabras, el pequeño caballero gris no es concebido como un mero algo que realmente es colocado en la superficie de la pieza de papel (como una decoración simple), de modo que esto permitiera la apercepción normal: una apercepción como algo realmente percibido para estar presente. En cambio, esto funciona simplemente cuando la base de la “apercepción representativa” significó “ilustrar” a un caballero apropiado.

Desde este punto de vista, no tiene importancia si el tema representado en sí es real o no, es decir, si se trata de un retrato de una persona conocida, una foto o un grabado de Durero, ya que el mismo acontecimiento del tema representado dentro de la conciencia de imagen no es y no puede ser tomado como la verdadera presencia real, sino solo como su representación imaginativa, debido a la neutralización primaria de la imagen-objeto. En otras palabras, el tema representado no es realmente presente en nuestro mirar la foto, aun si fuera real.

Por otro lado, Husserl concluye su ejemplo en *Ideas*, tratando de establecer una nueva forma de neutralidad sobre el tema representado. En este sentido, se aborda al problema del desinterés estético

respecto a la realidad del tema representado. Este salto es confuso, porque, por una parte, el tema representado es neutralizado ya en su acontecimiento imaginativo, por el mismo hecho de que tenemos una conciencia de imagen de ello y no una percepción regular; por otra parte, porque la neutralización estética no afecta a la estructura básica de la imagen que Husserl tuvo la intención de perfilar aquí.

Una imagen se da en la percepción neutra modificada y su neutralidad afecta también al tema representado, sin tener en cuenta si nos acercamos a esto estéticamente o no. En otras palabras, el tema representado ya está neutralizado como un objeto de la conciencia-imagen. De tal modo, el desinterés estético arriba mencionado solo puede afectar, como veremos en sí, el asunto de su “realidad como tal” (esto es, su “realidad fuera del cuadro”).

Ahora bien, tomemos en consideración la ya famosa descripción que Husserl realiza en torno al grabado de Durero. Si lo observamos detenidamente y echamos a andar nuestros análisis fenomenológicos sobre la atención, las modificaciones atencionales, el contraste y la fusión, vemos en primer plano en nuestra vivencia perceptiva explícita o atendida el caballero a caballo. Lo demás queda en el fondo no atendido. Si paseo mi mirada por la imagen, comienzo a desatender al caballero a caballo, que ahora queda en los desplazamientos atencionales de mi mirada, en el fondo. De hecho, si atiendo en un cambio de la mirada la pierna del caballero, ahora el dorso del caballo queda en el fondo, contrastando con la pierna del caballero, y así sucesivamente.

La imagen, en un sentido cromático, tiene por doquier una gran cantidad de tonalidades grises que nos hacen apreciar en cada particularidad el fenómeno del contraste. Pero en otras partes, por ejemplo, en el cielo a la derecha-arriba de la imagen al fondo que ahora atendemos se deja ver por momentos el fenómeno de la fusión en su plena contigüidad de extensión en una tonalidad clara. Poco a poco se va desvaneciendo hacia una tonalidad más oscura, justo en la esquina superior derecha. En esa fusión de partes-extra-partes hace resaltar allí mismo las ramas de los árboles y el arma del caballero. Más hacia la izquierda aparece un castillo ahora atendido. La imagen es tan detallista en su realismo que hace infinitamente inacabable

nuestro análisis fenomenológico a este nivel sensible. Mi mirada está de paso ante la imagen.

Finalmente, ante el arte, como ante la imagen, estoy siempre frente al tiempo y en el intratimepo-intraespacio propios de la obra. Me conmuevo y se otorga una especie de hundimiento. Se trata de un sumergimiento en una profunda pasividad, en el régimen mismo de la fantasía. Desde esta perspectiva, la estructura de la existencia estética porta un término singular de magia en el que la idea de ritmo indica una ley interna en este orden estético, en el modo, pues, en que el orden poético me afecta así en la obra.

Así, la obra en su posición o exposición se impone a mí como espectador sin que realmente pueda asumirlo, sin que asuma su posición estética. En esa imposición entro en cierta participación. Digamos que en la experiencia estética la obra entra en mí o yo entro en ella (es lo de menos), y así el ritmo en su tensión representa una situación ciertamente estética en la que no puedo hablar de un consentimiento. No hay iniciativa, no hay libertad, porque justo he sido asido y llevado por el ritmo. Me apropio empáticamente de lo puesto en obra en su propio ritmo y así formo parte de su propia representación, es un sortilegio artístico. Como sea, no hay libertad del hecho de la existencia en su propia esencia; no hay lugar, sino un no-lugar de la ficción.

