



En los márgenes de la sensibilidad y del arte:

aportes para una estética fenomenológica
y una hermenéutica-ontológica de lo artístico

Román Alejandro Chávez Báez
Ricardo Gibu Shimabukuro
Coordinadores

En los márgenes de la sensibilidad
y del arte: aportes para una
estética fenomenológica y una
hermenéutica-ontológica de lo
artístico

ROMÁN ALEJANDRO CHÁVEZ BÁEZ
RICARDO GIBU SHIMABUKURU
(COORDINADORES)



En los márgenes de la sensibilidad y del arte: aportes para una estética fenomenológica y una hermenéutica-ontológica de lo artístico

Esta obra fue sometida a un riguroso proceso de dictaminación por pares académicos siguiendo el método de doble ciego conforme a las disposiciones de la Coordinación de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Primera edición digital: diciembre, 2021.

D. R. © Román Alejandro Chávez Báez / Ricardo Gibu Shimabukuro (coordinadores).

D. R. © Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Facultad de Filosofía y Letras. Avenida Don Juan de Palafox y Mendoza 219, altos. Col. Centro Histórico, C. P. 72000.
Tel: (222) 229 55 00 ext: 5425, 3539, 5426, 5429 y 5439.

D. R. © Fides Ediciones.

Edición y producción: Fides Ediciones
Coordinación editorial de la FFyL: Araceli Toledo Olivar

fides.ediciones@gmail.com
www.fidesediciones.com.mx

TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos de esta obra por cualquier medio o procedimiento, sin autorización escrita o expresa de la BUAP.

ISBN: 979-878-0882-47-3

Hecho en México.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

Román Alejandro Chávez Báez

Ricardo Gibu Shimabukuro

SECCIÓN I

SENSIBILIDAD Y TEORÍA FENOMENOLÓGICA DEL ARTE

LA NECESIDAD DE UN PENSAMIENTO FENOMENOLÓGICO Y LOS
PRESUPUESTOS DE UNA ESTÉTICA TRASCENDENTAL: REDUCCIÓN
ESTÉTICA Y REDUCCIÓN FENOMENOLÓGICA

Luis Álvarez Falcón

LAS POSIBILIDADES DE UNA FENOMENOLOGÍA DE LA IMAGEN

Francisco Castro Merrifield

“UN PAR DE BOTAS DE CAMPESINO Y NADA MÁS”: HISTORIOGRAFÍA,
FENOMENOLOGÍA-HERMENÉUTICA Y DECONSTRUCCIÓN

Román Alejandro Chávez Báez

EMPATÍA, SIMPATÍA Y AMOR EN HUSSERL y SCHELER

Mariana Chu García

ELEMENTOS PARA UNA ESTÉTICA FENOMENOLÓGICA EN LA OBRA DE
EMMANUEL LEVINAS

Ricardo Gibu Shimabukuro

SEÑALES DE AFECTO: CONTRIBUCIONES A LA DESCRIPCIÓN
FENOMENOLÓGICA DE LA CARICIA

Ignacio Quepons

SECCIÓN II

ESTÉTICA FENOMENOLÓGICA Y ARTE

FENOMENOLOGÍA Y ARQUITECTURA. EXPERIENCIA Y AFECTIVIDAD
ESPACIO-CORPORAL

Irene Breuer

FENOMENOLOGÍA DE LA COMPLACENCIA ARQUITECTÓNICA

William Brinkman-Clark

“NO ESCRIBIRÉ NI UNA LÍNEA MÁS, LE DIGO AL FUTURO”. EL CINE Y EL
TEXTO EN LA DIALÉCTICA DEL MOVIMIENTO Y LA INMOVILIDAD

Esperanza Collado

LA LÁMPARA, LA CÁMARA Y LA BÚSQUEDA. ALGUNAS NOTAS SOBRE EL
CINE DE WERNER HERZOG

Leandro R. González

LA HISTORIE DE ODISEO

Aida Miguez Barciela

SOBRE LA FENOMENOLOGÍA DEL TIEMPO DE LA MÚSICA DE ERNEST
ANSERMET

Juan José Olives

Autores

INTRODUCCIÓN

Benedetto Croce asevera, al comienzo de uno de los apartados de su *Breviario de estética*, que el arte bien puede ser tenido por aquello que todos saben lo que es. Esas palabras renuevan su vigencia cada vez que el asunto de qué cosa ha de entenderse por “arte” sale a colación por cualesquiera motivos –sea ello en el habla común o en el discurso especializado–, y, consecuentemente, un esfuerzo es efectuado para precisar el sentido exacto y propio de tal vocablo. Ya en el terreno de lo cotidiano es fácil ver que su frecuente e indiscriminado uso ha vuelto tan extensa su aplicabilidad que no es raro encontrarse con interlocutores que, pretendiendo servirse de este vocablo, carecen en realidad de cualquier punto de anclaje que pudiese garantizarles cuando menos un entendimiento básico común sobre él. Y no menos patente acontece en los suelos bien labrados del quehacer teórico. Los versados en la crítica de los productos del arte a menudo no concuerdan entre sí al circunscribir los objetos propios de su actividad, y menos aun al intentar trazar las líneas divisorias en ello implicadas, *v.gr.*, la que separa al artista del charlatán o a la auténtica obra de arte de la que no lo es. De esta manera, para el estudioso tanto como para el ignaro, el primer escollo, así como el viento favorable al tratar el asunto artístico se encuentra precisamente en la familiaridad que cualquiera guarda –o cree guardar– con el arte.

Sin embargo, nada de esto implica la absoluta imposibilidad de fijar límites que hagan comprensible el término *arte* o, más aún, de concretar definiciones que conduzcan al conocimiento de lo significado por él: es innegable que hay todo ello. Ni quiere acaso decir que las controversias que tienen al arte por núcleo se reducen a una cuestión meramente nominal o terminológica: las revisiones y recompreensiones que del arte traen consigo las discrepancias relativas al gusto, los logros tecnológicos, etcétera, dan prueba de que no es así. En una palabra: cuando hablamos de arte entendemos, en mayor o menor medida, lo que queremos decir. Empero, aquellas determinaciones, aunque aquí y allá coincidentes, son marcadamente desemejantes, y aun inconsistentes entre sí; parecen más bien ser –y en esto se halla quizá la razón de su multiplicidad– solo parcialmente valederas, o mejor, valederas tan solo debido al ámbito en el que se tornan cabalmente comprensibles y a partir del cual pueden,

consecuentemente, resultar verdaderamente útiles. Y si bien estas dificultades pueden ser enteramente pasadas por alto por el ejecutante poseedor –diestro o no– de una técnica cualquiera, e incluso tal vez por el entendido en ella de modo exclusivamente discursivo, no sucede así con aquel que procura observar el asunto artístico considerado de por sí, según se ofrece en cuanto tal. Este, abordando el arte ya como fenómeno y conduciendo su mirada a la manera sinópticamente comprensiva propia de la ciencia, se topa con que, al querer echar mano del saber asentado sobre el arte, las susodichas incongruencias inherentes brotan por doquier, entorpeciendo su visión y revelando, además, lo fundamentalmente sesgado de toda comprensión del asunto.

Por supuesto, pretender eludir tales obstáculos pasando absolutamente por alto cualquier antecedente teórico, muy pronto muestra ser no solo impráctico, sino insensato, pues de entrada se encara la dificultad de sentar sin guía alguna los límites de lo que, siendo aún ignoto, debe ser examinado; de indicar y precisar, sin punto de referencia alguno, un horizonte que todavía está por ser delineado. Y esto, desde luego, no es un sinsentido: tales límites, tal horizonte, se ofrecen solo en la medida en que tiene lugar una cierta precomprensión de la cuestión posibilitada por la cabal consideración de lo *con-sabido*, del conocimiento estratificado precedente y, en cierto modo, subyacente. De tal suerte que quien arrostra teóricamente el fenómeno artístico, si bien debe despojarse de cualesquiera herencias doctrinales adoptadas irreflexivamente, no puede, sin embargo, pretender hallar un comienzo absoluto. Ahora, esto, es verdad, no es ni mucho menos exclusivo del caso del escrutinio del fenómeno del arte, y tal vez no sería siquiera digno de consideración a no ser, justamente, por aquella familiaridad antes señalada. Lo artístico, ya por sí mismo o en virtud de sus multiformes manifestaciones y fenómenos concomitantes, le resulta tan propio a cualquiera, se halla tan cerca de todos que apenas si se entrevé como tal, apenas si alcanza a distinguirse de lo que, aunque adyacente o semejante, no le concierne esencialmente; y es a causa de esta primigenia confusión –inherente, como puede advertirse, al fenómeno mismo del arte– que toda aproximación de carácter científico se revela como una de ardua conducción entre aquellos extremos –*i.e.*, el prejuicio irreflexivo dominante, la sobreabundancia de presupuestos, por una parte, y la pretensión de un punto de partida absoluto, el escepticismo irrazonable rampante, por la otra–, y cobra, así, un cariz peculiar. En efecto, la tarea de poner en tela de juicio e, incluso, despojarse del hondo saber que se cree tener de algo tan íntimo, así como conceder que lo dicho por alguien más respecto de eso mismo es verdadero

cuando se lo tenía por falso, bien puede abrumar al más disciplinado haciéndole perder el buen rumbo en sus inquisiciones o, inclusive, disuadiéndolo de proseguir en ellas.

Más aún, lo artístico es tan vasto, y por su naturaleza está tan estrechamente ligado a la experiencia sensible, que en principio es asequible solo “mediatamente”, merced a vivencias de lo concreto en las que el lado de lo subjetivo posee enorme gravedad. La pericia y la ejecución que supone el dominio técnico, y en todo caso la captación de un objeto como uno artístico, implican, indefectiblemente, la transmisión de algo expresado, y esta, a su vez, un medio, o más precisamente un *repositorio* de lo expresado, uno concretado materialmente. De suerte tal que la reflexión sobre el arte no solamente halla su comienzo objetivo en la manifestación artística concreta, sino que, debido a ese esencial enraizamiento de su objeto en lo materialmente concreto, se ve obligada a devolverse una y otra vez a tal manifestación, dando lugar con ello a aquellas reformulaciones comprensivas que hemos sacado a colación. Al abordaje teórico del arte lo acompaña, de forma invariable, una continua apropiación de la concreción artística, de su manifestación materialmente concretada; conforme con ello, no es de extrañar que tal abordaje deba siempre partir de *esta* o de *aquella* obra y, por ende, de *este* o *aquel* artefacto o repositorio material. Es así como antes de pretender siquiera erigirse en teórico, el estudioso del fenómeno artístico debe haberse sumergido en él, no con ojo, digamos, preponderantemente especulativo, sino precisamente artístico, o mejor, *estético*; debe inmiscuirse como espectador, e incluso como ejecutante, en aquello sobre lo cual habrá de reflexionar después, ahora sí con ojo científico. Y aún entonces, ya consolidada esta reflexión, si es que quiere cimentar firmemente sus hallazgos teóricos, habrá de volverse de nuevo a lo concreto, a *esta* o *aquella* obra determinada; pero no solo con miras a encontrar casos ejemplares que confirmen o echen por tierra tales hallazgos; lo cual, quizá, le permitiría derivar otros, mas nunca, *sensu stricto*, darles fundamento, sino ante todo con miras a reconquistar la evidencia en la que tienen su piedra angular y en virtud de la cual pueden hallar cohesión y constituir un cuerpo de conocimiento.