Nuestro trabajo se ha basado en la observación de que la fenomenología y la actitud estética comparten un desinterés (interés) común hacia la existencia empírica. Así, hablamos no de uno, sino de dos tipos de reducción que se reúnen en la experiencia estética habitual, aunque uno de ellos en realidad no pertenece exclusivamente a la esfera de la estética. Así, podemos sugerir que lo desconectado es lo *Körper* de la obra, esto es, su cuerpo físico, inerte, sólido, material y nos quedamos con el *Leib* de la obra: lo vivo, lo orgánico, “como si” lo representado en la obra realmente cobrara vida.

En este sentido, afirmamos que lo que hay que ver es la obra y no al objeto. Nos quedamos con una suerte de cuasi-*Leib* de la obra de arte. Esta, en tanto cuerpo vivo, se encarna en mí —como espectador— y genera un entrelazo —en la modificación de la conciencia—. Así, el yo de la actitud natural deja de ser “yo”. La

lógica del yo, así, no aplica en este caso, pues nos sumergimos de modo inmediato en los niveles pre-yoicos, en los niveles pasivos del pre-acto, con un acceso a la zona pre-objetiva, pues nos encontramos en el campo de la fantasía.

Solo cuando el arte como *Körper* es reducido —al ser considerado como *Leib*— puede entrar en obra en mí. En una experiencia tal, nos movemos en el campo de la pasividad de la conciencia, en el régimen de la fantasía: solo porque la obra, en su obrar en mí, se pone en marcha, se genera la imagen. Dicha imagen, al ser desfondada, puede ser considerada la cosa misma; posibilita, pues, volver a la imagen misma. Cuando la imagen se da como cosa misma, puedo mentar juicios con evidencia de ella. El arte está ligado, por ello, a la verdad, no solo a la belleza, pues la pone en obra. La fractura con el pensar de la tradición, propuesto por la fenomenología, permite volver a las cosas mismas. Además, nos permite retomar la corporalidad en ausencia de supuestos.

CONSIDERACIONES FINALES

Aunque la mayoría de los intérpretes admiten que Husserl no se guió por un interés en la estética cuando trata de las diversas cuestiones de la conciencia de imagen, sus consideraciones a menudo se interpretan en clave estética. Nuestro trabajo mostró que esta línea de investigación no es ni la única ni la más viable. Se practicó una separación clara entre la neutralidad de la conciencia de la imagen, por un lado, y el desinterés de la actitud estética hacia la realidad, por otra parte.

La carta famosa de Husserl a Hugo von Hofmannsthal, en la que él comparó el ver fenomenológico “con la contemplación estética del arte puro”, así como algunas ambigüedades en el tratamiento del propio Husserl de la cuestión de las imágenes, ha llevado a la mayor parte de sus comentaristas a colocar el problema de la conciencia de imagen y la naturaleza de su neutralidad más o menos directamente bajo el signo “de la actitud estética”. Nosotros abogamos por una separación rigurosa de estas dos cuestiones, y por indicar los diversos aspectos de la teoría de Husserl que motivó su asociación.

La comparación antes mencionada se ha basado en la observación de que la fenomenología y la actitud estética comparten un desinterés común hacia la existencia empírica. Así, hablaremos no de uno, sino dos tipos de “reducción” que se reúnen en la experiencia

estética habitual, aunque uno de ellos en realidad no pertenece exclusivamente a la esfera de la estética. En primer lugar, bajo el nombre de *neutralización imaginativa*, Husserl aborda el hecho de que las imágenes son caracterizadas por una cierta irrealidad. Vale la pena mencionar, en un sentido amplio, que Husserl, con el término *imagen*, abarca no solo los objetos estéticos como pinturas o esculturas, sino también representaciones teatrales o cinematográficas, así como fotos simples que no son estéticamente aprehendidas en modo alguno.

La neutralidad imaginativa no es así, de ningún modo, un rasgo exclusivamente estético, ya que afecta a una imagen como mero objeto de una forma específica de conciencia que puede o no ser estéticamente motivada. Por otra parte, Husserl describe como forma exclusivamente estética la neutralidad que se basa en la naturaleza misma de la actitud estética, y consiste en una indiferencia hacia la realidad del sujeto estéticamente admirado. No nos preocupamos por su realidad, incluso si fuera real. Para resumirlo hay dos cuestiones distintas que tuvimos que examinar a fondo: 1) El problema de neutralidad que plantea la conciencia de imagen y 2) el desinterés estético hacia la realidad.

Es obvio ahora, después de nuestra investigación, que el punto de vista estético de Husserl, esencialmente, pertenece a una amplia tradición estética, como de hecho los puntos de vista de Husserl han sido a menudo comparados a la posición promovida en la tercer Crítica de Kant. Sin embargo, hay dos aspectos importantes que tienen que enfatizarse. El primero es la posición de Husserl no es simplemente “tradicional”, ya que comprende una modificación relevante de puntos de vista más tempranos, que pueden ser mejor puestos a la luz comparándola con la visión de Aristóteles.

De acuerdo con Aristóteles, la experiencia estética de la tragedia está basada en la compasión y el miedo. Define la compasión como “una especie de dolor excitado por la vista de mal, mortal o doloroso, que acontece a uno que no lo merece; un mal que se podría esperar venir sobre uno mismo o uno de sus amigos”. En otras palabras, para Aristóteles, la experiencia estética se basa en algo que podría muy bien suceder y, de hecho, ser verdadero, mientras para Husserl esto concierne a algo que podría, por el contrario, muy bien ser irreal. Por

lo tanto, Husserl se encuentra, en cierto modo, en el otro extremo de una tradición estética antigua de considerar el arte en términos de verosimilitud. Este hecho no es seguramente sin importancia.

Sobre el segundo aspecto que debe enfatizarse, lo cierto es que los análisis de Husserl en torno a la conciencia de imagen no dependen de ningún modo de sus puntos de vista estéticos. Son exactamente estas consideraciones, con su desinterés hacia la estética, las que pueden llevar a una comprensión realmente radical de algunas cuestiones tradicionalmente estéticas. Por ejemplo, resultaría provechoso ilustrar los conceptos de Husserl hablando de varios estratos de la neutralización implicados en las diferencias entre películas, documentales y películas de la ficción, entre ficción de hecho y ficción basada en verdaderos hechos, entre documental artístico y reportaje, y así sucesivamente. Tanto más cuanto que estas diferencias ponen en juego precisamente los límites de un punto de vista estético rígido, como el que Husserl mismo asumió.

El arte puede ser considerado una imagen, y la experiencia estética, en términos generales, una conciencia de imagen. La imagen estética anima y fertiliza el mundo de la afectividad y el placer, y es por tanto una afirmación de la libertad del espíritu. El esfuerzo de Husserl por comprender la naturaleza del *Bildobjekt* descubre una sorprendente riqueza en el campo estético: el *Bildobjekt*, siendo un punto de tránsito, es también un punto de estancia, porque la intención significativa se prórroga en él, se transforma y se abre a otras posibilidades. Debemos cuidarnos de entender la imagen como mera representación. Husserl ha mostrado que es “representación”, pero en un sentido completamente fenomenológico. La imagen *representa*, y en esta medida traslada fuera de sí, pero este salir es, al mismo tiempo, un retornar en sí, porque el objeto representado no es independiente de su contorno de aparición.

Sea lo que fuere, es preciso reconocer que, pese a que Husserl ha despejado para nosotros el terreno de modo considerable, la tarea de esclarecer fenomenológicamente las determinaciones esenciales de la imagen, el sentido estricto de imagen en todo ámbito y el propio en el de las artes, y la situación de la imagen respecto de la fantasía y la imaginación, está aún en ciernes.

A propósito del ingente esfuerzo de Husserl por desenmarañar los elementos involucrados en el fenómeno de la imagen y por explicar su articulación bajo la presentación del objeto estético artístico, no puede uno menos que sorprenderse de que casos como el de la puesta en escena sean verdaderamente tomados en consideración y examinados solo en textos tan distantes de la inauguración de estas investigaciones. Pese a su agudeza para detectar las más sutiles distinciones, Husserl, al admitir sin miramientos que el arte figurativo todo depende enteramente de una mediación de imagen para ofrecer sus objetos, parece haber pasado completamente por alto que las artes figurativas se diferencian enormemente por la manera en la que ofrecen lo que sus obras pretenden “representar”.

No obstante, el tortuoso camino seguido por Husserl, desde la postura que supone semejante mediación en la vivencia estética artística hasta la que la rechaza, no ha sido en vano: pone de manifiesto para nosotros, por ejemplo, que la constitución de algo tal como una teoría estética artística a partir de la fenomenología husserliana (una *fenomenología del arte*) es factible. Una cosa es cierta para quien, con Husserl, sigue aquel camino: cualquiera que pretenda hallar a la imagen a la base de la vivencia estética en el ámbito de las artes precisa, necesariamente, un uso de imagen mucho más amplio, aunque no por ello menos preciso o propio que el de imagen como medio figurativo o pictórico de presentación.

Ya, por otro lado, desde el primer capítulo de nuestra investigación pudimos percatarnos que la vía por analogía, tal como la postula a Husserl, no es una vía conveniente para el desarrollo de una estética fenomenológica y una fenomenología del arte. Esto porque la lógica del arte es radicalmente diferente de la lógica de la lógica. Darnos cuenta de esto nos abrió camino para comenzar a tematizar el programa de una estética trascendental que Husserl tenía planeado y que, sin embargo, no desarrolló. Pero tener acceso a este ámbito pre-predicativo en la esfera de la sensibilidad y el mundo de la pasividad sentó las bases para el desarrollo de la fenomenología del arte. Sin embargo, este acceso de lo estético a lo artístico tenía que pasar por lo corporal, la axiología y, también, por el análisis de la estructura del acto intencional. Solo por ese camino fue “viable” la

sistematización de la estética fenomenológica y la fenomenología del arte en Edmund Husserl.