Entregarse teóricamente al asunto artístico según este se ofrece significa, a tenor de lo dicho, entregarse primordialmente y de manera estética a sus concreciones, lo cual, claro está, no quiere decir que del arte no pueda alzarse más que una casuística carente de toda conexión esencial e intrínseca que ate a sus elementos: ya hemos aclarado un poco la cosa –aunque, a decir verdad,

mínima y sucintamente– refiriéndonos a aquel enlace esencial suyo con lo aprehensible en la percepción, así como a la evidencia que su conocimiento encuentra en ello mismo. Decimos, por lo tanto, que en definitiva no todo tratamiento de algo relativo al arte se ocupa de él considerándolo por sí, y que, en cambio, toda investigación del arte en cuanto tal exige una profundización de índole esencialmente estética en el mundo de lo artístico –y esto es todo lo que hemos querido enfatizar aquí–. Y de ahí también la especial relevancia que cobra en todo esto lo subjetivo: este reiterado acceso a lo concreto que hemos indicado es, asimismo, uno al ámbito de la sensibilidad –entendida en un sentido amplio, no circunscrito a la así denominada *percepción externa*–, de lo anímico, de las vivencias afectivas concomitantes, y subyacentes, inclusive, al fenómeno del arte; pues a quien atiende este con interés estético le resulta tanto o más importante la manera en la que se dan los objetos, cómo se ofrecen, que los propios objetos. En este cómo está necesariamente involucrado lo que en el encuentro con el arte se nos entrega de nuestro propio ser. El ámbito del sentimiento, de lo que el fenómeno revela de la propia interioridad, hace posible la vivencia estética en sus varias dimensiones; lo que tal ámbito lega a esta vivencia, sea ya en la aprehensión del objeto artístico –*v.gr.*, el suelo anímico, subjetivo e intersubjetivo, sobre el que se erigirá su valoración–, en la constitución de la obra de arte –el revestimiento afectivo que la caracterizará, y que propiciará o irá en detrimento de su sustentación– o en la plena contemplación estética de la obra –el desbordamiento de afectividad en el contemplador, que termina por embeber en esta su entorno perceptible, sus juicios, voliciones, etcétera, y aún las mismas relaciones que guarda con otros–, no puede ser pasado por alto, ni ser considerado en modo alguno accesorio. Todas estas vivencias son esencialmente concomitantes al abocamiento de índole estética en lo artístico; no solo propician la emersión de la vivencia artística genuina, sino que configuran y dan lugar a su misma “esteticidad”. No menos importante para la investigación teórica del fenómeno del arte es, por consiguiente, la exploración de estos dominios.

El presente libro, dividido en dos secciones, nos ofrece un extraordinario mosaico de reflexiones que entrelazan la fenomenología, la hermenéutica, la ontología, la deconstrucción y distintos tipos de creación, manifestación e interpretación artística y, al mismo tiempo, hace patente la diversidad de posturas, intereses, lecturas, interpretaciones actuales y posibles vínculos que conducen a un franco y enriquecedor intercambio reflexivo entre el arte y la fenomenología. Ello, además, no en una sola dirección, pues el análisis

fenomenológico puede tanto esclarecer con su peculiaridad y bagaje conceptual distintos aspectos del arte como –y, a la vez, gracias al diálogo con la literatura, la arquitectura, la música y la pintura– hacer patente la pertinencia de ciertos conceptos, la equivocidad de otros, la oscuridad y petrificación en la que caen algunos de ellos cuyo uso se vuelve moneda corriente, con lo que corren el riesgo de olvidarse de la fuente intuitiva de la que brotaron y de aquello que trataban de aclarar. Asimismo, nos lleva a redescubrir la incesante y necesaria labor de todos aquellos que gustan de la labor filosófica, en general, y de la fenomenología, en particular, ya que los esfuerzos del pensar no terminan en un sistema cerrado de una vez para siempre, sino que, al igual que el arte, incansablemente regresan a confrontarse con lo enunciado por ellos, en un ida y vuelta que tiene que repetir una y otra vez los motivos que la originaron. Es decir, los capítulos de este libro no presentan solamente una visión unidireccional que va de la reflexión filosófica al arte, sino también dejan entrever la fuerza de lo artístico que nos hace casi sentir la necesidad de la investigación fenomenológica, como su contraparte, como fuente que da nuevos impulsos a la meditación.

Los trabajos aquí presentados nos obligan a repensar, enriquecer y actualizar nuestros conocimientos, creencias y posturas sobre el asunto; al mismo tiempo, nos ponen al tanto del estado en cuestión de la reflexión fenomenológica sobre el arte, así como de su diversidad y riqueza. También nos ofrecen un panorama variopinto que abarca distintos representantes ya clásicos del movimiento fenomenológico. En la primera sección se aborda el tema de la sensibilidad y temas afines, en la que encontramos textos abiertamente escritos desde una perspectiva fenomenológica. En la segunda sección el arte se trata de manera teórica desde un ámbito estrictamente fenomenológico y, por último, se presentan textos orientados hacia una estética fenomenológica en la que la “aplicación” del método fenomenológico se desarrolla en el ámbito artístico en todo su esplendor y riqueza.

Por último, las cuestiones que se abordan a lo largo de los diversos capítulos nos obligan a reformular la pertinencia de los distintos análisis fenomenológicos y de su posible complementariedad. La utilidad de la fenomenología para las reflexiones estéticas, como la del arte para la comprensión y mostración de distintos y complejos conceptos fenomenológicos, es algo que esta obra concibe como uno de sus aportes. Lo que el lector encontrará en estos trabajos es, además, la vigencia, actualidad y vigorosidad de la investigación fenomenológica sobre el arte, lo que nos

convoca a pensar, repensar, discutir y elucidar entre los distintos autores ya clásicos de este movimiento, así como ver las posibles coincidencias y el asunto mismo en cuestión –las cosas mismas– que están en el trasfondo de todas las reflexiones de carácter fenomenológico. En la base, como cimiento, o quizá como mero trasfondo oscuro, están los problemas de la intencionalidad, el mundo, la identidad y la diferencia, la unidad y la multiplicidad, la presencia y la ausencia. Es notorio constatar que, a pesar de la diversidad de autores, ángulos y vertientes interpretativas, puede casi palpase, como si se presintiera, algo común, sin que ello implique homogeneidad, algo que subyace a todos los análisis, descripciones e interpretaciones fenomenológicas y que quizás tenga que ver con la cercanía entre la vida misma, el mundo, el espacio arquitectónico, el cine, la corporalidad, la música, la literatura y aquello que vincula a estos conceptos con el arte.

Román Alejandro Chávez Báez
Ricardo Gibu Shimabukuro
COORDINADORES

SECCIÓN I
SENSIBILIDAD Y TEORÍA
FENOMENOLÓGICA DEL ARTE

LA NECESIDAD DE UN PENSAMIENTO FENOMENOLÓGICO Y LOS PRESUPUESTOS DE UNA ESTÉTICA TRASCENDENTAL: REDUCCIÓN ESTÉTICA Y REDUCCIÓN FENOMENOLÓGICA

LUIS ÁLVAREZ FALCÓN

I. INTRODUCCIÓN

En la actualidad, más de cien años después de la publicación de *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica*, nos seguimos cuestionando el estatuto de la fenomenología, tal como fue desde un principio. Hoy, más que nunca, la filosofía fenomenológica se despliega y divide en diferentes genitivos, asumiendo diversas aproximaciones ante la experiencia humana y frente a los dinamismos y efectuaciones de la propia subjetividad en el aparecer de las cosas mismas. El interés de Edmund Husserl siempre estuvo determinado por los procesos de descripción puros de esencias; sin embargo, fueron muy extraños los momentos en los que su análisis abordaría el fenómeno artístico. Es bien sabido por todos que la descripción fenomenológica de una obra de arte aparecerá como tal en el citado libro *Ideas...*, de 1913, al tratar de aproximarse a la modificación de la conciencia perceptiva por la cual, en la contemplación estética de los objetos, estos son neutralizados y ya no se nos ofrecen ni como siendo ni como no siendo, en ninguna modalidad posicional, es decir, como *cuasi-entes* (Husserl, 1985: 262-263). El propio Husserl describirá así el famoso grabado de Alberto Durero, “El caballero, la muerte y el diablo”, anunciando lo que será posteriormente el régimen fenomenológico en el que se exhibe la experiencia del arte.

Esta profunda intuición inaugurará dos grandes líneas de investigación en las consideraciones fenomenológicas sobre la estética: por un lado, el enfoque posterior desde el plano de la intencionalidad, de Moritz Geiger, Oskar Becker, Roman Ingarden, Mikel Dufrenne y Eugen Fink; por otro lado, el nuevo

desarrollo de la fenomenología llevado a cabo por Michel Henry, Marc Richir, Henry Maldiney y Jacques Garelli (Cfr. Álvarez Falcón, 2009).

En la primavera de 1912 Husserl escribirá un pequeño texto titulado “Fenomenología de la conciencia estética”, que hoy podemos encontrar en el volumen XXIII de la *Husserliana*, junto a la crucial edición de *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung* (Hua XXIII: 386-392). Entre sus líneas advertiremos la caracterización fenomenológica de la *actitud estética* como una oscilación intermitente entre *aparición* y *apariencia* (objeto aparente). El arte no versará sobre los objetos que *aparecen*, sino sobre su *modo de aparición*. La *Phantasieerscheinung*, o *aparición* de *Phantasia*, caracterizará un modo de aparición que surge de manera fluctuante y en ruptura con relación a la continuidad del presente del tiempo perceptivo. En este sentido, el pensamiento husserliano se acercará a las intuiciones kantianas al advertir que lo esencial en la actitud estética no es el objeto, o la cosa (*Sache*) que aparece, sino su modo de aparición.

La pregunta crucial será de qué modo de aparición se trata. El modo que constituye la conciencia estética parecerá ser extremadamente complejo. En la misma dirección teórica que Immanuel Kant, Husserl afirmará que la sola aparición y el solo objeto no serán capaces de despertar el sentimiento estético, y que deberá ser la reflexión sobre este modo de aparición la que consiga alcanzar la oscilación fenomenológica entre la aparición y el objeto. Esta oscilación será el esquema más elemental del propio proceso de fenomenalización. Y este modo de aparición será el portador de caracteres de sentimientos estéticos, que es preciso despertar a través de la reflexión sobre él mismo, es decir, por el doble movimiento de la aparición al objeto y del objeto a la aparición, de la vida en el aparecer (del objeto) al aparecer mismo, e inversamente.

Podemos confirmar que Husserl pudo intuir el proyecto de una futura *Estética trascendental*, planteada en términos de una *génesis pasiva* que precede a toda posible actividad de la subjetividad. Estética y fenomenología tenderán a converger en la puesta en juego de la afectividad en un doble nivel arquitectónico: patológico y estético. Y en esto Husserl se aproximará, una vez más, a las tesis de la tercera *Crítica*. Si la experiencia del arte es fenomenología, será en el sentido de ser “fenomenología de la afectividad”, y si la fenomenología pretende ser “fenomenología de la afectividad”, deberá pasar necesariamente por la estética.