Finalmente, problematicemos lo argüido hasta aquí. Por una parte, según dijimos, la constitución de la obra de arte toma necesariamente de la percepción, según lo exige el soporte material mismo de la obra, el cual es objetivado precisamente en aprehensiones perceptivas; aunado a ello, dado que, estrictamente hablando, ninguna vivencia estética-artística está exenta de tener así su punto de partida en la percepción, la vivencia estética-artística, en general, no puede tenerse por una clase de vivencias bajo el género “fantasía en sentido estricto”, sino que ha de considerarse abarcada por la imaginación y la ficción perceptual, y, por tanto, sujeta a la percepción. Por otra parte, hemos creído notar que el soporte material de la conciencia no solo le atañe a las presentaciones de percepción en general, sino, asimismo, a las de fantasía, y con ello que, debido a que la vívida y profunda inmersión en el mundo de la obra de arte —la cual, como hemos intentado dejar en claro, es requisito para el surgimiento y sustentación de la vivencia estética-artística— tiene entre sus condiciones de posibilidad a la fantasía por cuanto sus actos pueden ofrecer una intuición más rica y plena de los objetos de dicho mundo, la fantasía debería considerarse fundamento esencial de la contemplación de la obra de arte y, por ende, de la vivencia-estética artística en general.

De acuerdo con esto, si una estética como la que nos ha ocupado ha de desarrollarse como una investigación fenomenológica sistemática del substrato material último de la conciencia, parece ser que contendría ya en sí, entre los objetos de sus análisis, a lo hylético, que subyace a toda clase de presentaciones: tanto a fantasmas —contenidos sensoriales de la presentación de fantasía (*Phantasievorstellung*)— como a sensaciones —contenidos sensoriales de la presentación de percepción (*Wahrnehmungsvorstellung*)—; y, más aún, que podría, efectivamente, encargarse tanto de la sensibilidad pura como de la teoría artística, según el enlace esencial que la fantasía guarda con la vivencia estética-artística.

ANEXO

EDMUND HUSSERL Y SUS APRECIACIONES SOBRE ALGUNAS OBRAS DE ARTE

En lo que sigue, presentamos las obras pictóricas que Husserl pudo describir brevemente, pero, pese a su brevedad, contienen elementos muy significativos para la descripción de la experiencia estética y la analítica de la imagen y la fantasía. Husserl utiliza estas obras como ejemplos que sirven de apoyo para sostener su posición fenomenológica frente al arte. Realmente no hay un estudio profundo de alguna obra en particular, pero a nosotros nos incita a profundizar aún más, pues estética fenomenológica y fenomenología del arte, sin arte, son vacías. Este no es el caso, Husserl, lo sabemos, era un amante del arte y sabía apreciarlo. Conoció, como bien se puede constatar, la poesía de Hofmannstal y Schiller, las novelas de Fontane, la música de Beethoven, las obras pictóricas de Durero, Rafael, Paolo Veronese, Arnold Böcklin, Tiziano y Miguel Ángel, entre otros.

Como sea, la relación de Husserl con el arte, hasta donde sabemos, fue muy pobre en cuanto a aproximaciones directas a obras y a artistas. En sus textos, como hemos mencionado, apenas se pueden vislumbrar algunos ejemplos, pero nada más. En todo caso, el arte que pudo conocer es el clásico y romántico y el arte del periodo de entre guerras, la vida no le permitió conocer ampliamente el arte de vanguardias y mucho menos, obvio, el arte contemporáneo. Sin embargo, según mi punto de vista, es posible aplicar el método

fenomenológico al arte más reciente y llevar a cabo análisis eidéticos de obras de arte en concreto.



Fig. 2. Rafael Sanzio, *Madonna Sixtina*, 1513-1514.
Óleo sobre lienzo, 265 x 196 cm.

Una imagen puede fungir como internamente representativa a la manera de figuratividad inmanente; una imagen puede fungir como externamente representativa en una manera esencialmente equivalente a la conciencia de la representación simbólica. Por ejemplo, un grabado en madera de una *Madonna* de Rafael, bien puede recordarnos el original que hemos visto en la galería de Dresde.⁴⁷⁶

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 35.



Fig. 3. Rafael Sanzio, *Teología*, 1508, Fresco, 180 x 180 cm.