Un análisis de la diversidad de modos de conciencia en los cuales se constituye la objetividad nos aportará luz al problema del origen de la experiencia del arte. De ahí que sea preciso, en primer lugar, hacer un análisis lógico de la estratificación de los diferentes tipos de experiencia y de los actos de conciencia que intervienen en el proceso de constitución del mundo objetivo, con la percepción como acto primario (análisis estático), y, posteriormente, llevar a cabo un análisis genético para retroceder del mundo de los objetos a los rendimientos subjetivos a partir de los cuales ellos mismos se originan. Aunque Husserl no se aproxime en principio al fenómeno artístico, esta cuestión fundamental determinará la concepción husserliana de la conciencia estética e inaugurarán una discusión teórica que todavía hoy continúa latente en las aproximaciones contemporáneas a la naturaleza de la experiencia del arte. Tal experiencia tendrá sus condiciones de posibilidad en el mismo proceso de constitución de la cosa en general. Por consiguiente, será necesario describir las modificaciones que la subjetividad padece ante el inevitable “fracaso” de su propia intencionalidad, reducida por la imposibilidad de constituir un tipo excepcional de objetos (pseudo-objetos).

La experiencia del arte nos mostrará tanto la naturaleza misma de la subjetividad, en su intento de adueñarse del mundo, como las consecuencias que se derivan de la decepción de esta tentativa ante el paradójico extravío de su propio dinamismo. El interés de este análisis residirá, por un lado, en las implicaciones teóricas que resultan de la relación crítica entre arte y conocimiento y, por otro lado, en la relevancia de esta relación para determinar los límites de la experiencia en el mismo proceso de constitución de la realidad. El arte se presentará como un banco de pruebas donde exhibir y poner en juego los dinamismos propios de la subjetividad en su relación con el mundo. De ahí que la pregunta necesaria sea: “La pregunta que retrocede del mundo de la vida a los rendimientos subjetivos a partir de los cuales ella misma se origina” (Husserl, 1985: 49).

El problema de las síntesis asociativas espaciales y temporales, el bloqueo de la intencionalidad, el problema de la saturación, del cumplimiento, de la distanciamiento y del excedente de sentido, la naturaleza de las síntesis pasivas, el concepto de resonancia y ritmo en la temporalización, el régimen de *Phantasia*, etcétera, aparecerán expuestos en las obras de Husserl con una incontinencia casi patológica, describiendo el círculo entre *lo intencional*, *lo pretendido* y *lo efectivo*. Tal círculo abarcará, de un modo brillante, el problema de la naturaleza de la experiencia del arte en los límites mismos del proceso de constitución de

la realidad, poniendo en evidencia la naturaleza íntima de la subjetividad en el extravío de sus propios dinamismos. En la experiencia del arte no cabrá la constitución intencional del objeto. El exceso de la *intuición* superará la propia *pretensión* de la intencionalidad. El mundo de los meros objetos se “desobjetivará” en un paradójico y recurrente movimiento de ida y vuelta, parpadeo u oscilación (*Schwingung*) que caracterizará la vida del fenómeno.

El objeto aparente, pretendidamente conformado por la relación de intencionalidad, dejará de serlo o, *más bien, no terminará nunca de serlo, y se invertirá tal relación*. La ruptura de la continuidad (*Kontinuität*)[1] bloqueará la intencionalidad; lo que ocurrirá en el curso de este bloqueo será la “detención”, en su propio proceso, de la constitución del mundo objetivo y, a su vez, el descubrimiento de una diversidad de niveles de conciencia. A tal “detención” la denominaremos *reducción estética*, en clara alusión a la *reducción fenomenológica*. La misma relación intencional que permite que a través de la continuidad aparezca un mundo objetivo se invertirá ahora, poniendo en evidencia los procesos *en obra*.

En el objeto hay siempre un exceso de la intención sobre la intuición. Un objeto se constituye ante mi mirada porque mi intención significativa, en términos de Husserl, desborda siempre en su cumplimiento los aspectos parciales del objeto. Mi intención, en tanto pretensión de que los objetos sean así, es excesiva. Por consiguiente, el mundo de los meros objetos será intuitivamente pobre, es decir, nunca estará intuitivamente saturado. Esta primitiva “pobreza” será incesantemente corregida por la “ilusión” de saturación que produce el ajuste intencional. Por el contrario, los objetos del arte se caracterizarán por ser objetos “saturantes”. La relación planteada se invertirá drásticamente, y esto supondrá un hecho excepcional y de una gran relevancia filosófica.

En la obra de arte el mundo de los objetos estará saturado intuitivamente (*strömende Hyle*), y excederá la pretensión de sentido, quebrando o bloqueando nuestra propia intencionalidad. La riqueza contradictoria de los objetos del arte excederá a toda pretensión. El proceso de constitución se verá irremediablemente interrumpido. No cabrá la constitución intencional del objeto. El exceso de los objetos del arte producirá ahora en mí un sentimiento de saturación tal que el desajuste resultante abrirá un vacío, una distancia primordial en la que se anulará el ídolo del objeto (*idola objecti*) y mi subjetividad quedará recurrentemente incluida, literalmente absorbida.

Los objetos del arte retorcerán con su exceso de intuición mi pretensión de intención. El proceso de constitución quedará definitivamente interrumpido en su propio ejercicio. Esta saturación hylética del artefacto hará “implosionar” la naturaleza del objeto, “colapsando” la pretensión de un sentido intencional, es decir, doblegando la intencionalidad, retorciendo su pretensión y apareciendo como un hiperobjeto saturado, responsable del fracaso del sentido intencional.

Esta oscilación fenoménica (*Schwingung*) nos permitirá “asomarnos” a un nuevo territorio, un nuevo régimen en el que no podemos “instalarnos” definitivamente, sino solo “acceder” de un modo intempestivo, intermitente y fugaz. Este “nuevo territorio”, que, como veremos, corresponde al régimen de la *Phantasia* (Hua XXIII: 54-63), se sustraerá al monopolio de la conciencia perceptiva, del sentido intencional, de la continuidad del espacio y del tiempo de los objetos estables. Esta *zona muda* será un extraño nivel de conciencia al que accedemos por destellos, de modo alternante y oscilante. Hablaremos, pues, de una diversidad de *niveles de conciencia* que descubrimos en la “detención” que supone el bloqueo de la intencionalidad.

II. LA TEORÍA ESTÉTICA FENOMENOLÓGICA

En 1906, un año antes de su habilitación, Moritz Geiger asistirá en Gotinga a las lecciones que Husserl impartirá y, junto a Adolf Reinach, Theodor Conrad, Aloys Fischer y Alexander Pfänder, formará el denominado Círculo de fenomenología de Munich. Posteriormente, se editará el primer número de la revista *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, el famoso *Anuario* cuyo consejo editorial él mismo integrará junto a Husserl, Pfänder, Reinach y Max Scheler. En 1913, coincidiendo con la edición de *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* (Hua III), publicará su célebre ensayo “Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses” (Geiger, 1913: 567-684) en el que se adivinarán las influencias de Theodor Lipps, de quien había sido discípulo a comienzos de siglo y con quien acabará doctorándose en 1904.

La descripción intuitiva de los fenómenos psicológicos alcanzará el ámbito del placer y del deleite estético, poniendo en evidencia la relevancia de dos conceptos fundamentales: la *plenitud intuitiva* y el *efecto de profundidad*. Si bien ambos conceptos tendrán como referencia la aproximación psicologista de las investigaciones de Lipps, pondrán en evidencia un fenómeno fundamental para la aproximación fenomenológica a la naturaleza de la experiencia estética. La

saturación hylética de los objetos del arte conseguirá invertir la propia pretensión de la relación intencional, proyectando en su experiencia la profundidad de las capas de la conciencia, en una arquitectónica que va desde el registro de la percepción hasta el hondo registro de la *Phantasia*. En esta proyección se exhibirá la profundidad del “yo”, es decir, la diversidad de los dinamismos que determinan la subjetividad en su encuentro fortuito con la profundidad de las distintas capas que configuran el proceso de constitución de los objetos. Tal relación de empatía volverá a mostrarse en su obra *Aesthetik*, tomando como referencia sus análisis psicologistas en torno al problema del “inconsciente”, sobre todo en sus ensayos *Das Bewusstsein von Gefühlen* (Geiger, 1911) y *Fragment über den Begriff des Unbewussten und die psychische Realität* (Geiger, 1921).

En 1922, en Friburgo y bajo la dirección de Husserl, Oskar Becker defenderá su tesis de habilitación con el título *Beiträge zur phänomenologischen Begründung der Geometrie und ihrer physikalischen Anwendungen* (Becker, 1923). Siete años después, en 1929, siendo coeditor del citado *Jahrbuch*, publicará su prestigioso trabajo *De la fragilidad de lo bello y el carácter aventurero del artista* (Becker, 1929). Su concepto de *Hinfälligkeit* hará referencia, en primer lugar, al carácter evanescente y fugaz de la experiencia de la obra de arte, a su condición esquivada e inestable que fluctúa de manera imprevisible y cuya fragilidad hace que desaparezca repentinamente, o se interrumpa, al intentar formalizarla como un objeto, aproximándonos desde nuestras categorías objetivantes. Será necesario agotar la apariencia objetiva de las obras, es decir, agotar hasta el límite el análisis objetivo de los “artefactos”, para que pueda tener lugar esta experiencia. Sin embargo, un exceso de pretensión intencional detendrá apresuradamente el proceso y la obra no “despegará”. Becker tomará este concepto de la propia *inestabilidad* expuesta por Karl W. F. Solger, y tal debilidad obedecerá a la oscilación fenomenológica que caracteriza el parpadeo intermitente *apariencia/aparición*.

En segundo lugar, la *Hinfälligkeit* también remitirá a la condición lacunaria de las propias configuraciones estéticas, aludiendo a los saltos, vacíos o lugares de indeterminación que bloquean la pretensión intencional del sujeto. Los objetos estéticos se caracterizarán por una “fragilidad” que obstaculiza o bloquea el curso de la experiencia ordinaria, deteniendo el proceso de constitución del espacio objetivo e interrumpiendo el curso del tiempo uniforme. El análisis arquitectónico de la obra nos ayudará a encontrar estos “cortes” o “cisuras” que

provocarán el fracaso indefinido de las síntesis de cumplimiento. Este será el objetivo principal de la citada obra de Roman Ingarden.

En 1931, coincidiendo con la publicación en Leipzig de la *Habilitationschrift*, de Hans-Georg Gadamer, sobre la interpretación fenomenológica del *Filebo* (1931), la editorial de Max Niemeyer editará el célebre trabajo de Ingarden con el título *Das literarische Kunstwerk* (Ingarden, 1931). En sus páginas el análisis fenomenológico de lo estético retomará la naturaleza de la indeterminación en la obra de arte para describir el potencial negativo que reside en su intento de realización. Más adelante, en la citada obra *Acercas del conocimiento de la obra de arte literaria*, Ingarden (1968)[2] describirá, a través de la dialéctica fenomenológica de *lo lleno (Fulle)* y *lo vacío (Leere)*, el potencial artístico que representan los aspectos “disponibles” de las obras. De este modo, Ingarden se aproximará a las consideraciones expuestas en los presupuestos husserlianos: “Al experimentar esos aspectos actualizándolos en el material intuitivo de la imaginación ‘reviste’ a los correspondientes objetos representados con cualidades intuitivas; los ve en cierto modo ‘en la fantasía’, como si se desplegasen en su propia forma corpórea. De este modo el lector comienza a tener una relación casi inmediata con los objetos” (Ingarden y Warning, 1989: 41).

El cumplimiento de la intención se hallará, una vez más, caracterizado por un horizonte interno de incumplimiento y de una indeterminación todavía determinable. Se tratará, en definitiva, de describir cómo “lo vacío intenta apropiarse de lo lleno” y cómo “lo lleno parece devenir en un nuevo vacío” (Hua Bd. IX, 7).

La obra de Husserl y los seminarios de sus discípulos en Gotinga caracterizarán las fuentes inmediatas de su pensamiento. El ámbito de la estética (arte) exhibirá un gran proyecto filosófico que pondrá en relación las consideraciones ontológicas y gnoseológicas, en un intento por derivar estas reflexiones al problema general de la existencia del mundo (realidad). El análisis de una modalidad específica de existencia, la de la obra de arte, será el punto central de su discusión. El autor buscará la especificidad que pone en relación las obras con los “objetos reales”, presuponiendo una diferencia ontológica entre estos dos tipos de objetos. La *determinación (determinatio, Bestimmtheit)* y los *lugares de indeterminación* serán las categorías fundamentales cuyo origen ontológico se encontrará inevitablemente en la metafísica tradicional. La fuente de esta cierta determinación incompleta de la obra, su inacabamiento, será doble: por un lado, hará referencia a la realidad representada; por otro, formará

parte de la esfera de la significación y del proceso de comprensión. En Ingarden, el objeto intencional no aparecerá después de la reducción fenomenológica, sino que resultará de un acto específico de proyección efectuado por la conciencia imaginativa. En primer lugar, la intencionalidad originaria caracterizará el simple acto de la conciencia imaginativa, que será una proyección del objeto intencional. Entre el acto de la conciencia que imagina y el objeto imaginado habrá una relación directa. En segundo lugar, entrará en juego un tipo de intencionalidad que tenderá al cumplimiento (*Erfüllung*) de los caracteres esquemáticos en los objetos representados identificando en ellos los rasgos inacabados de estos caracteres.

La indeterminación constituirá un momento metafísico que nos remitirá a la estructura incompletamente determinada de la existencia del mundo representada en las obras de arte. El verdadero espesor del *ser* deberá caracterizarse por una absoluta determinación o plenitud de su consistencia cualitativa. La experiencia estética, en cambio, será la experiencia de la determinación ontológica incompleta que se representa en la obra de arte. Para Ingarden la creación del artista será la inexplicable operación que imprime sobre un objeto una marca indeterminable, ontológicamente, que se llama *interpretación*, en cuyo inacabamiento reside el potencial y la riqueza de un mundo que siempre está en proceso de construcción y desmontaje.

Habrá que esperar hasta 1953, año en el que aparecerá el célebre estudio de Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética* (Dufrenne, 1953), para asistir a la primera sistematización académica de las consideraciones fenomenológicas en torno a la estética. En las páginas de este estudio Dufrenne sintetizará las intuiciones de Geiger, Becker e Ingarden, insistiendo sobre la primacía de la percepción y elevando lo sensible más allá de la percepción visual: “El objeto estético no es más que apariencia, pero en la apariencia es más que apariencia: su ser es aparecer, pero alguna cosa se revela en el aparecer, que es la verdad y que obliga al espectador a prestarse a su revelación” (1953: 288-289).

El objeto estético revela los dinamismos propios de la subjetividad en su pretensión de constituir el mundo objetivo. Por consiguiente, la experiencia del arte estará asociada al movimiento de la subjetividad. La percepción será elevada al sentimiento como modo específico de aprehensión. De esta manera, en algunos de sus trabajos, reunidos bajo el título *Estética y filosofía*, Dufrenne (1981) confirmará la ilación entre la naturaleza, el arte y el conocimiento, interrogándose sobre la relación entre filosofía de la naturaleza, estética y

fenomenología. La experiencia estética no será la experiencia de una determinada presencia, sino de la realidad de un objeto que para *ser* requiere que un “yo” le sea presente. Una cierta “alienación” (regresión) de la subjetividad detendrá el exceso de la intencionalidad, interrumpiendo el proceso de constitución y abriendo el paso a los registros no intencionales de la conciencia. La experiencia de la obra de arte culminará en un estado de ciega pasividad sin poder pasar de la reflexión, situándose en la interferencia entre las dos. Este estado será presentado como una “oscilación”, o alternancia, entre el sentimiento y la actitud crítica. De este modo, en su ensayo de 1963, *Le Poétique*, Dufrenne definirá el arte como un modo originario de significación que es, al mismo tiempo, la condición del sentido y del propio mundo (1963: 27). En 1930, en el mencionado *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, se publicará un artículo fundamental para la teoría estética fenomenológica: “Representación e imagen, contribución a la fenomenología de la irrealidad” (Fink, 1966). Más adelante, en 1960, dicho artículo aparecerá precedido por el prólogo de Husserl en una de las obras más destacables del panorama fenomenológico de la estética contemporánea: *Spiel als Weltsymbol* (Fink, 1960). En sus líneas, Eugen Fink, el discípulo predilecto de Husserl (Sánchez, 2002: 123), nos mostrará la descripción más radical de la disociación fenomenológica *artefacto/obra*, apelando a la neutralidad de los actos objetivantes en la constitución de lo aparente, tal como se muestra en la experiencia estética de los objetos del arte.

En dicha experiencia los actos subjetivos constituyentes se enfrentarán a una *irrealidad*, pero tal modo de aparición estará aferrado a un *soporte real* que presentará su condición de artefacto. La obra como tal tendrá una consistencia fenomenológica diferente a las apariciones del mundo objetivo. Las determinaciones reales del soporte limitarán las determinaciones del mundo de la imagen. De este modo, la conjugación *soportel/imagen* deberá funcionar como una oscilación fenoménica en la que la necesidad del artificio del soporte material y su no visibilidad dejarán paso a la aparición del arte. Esta *disimulación*, este “como si”, habrá de elevar la *realidad* del soporte, su condición estructural, a la irrealidad del mundo de la imagen. Ya en la *VI Cartesianische Meditation* (Fink, 1988), redactada a finales de octubre de 1932, aprobada por el propio Husserl y expuesta en Friburgo en forma de habilitación, Fink había mostrado cómo el “juego” es un fenómeno originario de la situación del hombre en el mundo y cómo un modo de *epoché hiperbólica* posibilita la experiencia de un espectador separado del mundo objetivo, cuya

experiencia muda es puramente inmanente en tanto que “parte de los productos terminados de la constitución y retorna sobre las fuentes constituyentes de donación de sentido” (Fink, 1988: 118).

III. DE KANT A HUSSERL: LOS JUICIOS REFLEXIONANTES Y LAS SÍNTESIS PASIVAS

Tanto la estética como la fenomenología asumirán una actividad de *epoché* (ἐποχή), de suspensión del prejuicio de los prejuicios: la suposición de un mundo absoluto, existente en sí, sustrato de verdades en sí, absolutamente evidentes y que se nos imponen como lo que es definitivamente natural y aceptado. Estética y fenomenología realizarán esta suspensión de modo diferente. Ambas tratarán del fenómeno, de *lo-que-aparece*. Mientras la fenomenología atenderá la aparición, la estética se detendrá en el modo de aparecer. Este matiz, a primera vista sutil, producirá notables diferencias.

Hay, por lo tanto, una cierta *pasividad* que precede a toda actividad constituyente del “yo” y que supone un modo de *regresión* en el que el arte parece invertir el dinamismo propio de la subjetividad, dejando paso a la aparición de un acceso privilegiado, de una fase múltiple de presencia en un ritmo no objetivo que constituye la “plusvalía” de nuestro pensamiento. Esta zona *invisible*, o preobjetiva, es el lugar kantiano de la *reflexión sin concepto*, de la primitiva *cohesión sin conceptos*, de una *vibración* o *reajuste* detenido en el curso de la intencionalidad. En esta regresión el “yo” abandonará su actividad en el mundo de los objetos y accederá a un mundo originario, proteiforme y fluctuante, inestable, discontinuo y fugaz, fruto del proceso mismo de fenomenalización, y que se presenta como una reserva originaria de sentido, una zona separada ya del régimen objetivo del mundo. Este hecho decisivo conllevará la modificación o suspensión del proceso de constitución del mundo objetivo. Será, en definitiva, una zona de “extremada conciencia”, *inconsciente fenomenológico* (*Unbewusstsein*) (Hua XI: 154, 165), separada de tal régimen objetivo. El “parpadeo” que caracterizará esta oscilación (*Schwingung*) fenoménica nos permitirá un acceso interrumpido, momentáneo y evanescente, “frágil”, en definitiva. Tanto la *epoché* fenomenológica como esta suerte de *epoché* que, paralelamente, exponemos nos permitirán un acceso privilegiado a la experiencia originaria de la génesis del sentido en el instante mismo de su nacimiento (*Sinnbildung*). El fracaso de nuestras pretensiones objetivantes conllevará el colapso del sentido *intencional*, pero no significará un fracaso del

sentido sin más, sino la aparición de sentidos *no intencionales*. El arte cortocircuitará el sentido intencional, mostrándonos el “reverso” del proceso de constitución, en una región donde la pasividad gobierna el curso de la experiencia. En este régimen excepcional de conciencia la subjetividad, amputada de su mundo, se perderá en una temporalidad sin cosas (Hua XXIII: 90-92) volviéndose hacia las fuentes primigenias del sentido en la espontaneidad de su nacimiento.

Asistiremos a la ruptura de la uniformidad del tiempo que ocasionará la distensión y remisión mutua de los flujos temporales, llevando al presente a una “caída libre” sobre el pasado y, a su vez, atrapándolo en la potente gravitación del futuro. Ese “halo” de indeterminación, que rodeará a la impresión originaria y su presente retencional y protencional, será un conjunto de “intenciones vacías” que jugarán un papel fundamental en la precisión del sentido. En este “recruzamiento” de flujos temporales en formación el “yo” permanecerá atrapado en un laberinto de múltiples fases de presencia en desarrollo, con sus *retenciones* y *protenciones* desancladas de sus impresiones originarias – retenciones sin cabeza y protenciones sin cola–, como “elementos salvajes” en resonancia y generando sentido.