Por ejemplo, cuando contemplo el retrato de la *Teología* de Rafael colgada sobre mi escritorio, este retrato aparece para mí como cosa física, como algo colgando de la pared; lo atiendo. Cambio la dirección de mi atención y atiendo el objeto-imagen: aparece entonces para mí una figurilla incolora de mujer, meramente en blanco y negro, de uno y medio de alto, rodeada por dos muñequitos de ángeles, considerablemente más pequeños e igualmente teñidos, y demás. En la atención normal al retrato vivo en conciencia de figuratividad, atiendo algo por completo otro, veo la forma de una mujer sublime de tamaño sobrehumano, dos severos, enormes ángeles jóvenes, etc. También digo de todo esto que aparece, pero es obvio que esto no sucede en sentido propio. Veo al sujeto en el objeto-imagen: este último es lo directa y propiamente apareciente. Su plástica apareciente y las aparecientes gradaciones de brillantez retratan para mí al sujeto con respecto a su forma plástica y a su verdadera coloración, la cual no alcanza expresión más amplia en la imagen.⁴⁷⁷

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 44.

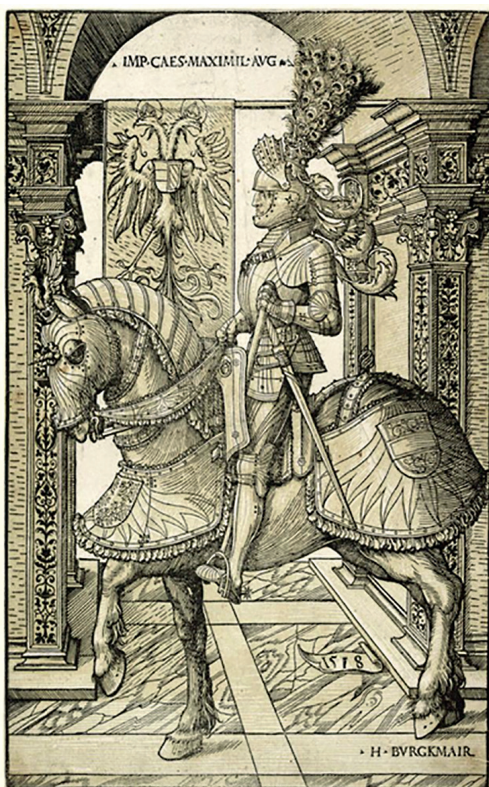


Fig. 4. Hans Burgkmair, El emperador Maximiliano a caballo, 1508.
Grabado, 30.5 x 22.4 cm.

Un cuerpo tridimensional, con colores esparcidos sobre él, sin duda aparece para nosotros en el grabado, digamos, el Emperador Maximiliano en su caballo, una figura apareciente de modo tridimensional aunque constituida visualmente a partir de sombras de gris y de límites terminantes. Esta figura, sin embargo, no es idéntica con las gradaciones de tintes grises que se hallan realmente en la imagen física, en la hoja de papel, y que están asignadas realmente a ella.⁴⁷⁸

⁴⁷⁸ Ibid., p. 20.



Fig. 5. Paolo Veronese, *Las bodas de Caná*, 1563.
Óleo sobre lienzo, 677 x 994 cm.

Por lo general, el juego de la fantasía puede ser puesto en marcha en una manera tal que nos sumergimos en el mundo del sujeto, como cuando al ver pinturas de Paolo Veronese nos sentimos trasladados a las espléndidas y opulentas vida y tráfigo de los grandes venecianos del siglo XVI.⁴⁷⁹

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 37.



Fig. 6. Arnold Böcklin, *Lucha de centauros*, 1873.
Óleo sobre lienzo, 105.2 x 194.3 cm.

La imagen de la fantasía no aparece en el nexa objetivo de la realidad presente, de la realidad que se constituye en la percepción actual, en el campo de visión actual. El centauro que ahora flota ante mí en la fantasía aparentemente no cubre un trozo de mi campo de visión, tal como el centauro de una pintura de Böcklin que realmente [wirklich] veo. El espacio real [wirkliche Raum] de la percepción no tiene una parcela que se enmarque de tal y cual manera y que dé cabida en medio de sí a un espacio ficticio para mis fantasías.⁴⁸⁰

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 49.



Fig. 7. Miguel Ángel, Moisés, 1513-1515.
Escultura de mármol, 235 cm.

Un molde de yeso puede ser bueno o malo, es decir, no objetivamente bueno o malo, sino bueno o malo fenomenológicamente hablando. A saber, la forma plástica puede otorgarnos una imagen plena del objeto; vemos en el yeso, sin la menor conciencia de conflicto ni la menor conciencia de disparidad, la forma plástica del objeto exhibido, del Moisés de Miguel Ángel, por ejemplo.⁴⁸¹

⁴⁸¹ *Ibid.*, pp. 56-57.