La obra de arte romperá el instante y la continuidad del tiempo. A pesar de que estamos organizados por el tiempo, en el arte su administración racional se verá excepcionalmente suspendida. Una extraña región discurrirá a espaldas del tiempo objetivo, interrumpiendo la organización racional en la que habitualmente estamos instalados. En esta experiencia los horizontes temporales no se organizarán en una red de intencionalidades, sino que más bien se “entrechocarán” y “destrozarán” mutuamente. Al interrumpirse la objetividad, se quebrarán sus marcos espacio temporales, y el tiempo continuo de los objetos estables se verá forzosamente interrumpido. Habrá un “cruce reflexivo” entre los flujos temporales, entre las retenciones pasadas y las protenciones futuras, entre el “ya se sabe... pero todavía” y el “no se sabe todavía... pero ya”, que “distenderá” el presente en un modo de espacialización. Este hecho excepcional será clave para entender la superación del tiempo físico objetivo, condición necesaria del momento estético de la obra de arte en su fase de aparición. De algún extraño modo, al “anticipar” el futuro, el pensamiento tendrá que ir más deprisa que él mismo y, a su vez, al vigilar el “cumplimiento” de lo pasado, tendrá que ir más despacio que él mismo. Esta extraña paradoja nos hará intuir la ruptura del tiempo uniforme en un inevitable *quiasmo* en el que los flujos temporales terminarán por abrir una *articulación reflexiva* entre

ambos horizontes: “pasado” y “futuro”. En la experiencia de lo común, la espacialidad y la temporalidad nunca podrán ser pensadas sin un *continuum* en el que lo próximo se extienda hasta lo lejano, en el que el instante –*estar ahora*– anticipe el futuro y, a su vez, acuda al hundimiento del pasado. En la experiencia estética del arte, sin embargo, asistiremos a un acceso privilegiado, una fase múltiple de presencia en un ritmo no objetivo que constituye la “plusvalía” (*Überschuss*) de nuestro pensamiento, como una reserva originaria de sentido.

El arte será, de este modo, “reflexión sin concepto”. La rarificación de la *duración* en la conciencia del tiempo será una consecuencia del propio bloqueo de la intencionalidad. Los flujos temporales, ajustados por mi natural exceso de intención (ajuste intencional) sobre un mundo de objetos, de por sí, intuitivamente pobres (déficit intuitivo), se verán, ahora, radicalmente desajustados. En este “desacuerdo básico” el tiempo uniforme y lineal quedará suspendido. Sus relaciones se trastocarán e invertirán, y con ellas se interrumpirá la organización racional en la que estoy inmerso: la organización conceptual que crea sentido. La cadena de retenciones y el encaje de horizontes sucesivos ya no asegurarán un paso continuo (*continuum*), sino más bien una “remisión fluctuante” que será el indicio para designar un problema y que reducirá al absurdo la realidad objetiva que se cuestiona. En este cruce reflexivo los horizontes temporales habrán perdido su “anclaje”, y se desplomará todo el entramado de determinaciones y referencias en los que la subjetividad está acostumbrada a orientarse. La experiencia básica de la duración variará radicalmente.

En la obra de arte el pensamiento estará “fuera del orden”. En primera instancia, porque se detendrán todas las actividades en el dominio de la objetividad; en segunda, porque se invertirán, irremediabilmente, todas las relaciones habituales. Se alejará lo más próximo y se acercará lo lejano. Se convertirá en presente lo distante y resonará lo retenido en lo porvenir. Se presentará ante el “yo” aquello que físicamente está ausente, y en esta trascendencia, lo puramente visible –la apariencia– dejará paso a lo invisible –la aparición–. El tiempo se desmoronará, de manera que quedará transcendida la propia instalación natural de los objetos. En la superación del tiempo físico objetivo la obra de arte romperá su continuidad. Será acontecimiento puro y no desplegable en el flujo temporal, el del tiempo continuo de los objetos estables cuyos horizontes habrán quedado ya destruidos entre sí. Su *ser* ya no estará en el *pasar*; será un puro *aparecer* que, demorándose interminablemente en el

fenómeno, desbordará el marco de las estructuras objetivas. La “presión” intencional que garantizaba el mundo de los objetos, ajustando la consistencia de los flujos temporales, perderá ahora su insistente garantía.

Un mundo proteiforme y fluctuante (*Phantasia*) aparecerá en el reverso de la objetividad y de la continuidad temporal. El “libre juego de las facultades”, al que Kant aludía en su tercera *Crítica*, no será más que la autorreferencia de una subjetividad que, abrumada, asiste a la experiencia de las condiciones que hacen posible tal experiencia. En el arte, el “yo” asistirá con privilegio a la experiencia de la propia génesis de los sentidos y, siguiendo la ecuación fenomenológica “sentido igual a mundo”, podremos afirmar que el “yo” en esta irreductible pasividad concurrirá asombrado a la experiencia de la génesis del mundo. De este modo, el ritmo articulará contenidos inarticulados, ensamblando el fenómeno en una “cohesión sin concepto” según la cual todo fenómeno del mundo *se fenomenaliza* como fenómeno. El objeto de las “síntesis pasivas” será esta cierta *armonía* o resonancia (Hua XI: 405-411) entre elementos que, de por sí, son inarticulados. Este *recubrimiento* (*Deckung*) no se fundará en la continuidad propia del tiempo; será, más bien, un *Überschiebender*, un deslizamiento, o traslación, en un caos de impresiones originarias (p. 407). Por lo tanto, la fenomenalidad se concebirá como una armonía, o como una rítmica entre elementos inarticulados (*ungegliederte*), o esencias salvajes (*Wesen sauvages*), en palabras de Maurice Merleau-Ponty, que no estarán necesariamente presentes, sino que se “despertarán” (*rückwirkende Weckung*) (Hua XXXIV: 75; Hua XI: 172-184) mutuamente en resonancia, unas con otras, en la aporía de un presente estratificado. Esta cierta resonancia entre “elementos” no objetivos será el objeto de la síntesis pasiva. Y hablaremos de una “cohesión sin concepto” porque, en definitiva, no habrá una unión lógico- eidética, lo cual dará pie a interpretarse como una cierta armonía en un caos de campos sensibles de una gran densidad y nula articulación.

La síntesis pasiva será “rítmica”, puesto que, además de llevar a cabo la “cohesión sin concepto” de los fenómenos y de ligar un fenómeno a otro, “desbordará”, literalmente, el desarrollo temporal, transgrediendo los límites del *ahora* (*Jetzt*). Este ritmo articulará y ensamblará los fenómenos en una transgresión del flujo uniforme y estratificado del tiempo, como un “eco” que resuena en un caos originario, recubriendo dominios sensibles, múltiples y dispares. Tal “eco” será, en definitiva, la resonancia rítmica del esquema trascendental según el cual el mundo se “fenomenaliza” como fenómeno. Hablaremos, por lo tanto, de un ritmo *proto-temporalizante/proto-espacializante*

en el que funciona la pasividad de la síntesis expuesta. Y entenderemos esta *espacialización/temporalización* como una *rítmica* en la que se ensanchará o ampliará nuestro primitivo concepto de *presencia*, donde unos elementos harán resonar a otros despertando en una distancia que ha transgredido los estrechos límites de un presente que, de modo paradójico, habrá sido “tensionado” espacialmente. La rítmica (*Rhythmik*), en este caso, será un definitivo estado de resonancia (*Resonanz*) que Husserl no dudará en denominar “un nuevo modo de intencionalidad” (Hua XI: 421).

El nuevo desarrollo de la fenomenología contemporánea caracterizará el sentido de la rítmica que acabamos de exponer, desplegando lo que parecerá ser una *Estética trascendental*. La importancia de los “vacíos” y de las “discontinuidades” nos mostrará la reactividad del arte contra la intencionalidad longitudinal de la autoconstitución del “yo”. El arte será capaz de invertir la insistencia de nuestra pretensión y, de este modo, dejará surgir, deslizando (*Überschiebender*) por debajo del tiempo, ritmos *hyléticos*, discontinuos, espaciales, siempre tras la continuidad homogénea del fluir temporal. En el proyecto husserliano la ostentosa y aparatosa presencia de los objetos, que a través de las retenciones daba origen a la continuidad homogénea del transcurso temporal, hará imposible un avance teórico sobre esa extraña región preobjetiva y antepredicativa que discurre a espaldas de la propia objetividad y del desarrollo uniforme del tiempo.

Los trabajos de Michel Henry en torno a la *auto-afección* marcarán un giro inesperado a la deriva estética de la fenomenología contemporánea. Su obra *L'essence de la manifestation*, publicada en 1963 por las prensas universitarias de Francia, y, sobre todo, la posterior edición, en 1990, de la *Phénoménologie matérielle* (Henry, 1990) determinarán los derroteros de un *regressus* a la inmanencia radical del *se sentir soi-même*, más allá de la exacerbación de la trascendencia de los objetos y del mundo.

Como ya anunciaba Kant, hay una excepcional habilidad de los seres humanos para comunicarse, una comunicación directa del hombre con el hombre sin pasar por el rodeo del objeto, del concepto o de la ley (Kant, 2012: 260). Esta potencialidad transgrede el registro de la comunicación conceptual, poniendo en contacto una comunidad que se da cita en una región previa donde el mundo todavía no se ha constituido. Esta relación de comunión virtual es, tal como señalara Henry, una relación intersubjetiva primordial, preintencional y fusional, una especie de *pathos* comunitario prediscursivo que

es atravesado originariamente por el *afecto*, el cual, a su vez, reverbera en “auto-afección” en cada uno de los sujetos.

El conjunto de espectadores receptores constituirá, aún sin haberse “apercibido”, una comunidad sin ninguna comunicación conceptual previa. Aparentemente, algo *objetivo* les unirá. Sin embargo, el lugar de la obra de arte no será algo objetivo, el universo de la pintura no será el de *lo visible*. Será en la misma suspensión de la subjetividad absoluta donde se mantendrá el *ego*, donde también se mantendrá su *ser* con el de los “otros”. Lo común será el *pathos* comunitario. Esta *circulación intersubjetiva* se dará cita en la profundidad de un *Umwelt* común en el que convergerán una pluralidad abierta de individuos, una transindividualidad compuesta por el eco mutuo de sus desfases que asistirá al encuentro de un *Stiftung* colectivo en la región originaria de la *Phantasia*, donde se ha producido la “parada” de toda discursividad, en esa fase de presencia sin presente asignable en la que se ha puesto en suspenso la fluidez temporalizadora del sentido en su propia génesis.

En 1989, desde la Universidad de Poitiers, Jean-Luc Marion, siguiendo un cierto giro teológico de herencia levinasiana, publicará su obra *Réduction et donation*. En su exposición mantendrá un axioma radical y aparentemente fenomenológico: “a más reducción más donación” (Marion, 1989). A la reducción “plana” del *yo* trascendental añadirá una segunda reducción (deconstrucción) de corte heideggeriano, y, por último, completará la terna con un tercer modo de reducción en la facticidad radical, la denominada “pura forma de la interpelación” en la que el *yo* se verá obligado a renunciar a la subjetividad absoluta, tendiendo hacia la *alteridad* que será fuente originaria de toda donación y coincidirá con el trastorno y la conmoción de la intencionalidad constituyente. El sujeto no será más el *ego* constituyente inscrito en un horizonte, ni el *Dasein* abierto al mundo, sino un oyente pasivo que escucha la llamada de lo dado. Marion, aludiendo al §7 de *Sein und Zeit* que presenta el fenómeno como un *mostrarse a sí mismo*, caracterizará su fenomenalidad por su *saturación*, es decir, como un exceso constitutivo de lo dado sobre su intención (Marion, 1997). De este modo, el autor fundamentará un hecho de la máxima relevancia teórica que, por otro lado, ya habíamos advertido en los citados planteamientos husserlianos. En *De surcroît* (Marion, 2001), en un extraño y curioso viaje fenomenológico de la mano de Dionisio Areopagita, el autor analizará la trascendencia teórica de los fenómenos saturados. Dominique Janicaud, en *Le tournant théologique de la*

phénoménologie française (Janicaud, 2001), llevará a cabo un estudio minucioso de esta propuesta.

Por último, en 1995, Alain Bonfand, en *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie*, específicamente en el capítulo dedicado a *Esthétique et Phénoménologie* (Bonfand, 1995: 3-41), hará una clara exposición de las posiciones teóricas de Marion y Henry, ilustradas por sus comentarios sobre Kandinsky, Klee y los textos de Kleist. Henry Maldiney y Jacques Garelli, cada uno desde una óptica sutil diferente y desde los mismos presupuestos de partida, desarrollarán una teoría estética de marcado carácter fenomenológico. En el caso de Maldiney, sus últimas obras *Penser l'homme et la folie*, *L'art, l'Éclair de l'être* y *Ouvrier le rien: l'art nu* (Maldiney, 1977; 1993; 2000) mostrarán cómo el fenómeno se manifiesta en la obra de arte. De este modo, a partir de las conclusiones expuestas en los citados textos de Husserl, Maldiney definirá el arte como la “verdad del sentir”, de que el ritmo es la “verdad de la *aisthesis*” (1973: 153). El aparecer, el fenómeno, encontrará su explicitación en las nociones de forma y de ritmo. El sentido propio de la fenomenología quedará expresado en su relación con la naturaleza de la experiencia estética: “Le propre de la phénoménologie, c'est de dévoiler l'être des phénomènes à partir d'eux-mêmes” (1993: 261). En su obra podremos advertir dos sentidos de la noción de *fenómeno*: en primer lugar, el sentido de la palabra griega *phainesthai*, en tanto aparecer sin un *il y a* previo, sin un *en-deçà*; en segundo lugar, el fenómeno como acontecimiento, como apertura, “n'est pas ce qui se produit dans un monde, il ouvre un monde”. En este último sentido, hablaremos de un “campo de tensiones” irreconciliables formado por diferentes acontecimientos, estallidos, rupturas, encuentros, modulaciones, de los cuales unos, equivalentes, estarán en resonancia en el espacio, mientras que otros, opuestos, estarán en cambio recíproco y total a través de una duración monádica. El ritmo les conferirá su dimensión formal o, lo que es lo mismo, la dimensión según la cual una *forma* se forma: “En cela ils sont intégrés à un espace unique, dont le genèse rythmique, seule, les fait formes” (1993: 131). Su concepto de *transpossibilité*, en tanto transposición arquitectónica de puras posibilidades, será decisivo para entender la resonancia de los procesos de generación de sentidos. La noción de *mutación* expresará este acontecimiento del aspecto del mundo en su estado naciente, de un mundo no-objetivo. Mientras el *signo* y la *imagen* serán momentos “gnósicos”, la *forma* será el momento “fático” que se concretará en el espacio artístico, siempre en formación (*Gestaltung*). De este modo, la noción de ritmo será la noción central

de la estética fenomenológica de Henry Maldiney. Ya en su obra de 1973, *Regard, parole, espace*, en su capítulo titulado “L'esthétique des rythmes”, describirá esta noción que veinte años después aparecerá en su trabajo *L'art, l'Éclair de l'être*, bajo la definición de su propia condición inobjetivable: “Le rythme est l'articulation du souffle” (pp. 362 y ss).

Del mismo modo que Maldiney hará hincapié en la *discontinuidad* y el *vacío*, recordando las potentes intuiciones de Ingarden, Jacques Garelli describirá el despliegue rítmico de las obras de arte volviendo a tener presente el fenómeno de incumplimiento que estaba en la base del fracaso, o interrupción, del propio proceso de constitución objetiva de la realidad. Su gran obra, *Rythmes et mondes. Au revers de l'identité et de l'altérité* (Garelli, 1991), comenzará ya con una introducción acerca *De la primauté du monde préindividuel sur l'étant individué* en la que el análisis de la reflexión kantiana conducirá a una meditación minuciosa sobre la creación artística a partir del orden preindividual, prereflexivo y presimbólico y a partir del pensamiento de Heidegger, Merleau-Ponty, Gilbert Simondon y Marc Richir. Los ritmos de configuración y el juego de vacíos recobrarán la vieja idea kantiana de una cohesión sin conceptos tras la tiránica continuidad homogénea del flujo temporal, en el espacio originario de una resonancia entre elementos hyléticos, discontinuos, a distancia, que describirán una topología primitiva en la que el sentido asiste a su propio nacimiento.

IV. REDUCCIÓN ESTÉTICA Y REDUCCIÓN FENOMENOLÓGICA

De las aproximaciones teóricas descritas hasta este momento, parece seguirse un paralelismo entre dos modos de reducción, que es, en definitiva, el *regressus* propio de la fenomenología. La reducción estética y la reducción fenomenológica comparten el mismo despliegue en la arquitectónica de la serie fenomenológica. Presentamos, como ejemplo, las trece tesis que Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina expuso en el año 2011, en la revista *Annales de phénoménologie*, con el título “L'obscurité de l'expérience esthétique” (2011: 7-32).

En las dos reducciones, fenomenológica y estética, los obstáculos que hay que superar son equivalentes. En ambos casos hay que romper, en primer lugar, la barrera eidética, después, la de lo posicional y, finalmente, la de la identidad (estructura simbólica). Sin la suspensión previa de la eidética, los niveles arquitectónicos se desvanecerían o, incluso, se anularían, abatidos hacia el nivel

superior o inferior según los casos. En consecuencia, la reducción resultará imposible a su vez. Sin superar la barrera de la posicionalidad, no habrá manera de superar el régimen intencional ni de acceder al territorio de lo artístico que es una zona de *phantasia*. De lo contrario, no despegaríamos del mundo de la percepción de objetos con su correspondiente articulación categorial de propiedades. La obra de arte carece de determinaciones y propiedades que la definan. Y, por último, sin superar la barrera de las síntesis de identidad, no accederíamos al territorio originario donde tiene lugar la experiencia estética.

En la medida en la que avanzan ambas reducciones (*regressus*), se produce un desvanecimiento acentuado del tipo de operaciones del sujeto. En consecuencia, se debilitan también las *posibilidades* que son siempre correlativas de los actos (operaciones). Este es el territorio de la pasividad (transoperaciones) y de la *transposibilidad*.

El *sensus communis* kantiano, equivalente a la intersingularidad interfaccional (pluralidad originaria), significa la pérdida de toda posible fijación de un *ego* o de un *tú*. En la reducción fenomenológica cualquier sí mismo es sujeto de reducción. La reducción estética ocurre cuando cualquier aquí-absoluto puede tener la misma experiencia estética.

El sentido de lenguaje y la sensación hylética comparten la misma característica fundamental: el contacto con su “objeto” sin deformación de la *Sache*. Ni la reesquemmatización en lenguaje implica deformación de los esquematismos fuera de lenguaje, puesto que no hay transposición simbólica (reconocimiento por identificación), ni la “sensación” originaria supone deformación de *lo* sentido, pues las quinestesias vibran en el mismo *ritmo* que aquello en que engranan; tal es el significado último de la remisión husserliana a las *cosas mismas*.

En la reducción fenomenológica procedemos yendo del sentido a la sensación, y la cuestión de fondo que se plantea es la del sentido sobre el trasfondo de la trascendencia absoluta (Marc Richir). En la experiencia estética vamos de la sensación al sentido, y la cuestión de fondo que se plantea es la de la sensación, también sobre el trasfondo de la trascendencia absoluta. Esquemmatismos *versus* hyle. Y ambas cuestiones son cuestiones límite. No hay un sentido del sentido ni una sensación de la sensación, so pena de un absurdo *regressus in infinitum*.

Hay un evidente parpadeo entre sensación y sentido que opera en el fondo del paralelismo entre las dos reducciones que examinamos: la fenomenológica y la estética. La sensación con sentido remite al sentido con sensación. La sensación

está necesariamente revestida de sentido, pues en caso contrario, su impacto sería brutal (ceguera). El sentido, a su vez, posibilita la sensación sin “orientarla”, de lo contrario, sería vacío. El sentido no orienta en el nivel originario la sensación (*Meinung*), ni in-tencionalmente ni pre-tencionalmente. No hay pretensión de un ego actuante, que en este nivel originario está disuelto en el anonimato.

Ese sí mismo (aquí singular) no puede ser *fijado* por el sentido (*in fieri*), y la sensación solo lo afecta *leiblich*. Tal situación desestabilizada en la indeterminación no impide, sin embargo, el análisis fenomenológico.

Ni el sentido queda cortocircuitado simbólicamente, ni la impresión es cortocircuitada por significatividades. El territorio esquemático salvaje –sin identidad– que comprende “sensación” y “sentido” (*in fieri*) es un territorio de fuerza, con ritmos, pero sin armonía. La pretendida armonía anularía la fuerza de los ritmos que se superponen.

En ambas reducciones se accede a un territorio esquemático que comparte con el esquematismo fuera de lenguaje la indeterminación, pero también la riqueza y concreción. Asimismo, se asciende hasta la tensión afectiva originaria donde radica la fuerza básica que, después, paulatinamente sufre el desgaste (determinación y abstracción) de las transposiciones en el *progressus*.

El sí mismo, no intersubjetivo, que es también aquí-absoluto en intersingularidad, posee la condición básica de la apertura. Apertura al esquematismo –y la afección– del sentido y apertura a la *hýlê* de la sensación.

El *sensus communis* (intersingularidad en interfactividad) se modaliza, sin embargo, de manera que en lo referente al sentido, el acceso al fenómeno (nada de ser) es diferenciado (singularidad), mientras que la sensación es la misma para todo aquí absoluto: mismidad de la afectación estética.

En ambas reducciones hay que subrayar el papel fundamental que juega la afectividad, tal como fue vigorosamente señalado por Kant en su *Kritik der Urteilskraft*: “El placer de esta clase de agrado que viene al ánimo por el sentido es así pasivo y puede llamarse placer de goce [...] En cambio el placer en lo bello no es ni un placer del goce ni el de una actividad conforme a la ley, ni tampoco el de una contemplación que razona según Ideas, sino el de la mera reflexión” (KU: § 39). Ese placer de la mera reflexión es lo que Husserl llamaba la afección de lo “percibido pura y simplemente”, “lo percibido como tal”, “el objeto-en-el-cómo”, es la irrupción de la afección por interrupción del conocimiento (y el reconocimiento) (Hua XXIII: 383).