Fig. 8. Tiziano Vecello, *Amor sagrado, amor profano*, 1515.
Óleo sobre lienzo, 118 x 279 cm.

La pintura de Tiziano me representa el amor celeste y terrenal. De un punto de vista determinado. Desde este punto de vista, la representación es tal que no hay absolutamente ningún sentido de impropiedad en cuanto a lo figurativo. Lo que me interesa está ahí, no está indirectamente representado.⁴⁸²

⁴⁸² *Ibid.*, p. 155.

BIBLIOGRAFÍA

- Barnett Brough, John. "Art and Artworld: Some ideas for a Husserlian Aesthetic". En Robert Sokolowski (ed.), *Edmund Husserl and the Phenomenological Tradition*. Washington, DC: The Catholic University of America Press, 1988.
- Bernet, Rudolf. *La vie du sujet. Recherches sur l'interprétation de Husserl dans la phénoménologie*. París: PUF, 1984.
- _____. *Conscience et existence. Perspectives phénoménologiques*. París: Vrin, 2004.
- Carrillo Castillo, Lucy. "Tiempo y experiencia estética, los análisis del 'tiempo' de Husserl y la noción de 'alegría extratemporal' de Proust". *Praxis filosófica*, núm. 10/11.
- Casati, Roberto. "Considerazioni critiche sulla filosofia del suono di Husserl". *Rivista di Storia della Filosofia*, núm. 4.
- Cassin, Barbara. *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*. Estados Unidos: Princeton University Press, 2014.
- Chávez, Román Alejandro. "¿Es posible una estética en Husserl?". En Ángel Xolocotzi (comp.), *Actualidad de Franz Brentano*. México: UIA, 2006.
- Conrad, W. *Der ästhetische Gegenstand. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, núm. 3, 1908.

- Costa, Filippo. "Bild und Kunst im husserls Nachlass". En Anna-Teresa Tymieniecka (ed.), *Analecta Husserliana*, vol. 37. Kluwer Academic Publishers, 1991.
- Costa, Vincenzo. *L'estetica trascendentale fenomenologica. Sensibilità e razionalità nella filosofia di Edmund Husserl*. Milano: Vita e Pensiero, 1999.
- Dastur, Françoise. "Husserl et la neutralité de l'art". *La Part de l'Oeil*, núm. 7.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2002.
- Dufrenne, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique. L'objet esthétique*. Paris: PUF, 1992.
- Escoubas, Eliane. "Une lettre de Husserl à Hofmannsthal". *La Part de l'Oeil*, núm. 7.
- Ferencz-Flatz, Christian. "The neutrality of images and husserlian aesthetics". *Studia Phänomenologica*, núm. 9.
- Fink, Eugen. "Los conceptos operatorios en la fenomenología de Husserl". En *Cahiers de Royaumont* (ed.), *Husserl*. Buenos Aires: Paidós, 1968.
- Franzini, Elio. "Il significato del tempo in Husserl e Bergson. Punti teorici per un'estetica fenomenológica". En E. Franzini, R. Ruschi, *Il tempo e l'intuizione estetica*. Milano: Unicopli, 1982.
- _____. "L'esperienza dell'oggetto. Kant, Husserl e alcuni problemi di estetica fenomenológica". *Fenomenologia e scienze dell'uomo*, núm. 1.
- Fronzizi, Risieri. *¿Qué son los valores?* México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- García-Baró, Miguel. *Husserl (1859-1938)*. Madrid: Ediciones del Orto, 1997.
- Giovannangeli, Daniel. "Husserl, l'art et le phénomène". *La Part de l'Oeil*, núm. 7.
- Michel, Henry. *La barbarie*. Madrid: Caparrós Editores, 1997.
- Herra, Rafael. "El caballero, el demonio y la muerte. Posibilidades límites de la fenomenología". *Revista de filosofía*, vol. 14, núm. 38.
- Husserl, Edmund. *Investigaciones lógicas 1*. Madrid: Alianza, 2001.
- _____. *Investigaciones lógicas 2*. Madrid: Alianza, 2001.
- _____. *La filosofía como ciencia estricta*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1962.