Por último, hay que observar que en el *progressus (katábasis)* la “sensación” originaria se mantiene sin cambio hasta el nivel de la percepción de objetos –la *Urempfindung* es ahora *Abschattung*–, mientras que el “sentido” se transpone animando las nuevas configuraciones de lenguaje, que Husserl llama primero “significación simple” (significatividad no intencional) y luego significación; que anima intencionalmente la percepción de objetos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alexander, R. (2013). *Phénoménologie de l'espace-temps chez Marc Richir*. Grenoble: Jérôme Million.
- Álvarez Falcón, L. (2010). Esbozos, fragmentos y variaciones: Husserl después de 1988. En *Eikasia, Revista de Filosofía*, no. 34, especial Marc Richir, 113-147.
- _____. (2011a). Fenomenología en los límites de la vida subjetiva. En *Eikasia, Revista de Filosofía*, no. 40.
- _____. (Ed.). (2011b). *La Sombra de lo Invisible. Merleau-Ponty 1961-2011*. Madrid: Editorial Eutelequia.
- _____. (2015). Ideas I. El periodo programático y sus insuficiencias teóricas. En *Investigaciones Fenomenológicas*, vol. 5, no. 37.
- Becker, O. (1923). *Beträge zur phänomenologischen Begründung der Geometrie und ihrer physikalischen Anwendungen*. Halle: Max Niemeyer.
- _____. (1929). *Von der Hinfälligkeit des Schönen, Festschrift für Husserl*. Halle.
- Biemel, W. (1956). Edmund Husserl. Persönliche Aufzeichnungen. In *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. XVI, no. 3, 293-302.
- _____. (1974). Phenomenology. In *Encyclopaedia Britannica*. Chicago.
- Bonfand, A. (1995). *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie*. París: P.U.F.
- Cairns, D. (1976). *Conversation with Husserl and Fink*. Dordrecht-Boston-London: Kluwer Academic Publishers, B.V.
- Dufrenne, M. (1953). *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. París: P.U.F.
- _____. (1963). *Le Poétique*. París: P.U.F.
- _____. (1981). *Esthétique et philosophie, 3 vols*. París: Klincksieck.
- Fink, Eugen. (1960). *Spiel als Weltsymbol*. Stuttgart: Kohlhammer.
- _____. (1966). *Vergegenwärtigung und Bild. Im Studien zur Phänomenologie (1930-1939)*. La Haya: Nijhoff.

- _____. (1988). *VI Cartesianische Meditation. Teil 1. Die Idee einer transzendentalen Methodenlehre*. Dordrecht-Boston-London: Kluwer Academic Publishers.
- Gadamer, H.G. (1931). *Habilitationschrift, Platos dialektische Ethik: Phänomenologische Interpretationen zum Philebos*. Leipzig: Meiner.
- Garelli, J. (1991). *Rythmes et mondes*. Grenoble: J. Million.
- Geiger, M. (1911). Das Bewußtsein von Gefühlen. Im *Münchener Philosophische Abhandlungen: Theodor Lipps zu seinem sechzigsten Geburtstag gewidmet* (pp. 125-162). Leipzig: Johan Ambrosius Barth Verlag.
- _____. (1913). Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses. Im *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Foreschung I, Bd, I, 2*.
- _____. (1921). Das Unbewusste und die psychische realität. Im *Jahrbuch für Philsophie und phänomenologische Forschung IV*, pp. 1-138.
- Henry, M. (1963). *L'essence de la manifestation*. Paris: Presses Universitaires de France.
- _____. (1990). *Phénoménologie matérielle*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Husserl, E. (1940). Grundlegende Untersuchungen zum phänomenologischen Ursprung der Räumlichkeit der Natur. Im *Philosophical Essays in Memory of Edmund Husserl*. Cambridge, Mass.: Cambridge.
- _____. (1959). *Erste Philosophie (1923/24). Zweiter Teil: Theorie der phänomenologischen Reduktion*. Hua VII. The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff.
- _____. (1965a). *Husserliana Bd IX, 7*. Dordrecht-Boston-London: Kluwer Academic Publishers.
- _____. (1965b). *Philosophie als strenge Wissenschaft*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- _____. (1966). *Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten, 1918-1926*. Hua XI. The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff.
- _____. (1968). *Phänomenologische Psychologie. Vorlesungen Sommersemester. 1925*. Hua IX. The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff.
- _____. (1973a). *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*. Hua I. The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff.
- _____. (1973b) *Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen*. Hua II. The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff.

- _____. (1973c). *Ding und Raum, Vorlesungen 1907*. Hua XVI. The Hague: Martinus Nijhoff.
- _____. (1973d). *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass*.
Erster Teil. 1905-1920. Zweiter Teil. 1921-28. Dritter Teil. 1929-35. Hua XIII. The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff.
- _____. (1974). *Formale and transzendente Logik. Versuch einer Kritik der logischen Vernunft*. Hua XVII. The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff.
- _____. (1976). *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*. Hua III. The Hague: Martinus Nijhoff.
- _____. (1980). *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*. Hua XXIII. The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff.
- _____. (1982). *Investigaciones lógicas 1 y 2*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____. (1985a). *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*. Hamburg: Felix Meiner.
- _____. (1985b). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1987). *Vorlesungen über Bedeutungslehre. Sommersemester 1908*. Hua XXVI. The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff.
- _____. (1995). *La Tierra no se mueve*. Madrid: Facultad de Filosofía, Universidad Complutense.
- _____. (2001). *Die 'Bernauer Manuskripte' über das Zeitbewußtsein (1917/18)*. Dordrecht, Netherlands: Kluwer Academic Publishers.
- _____. (2002a). *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Madrid: Editorial Trotta.
- _____. (2002b). *Zur phänomenologischen Reduktion. Texte aus dem Nachlass (1926-1935)*. Hua XXXIV. Dordrecht, Netherlands: Kluwer Academic Publishers.
- _____. (2004). *Das Perzeptionale, Husserliana, Volumen XXXVIII*.
- _____. (2006). *Späte Texte über Zeitkonstitution (1929-1934). Die C-Manuskripte, Husserliana –Materialien VIII*. Dordrecht: Springer.
- _____. (2008). *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Ingarden, R. (1931). *Das literarische Kunstwerk*. Halle: Max Niemeyer.

- _____. (1968). *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Ingarden, R. y Rainer W. (1989). Construcción y reconstrucción. En *Estética de la recepción* (pp.). Madrid: Visor.
- Janicaud, D. (2001). *Le tournant théologique de la phénoménologie française*. Combas: L'éclat.
- Kant, I. (2012). *Crítica del discernimiento*. Madrid: Alianza.
- Legros, R. (2009). Sur la fidélité de Marc Richir à l'inspiration husserlienne. En *L'œuvre du phénomène. Mélanges de philosophie offerts à Marc Richir*, de VV.AA., (pp. 83-100). Bruselas: Ousia.
- Maldiney, H. (1973). *Regard, Parole, Espace*. Paris: L'Âge d'homme.
- _____. (1977). *Penser l'homme et la folie*. Grenoble: Jérôme Million.
- _____. (1993). *L'art, l'Éclair de l'être*, Collection Scalène. Paris: Comp'Act.
- _____. (2000). *Ouvrier le rien: l'art nu*. Paris: Encre Marine.
- Marion, J.L. (1989). *Réduction et donation. Recherches sur Heidegger et Husserl et phénoménologie*. Paris: P.U.F.
- _____. (1997). *La croisée du visible*. Paris: P.U.F.
- _____. (2001). *De surcroît*. Paris: P.U.F.
- Merleau-Ponty, M. (1964a). *L'Oeil et l'Esprit*. Paris: Gallimard.
- _____. (1964b). *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.
- _____. (1968). *Résumés de cours, Collège de France 1952-1960*. Paris: Gallimard.
- _____. (1995). *La Nature. Notes du Cours du Collège de France*. Paris: Seuil.
- _____. (1996). *Sens et non-sens. Paris: Nagel, 1948; Sens et non-sens*. Paris: Gallimard.
- _____. (2000). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- _____. (2003). *L'institution. La passivité. Notes de tours au Collège de France (1954-1955)*. Paris: Belin.
- Montavon, A. (1999). *De la passivité dans la phénoménologie de Husserl*. Paris: P.U.F.
- Natorp, P. (1887). Über objektive und subjektive Begründung der Erkenntnis (Erster Aufsatz). Im *Philosophische Monatshefte*, no. 23, 257-286.
- _____. (1888). *Einleitung in die Psychologie nach kritischer Methode*. Freiburg.
- _____. (1889). *Sozialpädagogik*. Stuttgart.
- Richir, M. (1981). *Recherches Phénoménologiques (1,2,3). Fondation pour la phénoménologie transcendante*. Bruxelles: Ousia.

- _____. (1983). *Recherches Phénoménologiques (4,5). Du schématisme phénoménologique transcendantal*. Bruxelles: Ousia.
- _____. (1987). *Phénomènes, temps et être. Ontologie et phénoménologie*. Grenoble: Jérôme Millon.
- _____. (1988). *Phénoménologie et institution symbolique (Phénomènes, temps et être II)*. Grenoble: Jérôme Millon.
- _____. (1989). Synthèse passive et temporalisation/spatialisation. En *Husserl. Collectif sous la direction de Eliane Escoubas et Marc Richir*. Grenoble: Jérôme Million.
- _____. (1990a). *La crise du sens et la phénoménologie. Au-tour de la Krisis de Husserl*. Grenoble: Jérôme Million.
- _____. (1990b). La cuestión d'une doctrine transcendentale de la méthode en phénoménologie. *Revue Épokhè*, 104-105.
- _____. (1991). *Du sublime en politique*. Bruxelles: Payot.
- _____. (1992). *Méditations phénoménologiques. Phénoménologie et phénoménologie du langage*. Grenoble: Jérôme Million.
- _____. (1993). *Le Corps. Essai sur l'intériorité*. Hatier: Hatier.
- _____. (1995). *La Naissance des dieux*. Paris: Hachette.
- _____. (1996). *L'expérience du penser. Phénoménologie, philosophie, mythologie*. Grenoble: Jérôme Million.
- _____. (2000). *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles fondations*. Grenoble: Jérôme Million.
- _____. (2004). *Phantasia, imagination, affectivité. Phénoménologie et anthropologie phénoménologique*. Grenoble: Jérôme Million.
- _____. (2006). *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*. Grenoble: Jérôme Million.
- _____. (2008a). *Fragments phénoménologiques sur le langage*. Grenoble: Jérôme Million.
- _____. (2008b). La refonte de la phénoménologie. *Annales de Phénoménologie*, no. 7.
- _____. (2010a). *Imagination et Phantasia chez Husserl*. Paris: Ellipses.
- _____. (2010b). *Variations sur le sublime et le soi*. Grenoble: Jérôme Millon.
- San Martín, J. (1973). *La reducción fenomenológica, Introducción a la fenomenología de Husserl*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Sánchez Ortiz de Urbina, R. (2002). Estética y Fenomenología. En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Antonio Machado Libros.

- _____. (2011). L'obscurité de l'expérience esthétique. *Annales de phénoménologie*, 7-32.
- _____. (2013). Le principe de correspondance. *Annales de phénoménologie*.
- _____. (2014). *Estromatología. Teoría de los niveles fenomenológicos*. Madrid: Brumaria.
- Schnell, A. (2011). *Le sens se faisant. Marc Richir et la refondation de la phénoménologie transcendantale*. Bruxelles: Ousia.
- Straus, E. (1935). *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*. Berlín: J. Springer.
- Tengelyi, L. (2010). La formation de sens comme événement. Au *Eikasia, Revista de Filosofía*, no. 34.
- Van Breda, H.L. y Taminiaux, J. (1959). *Husserl et la pensée moderne*. La Haye: Martinus Nijhoff.
-

NOTAS

[1] *Cfr.* Husserl, 1973: 64, 70, 99-102, 137, 167, 168; 1982: 385-470; Hua, XXXIV: 49 y ss, 68, 94, 98, 105 y ss, 119 y ss; Husserl, 1985: 191 y ss; Hua, XI: 183 y ss; Hua, XXIII: 60-64, 134-135.