- _____. *La idea de la fenomenología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- _____. *Problemas fundamentales de la fenomenología*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- _____. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- _____. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Libro segundo: *Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*. México: UNAM, 1997.
- _____. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Libro tercero: *La fenomenología y los fundamentos de las ciencias*. México: UNAM, 2000.
- _____. *Meditaciones cartesianas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- _____. “La relación del fenomenólogo con la historia de la filosofía”. En Antonio Ziri6n (comp.), *Actualidad de Husserl*. México: UNAM / Fundaci6n Gutman / Alianza, 1989.
- _____. “La filosofa como autorreflexi6n de la humanidad”. En Edmund Husserl, *Invitaci6n a la fenomenologfa*. Barcelona: Paid6s, 1992.
- _____. “El artfculo «Fenomenologfa» de la Enciclopedia Brit6nica”. En Edmund Husserl, *Invitaci6n a la fenomenologfa*. Barcelona: Ediciones Paid6s, 1992.
- _____. *Erste Philosophie (1923/24)*. Zweiter Teil. *Theorie der phanomenologischen Reduktion*. Husserliana Band VIII. Hrsg. v. R. Boehm. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1959.
- _____. *Analysen zur passiven Synthesis*. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten (1918-1926). Husserliana Band XI. Hrsg. v. M. Fleischer. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1966.
- _____. *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phanomenologie der anschaulichen Vergegenwartigungen*. Texte aus dem Nachlass (1898-1925). Husserliana Band XXIII. Hrsg. v. Eduard Marbach. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1989.
- _____. *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1999.

- _____. *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit*. Texte aus dem Nachlass (1893-1912). Husserliana Band XXXVIII. Hrsg. v. Thomas Vongehr und Regula Giuliani. Springer: Dordrecht, 2004.
- _____. *Lógica formal y lógica trascendental. Ensayo de una crítica de la razón lógica*. México: UNAM-IEF, 2009.
- _____. “Anexo de Eugen Fink acerca del problema de la “inconsciente””. *Revista de Filosofía*, año 37, núm. 114.
- _____. *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*, Martinus Nijhoff, Den Haag 1973.
- _____. *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Madrid: Trotta, 2006.
- Hirsch, Rudolf. “Edmund Husserl und Hugo von Hofmannsthal”. *Eine Begegnung und ein Brief*. hrsg. von C.J. Friedrich. Heidelberg: Verlag Lambert Schneider, 1968.
- Hoyos Vásquez, Guillermo. *Intentionalität als Verantwortung. Geschichtsteleologie und Teleologie der Intentionalität bei Husserl*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1976.
- Ingarden, Roman. “El problema de la constitución y el sentido de la reflexión constitutiva en Husserl”. En *Cahiers de Royaumont* (ed.), Husserl. Buenos Aires: Paidós, 1968.
- _____. “Valor artístico y valor estético”. En Harold Osborne (ed.), *Estética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Landgrebe, Ludwig. *Faktizität und Individuation*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1982.
- Lévinas, Emmanuel. *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*. Paris: Vrin, 1930.
- _____. *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger*. Madrid: Síntesis, 2005.
- Lories, Danielle. *Remarks on Aesthetic Intentionality: Husserl or Kant*. *International Journal of Philosophical Studies*, vol. 14, núm. 1, 2006.
- Luft, Sebastian. “Husserl on the Artist and the Philosopher: Aesthetic and Phenomenological Attitude”. *Glimpse*, vol. 1, núm. 1.
- Mazzoni, Augusto. “Husserl, il suono e la música”. *Universita degli Studi di Milano*. Disponible en <http://users.unimi.it/~gpiana/dm6/dm6husam.htm>

- Molnar, François. "Experimental Aesthetics or the Science of Art". *Leonardo*, vol. 7, núm. 1.
- Moreno Márquez, César. *Fenomenología y filosofía existencial. I Enclaves fundamentales*. Madrid: Síntesis, 2000.
- Muralt, André. *La Idea de la fenomenología. El ejemplarismo husserliano*. México: UNAM, 1963.
- Musil, Robert. *Frühe Prosa und aus dem Nachlafi zu Lebzeiten*. Hamburg: Rowohlt, 1987.
- Nenon, Thomas, Embree, Lester. *Issues in Husserl's Ideas II*. Kluwer Academic Publishers, 1996.
- Noguera de Echeverry, Patricia. "El cuerpo y el mundo de la vida en la educación estético-ambiental". En Antonio Ziri6n Quijano y Germán Vargas Guillén (eds.), *Fenomenología en América Latina*. Colombia: Universidad de San Buenaventura, 2000.
- Orlik, Franz. "Inneres Zeitbewußtsein" und "attentionale Modifikation", *Archiv für Musikwissenschaft*, LI, 1994.
- Ricoeur, Paul. *Husserl. An Analysis of his phenomenology*. Evanston: Northwestern University Press, 1995.
- Rizo-Patr6n de Lerner, Rosemary. *El pensamiento de Husserl en la reflexi6n filos6fica contemporánea*. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú - Instituto Riva Agüero, 1993.
- Scaramuzza, G. Una lettera di Husserl a Hofmannsthal. *Fenomenologia e scienze dell'uomo*, vol. 1, núm. 2, 1985.
- Scaramuzza, G. y Schumann, K. "Oggettività estetica: un manoscritto di Husserl". *Rivista di Estetica*, vol. 2, 1990.
- _____. Ein Husserlmanuskript über Ästhetik, vol. 7, núm. 3, 1990, pp. 165-177. En *Publicaciones sobre Husserl*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Schuhmann, Karl. "La idea de Husserl de la filosofía". En Antonio Ziri6n (comp.), *Actualidad de Husserl*. México: Alianza, 1989.
- Schuhmacher, G. Edmund Husserls Problemstellung zur Wahrnehmung musikalischer Sinneinheiten. En *Berichte über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Berlin 1974*, Bärenreiter, Kassel, 1980.
- Schutz, Alfred. *El problema de la realidad social. Escritos 1*. Madrid: Amorrortu, 2003.

- Sepp, Hans Rainer. *Bildbewusstsein und Seinsglauben. Recherches husserliennes*, núm. 6.
- _____. “La esencia de ser en los análisis husserlianos de la conciencia de imagen”. En María Luz Pintos Peñarada y José González López (eds.), *Fenomenología y ciencias humanas*, Universidade De Santiago de Compostela, 1998.
- Serrano de Haro, Agustín. *La posibilidad de la fenomenología*. Madrid: Editorial Complutense, 1997.
- Summa, Michela. “Der Gegenstand ohne Begriff und die Schichtung der Erfahrung bei Husserl und Kant”. En *Husserl und die klassische deutsche Philosophie*, *Phaenomenologica* 212, Springer International Publishing Switzerland, 2014.
- Taioli, Roberto. “Su una lettera di Husserl a Hofmannsthal sull'estetica”. *Biblioteca Husserliana*. Disponible en <http://biblioteca-husserliana.com/wp-content/uploads/2008/03/taioli-estetica.pdf>
- Tawfik, Said. “The methodological foundations of phenomenological aesthetics”. En Anna-Teresa Tymieniecka (ed.), *Analecta Husserliana*, vol. 37. Dordrecht-Boston-London: Kluwer Academic Publishers, 1991.
- Uzelac, Milan. “Art and Phenomenology in Edmund Husserl”. *Axiomathes*, núm. 1-2, 1998.
- Waldenfels, Bernhard. “Visión plástica. Merleau-Ponty tras las huellas de la pintura”. *Universidad Nacional de Educación a Distancia*. Disponible en www.uned.es/dpto_fim/invfen/Inv_Fen.../15_waldenfels.pdf
- Xolocotzi, Ángel. *Fenomenología de la vida fáctica. Heidegger y su camino a Ser y tiempo*. México: Universidad Iberoamericana - Plaza y Valdés, 2004.
- _____. “Retroceder a las cosas mismas sin supuestos. Réplica a Antonio Zirión”. En Ángel Xolocotzi (comp.), *Hermenéutica y fenomenología. Primer coloquio*. México: Universidad Iberoamericana, 2003.
- Xolocotzi, Ángel y Zirión, Antonio. *¡A las cosas mismas! Dos Ideas sobre la fenomenología*. México: BUAP / UMSNH / Miguel Ángel Porrúa, 2018.
- Zahavi, Dan. *Husserl's Phenomenology*. California: Stanford University Press, 2003.
- Zecchi, S. *Un manoscritto husserliano sull'estetica*, «Aut-aut», CXXXI-II, 1972.

Zirión, Antonio. *Historia de la fenomenología en México*. México: Red Utopía-Jitanjáfora Morelia Editorial, 2003.

_____. *Actualidad de Husserl*. México: UNAM / Fundación Gutman / Alianza, 1989.

_____. “La palabra de las cosas. Reflexiones sobre el lema ‘A las cosas mismas’”. En Antonio Zirión (comp.), *Actualidad de Husserl*. México: UNAM / Fundación Gutman / Alianza, 1989.

_____. “La noción de fenomenología y el llamado a las cosas mismas”. En Ángel Xolocotzi (comp.), *Hermenéutica y fenomenología. Primer coloquio*. México: Universidad Iberoamericana, 2003.

_____. “Ideas I en español, o de cómo armaba rompecabezas José Gaos”. *Investigaciones fenomenológicas*, núm. 3.

ARTE Y FENÓMENO:
INVESTIGACIONES RELATIVAS A UNA ESTÉTICA
FENOMENOLÓGICA Y UNA FENOMENOLOGÍA
DEL ARTE EN EDMUND HUSSERL
de Román Alejandro Chávez Báez
se terminó de imprimir en mayo de 2019
en los talleres de El Errante Editor S.A. de C.V.
ubicados en Privada Emiliano Zapata 5947,
col. San Baltazar Lindavista, Puebla, Pue.

El tiraje consta de ejemplares.