[2] Véase, Ingarden y Warning (1989: 35).

LAS POSIBILIDADES DE UNA FENOMENOLOGÍA DE LA IMAGEN

FRANCISCO CASTRO MERRIFIELD

La tradición filosófica occidental nos ha acostumbrado a pensar la imagen desde la óptica de la representación. Asimismo, el pensamiento directo ha provocado el olvido del indirecto, es decir, aquel pensamiento que se dilata y da rodeos a través de la sucesión de imágenes y de imaginarios. Varios nombres se vuelven indispensables en esta discusión contemporánea. Así, en este ensayo nos proponemos destacar las características principales de la reflexión de tres de estos nombres indispensables: Gilbert Durand, Jean Luc Nancy y Regis Debray. El propósito de esta exposición será ubicar, en la reflexión de estos autores, algunas claves iniciales e ineludibles para la elaboración de una posible fenomenología de la imagen; a pesar de sus diferencias innegables, se trata de rescatar de su pensamiento elementos de base para una lectura fenomenológica de la imagen como *cosa misma* de estudio. De esta manera, mientras que en Nancy encontraremos algunos análisis recientes sobre el papel de la imagen y su relación con lo sagrado, la violencia y la transgresión, en Durand, heredero de una tradición hermenéutica vinculada a la interpretación simbólica y a su revalorización, hallaremos todo un modelo de clasificación de las imágenes a partir de referencias arquetípicas básicas; por su parte, Debray nos permitirá un enfoque más orientado a las repercusiones de la mirada sobre la imagen y en la evolución de las imágenes en el tiempo. Pero, detengámonos un poco en estas consideraciones, de manera particular.

Gilbert Durand ha sido un autor primordial en las pretensiones de la filosofía porque hilvana las claves para revalorizar la imagen en el pensamiento occidental. De su vasta obra conviene, para los fines de este capítulo, centrarnos en dos textos esenciales: *La imaginación simbólica* y *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (Durand, 2004; 2000). Su punto de partida refiere la necesidad de reconocer que la imagen es epifánica y no una mera representación, es decir, que la imagen es instauradora de realidad y no una simple copia, generalmente pálida o devaluada, de la realidad externa (2000: 9-

23). La consecuencia de esta afirmación es importante: la imagen no vale en tanto que remite a un modelo, sino que vale por sí misma, no “remite” a un sentido, sino que lo instaure. Esto significa que hay estatutos epistemológicos a los que solo podemos acceder desde el plano de la imagen y de sus compuestos imaginarios; campos de “realidad” que estarían vedados a todo alcance epistemológico de no ser por la capacidad instauradora de la imaginación.

Partiendo de esta hipótesis de fondo, en la reflexión de Durand nos interesa plantear una cuestión epistemológica más amplia: ¿hay imágenes representativas de la realidad e imágenes instauradoras de realidad o, más bien, toda imagen es instauradora de realidad pues no hay referencia última, “realidad” o “presencia” inmediata, sino siempre ya, de antemano, imagen medio a través de la cual presuponemos una presencia “real” detrás? Aceptar esta alternativa nos conduce, asimismo, a aceptar que la imagen ya dada es el hecho fenomenológico del que puede partir nuestra revisión filosófica. La pregunta por el origen o el fundamento real del que la imagen sea copia no puede ser abordada fenomenológicamente.

¿Hay cosas reales, ahí, de antemano y las imágenes son sustitutos defectuosos de ello? ¿Y si solo hubiera imagen que remite a otras imágenes y no a un fundamento externo a su propia semiótica imaginaria? ¿Qué consecuencias conlleva suponer que lo que llamamos realidad no es sino un constructo imaginario? Estaríamos en el orden de reconocer el poder de la capacidad instauradora de la imaginación.

En ese sentido, debemos recurrir a otras lecturas sobre la imagen para intentar complementar, epistemológicamente, la intención más bien clasificatoria de la imagen, que pretende Durand. Para ello, recurramos a las recientes interpretaciones de Jean Luc Nancy, en las que la imagen es asumida desde la perspectiva de ser, ella misma, algo sagrado (Nancy, 2003). ¿Cómo entender este término? Debemos evitar confundirlo con “religioso”, pues lo religioso está ligado a la observación de un rito organizado en torno a la fe y que tiene como intención formar vínculos y lazos. Lo sagrado, en contraste, implica separación, ruptura. Lo sagrado solo puede pensarse desde fuera, desde la separación, permanece aparte, es lo que uno no puede tocar. Por eso, Nancy llama a lo sagrado, *lo distinto*.

Lo distinto es, entonces, lo separado, lo que no se puede tocar, no porque uno no tenga el derecho, sino porque la separación que nos hace estar a distancia de ello no es espacial, más bien, lo distinto está fuera del orden del tacto.

Así es la imagen, se encuentra como cosa frente a nuestros ojos, colocada en una superficie material y, sin embargo, la imagen misma no es la cosa pues no se puede tocar. La imagen es una cosa que no es la cosa, pero que tiene su *pathos*, su “fuerza”.

Lo que queremos aprehender de la imagen es su fuerza. En esto coincide la imagen con nuestra intencionalidad hacia lo sagrado. Pero es ahí donde la imagen, en tanto lo distinto, se coloca aparte del mundo de las cosas disponibles para el uso.

La ambigüedad de la imagen, su ambivalencia, es lo que nos permite asumirla tanto desde el entorno de lo sagrado como desde el entorno de lo frívolo.

Si la imagen atrapa un *pathos*, entonces consigue dar ese paso que nosotros no podemos dar, nos mantiene en tensión hacia lo que anuncia, nos ofrece la posibilidad de transgresión, aunque nunca la completa. La imagen a través de sí misma no transgrede, es un paso que no pasa. Al ofrecerse me ofrece algo más, pero, de hecho, solo me lo ofrece como imagen. La imagen, por tanto, siempre se da en una mezcla de presencia anunciada y separación total de ese algo; nos transporta a un espacio en que tenemos que permanecer a distancia, a pesar de sentirlo “a flor de piel”. Esa es la ambigüedad de la imagen, ese es su elemento perturbador: su proximidad nos promete un paso a algo más y, no obstante, nos mantiene a una distancia respetuosa. Podemos volver ahora a las preguntas del principio, pues aquí reside la tensión entre imagen y realidad: la imagen nos anuncia una realidad, pero nunca podemos alcanzar a dar el paso hacia ella, teniendo que conformarnos con su anuncio imaginario. La imagen nos mantiene en tensión hacia la realidad, pero no nos permite dar el paso, salvo reconociendo a la realidad *en ella*.

El trazo y las líneas de la imagen son su fuerza, que permiten que todo un mundo comparezca en torno a ella. Por tanto, la imagen no representa un mundo, sino que al retirarse del campo de las presencias nos permite asumir a la realidad como fuerza distante. Es gracias a la imagen que lo distinto se distingue de sí mismo y se reconoce en su separación.

Por ello, debemos liberar a la imagen de su ligazón tradicional con la representación y asumirla, más bien, como la huella de un horizonte pasional íntimo que exige marcar una superficie con la forma de su afección. Así, la imagen se coloca siempre en un marco que la distingue del fondo para abrirse un foro que le sirva como templo en donde lo sagrado advenga como lo distinto espaciado, como lo sagrado anunciado y sugerido.

El fondo es precisamente aquello de lo que no puede disponer la imagen, es “lo de atrás de ella”, su “lado oculto”, su “indisponibilidad real”. Por tanto, en toda imagen hay una presencia real instaurada en sí misma y un residuo no disponible que se reconoce tan solo por estar más allá de su horizonte.

De ser esto así, ¿cuáles son las razones de la devaluación de la imagen en el pensamiento occidental? La propuesta de Durand sostiene que, entre las razones de que la imagen haya sido devaluada en la tradición occidental como elemento epistemológico legítimo, debemos ubicar las diversas fases de una tradición iconoclasta. Dos momentos configuran esta tradición: el primero, aristotélico-ockamista, que aboga por un pensamiento directo que evite multiplicar entes sin necesidad y que trata de contrarrestar la tradición platónica-gnóstica que habría defendido una imaginación epifánica y una filosofía de base imaginaria –así, por ejemplo, las alegorías de Platón sobre la caverna o la vida posterior a la muerte en el Fedón, o bien, las distintas versiones de angelología gnóstica–. El segundo momento, cartesiano y empirista-positivista, desvaloriza todo símbolo para privilegiar al signo matemático derivando en una concepción semiológica del mundo y una anatematización de la imaginación como subproducto cargado de irracionalidad constitutiva. La opción romántica habría sido una de las pocas alternativas que buscan una vuelta, principalmente intentando revalorar al artista y a la imagen simbólica, pero su influencia no es comparable a las tendencias que restringen al arte y a la imagen en general al campo del decorado.

La consecuencia de esta tradición iconoclasta es, piensa Durand, que esta lectura devaluadora de la imagen se conserva todavía en los siglos XX y XXI, resultando en una pérdida de la fuerza instauradora y sagrada de la imagen.

¿Cómo es posible esto –preguntamos– cuando hoy experimentamos por todas partes la explosión de las imágenes en el cine, la televisión o la publicidad? Precisamente por ello –respondemos–, porque la falta de respeto a la imagen y su vaciamiento de sentido nos ha conducido a una anarquía vengativa de las imágenes.

La imagen, pues, procede ya violentamente. Es más, la imagen es violencia. ¿Por qué nos extraña, entonces, el despliegue generalizado de imágenes violentas? ¿Qué une a la imagen con la violencia y a la violencia con la imagen? Nancy (2003) nos responde: la violencia, en general, no respeta las fuerzas y hace ostentación de algo que no se ve. En este sentido, la violencia puede suplir a la verdad en tanto que se vuelve la verdad por imposición. La imagen violenta

permite la suplantación de la verdad real por imposición de su verdad en tanto imagen. Toda violencia se ejerce sin responsabilidad o referencia, y así sucede también con la imagen. La violencia se da como imagen de ella y la imagen la autoriza por sí misma. Así como no hay violencia sin muestra de ella en sus efectos o sin dejar huella de su paso, así como toda violencia es mostrativa, resulta que la violencia y la verdad tienen en común un acto de automostración; ambos, el acto y su realización, remiten indefectiblemente a su imagen.

Por tanto, sigue Nancy, la imagen es del orden del *monstruo*, es decir, un signo prodigioso que previene de una amenaza divina. La imagen está fuera de la presencia porque es la exhibición de esa presencia. Por ello, es la manifestación de una presencia no como apariencia, sino como exhibición, como un traerla hacia delante y ponerla en juego.

Inevitablemente, entonces, toda imagen implica ya una metamorfosis, no en tanto que sea una copia cambiada de otra cosa, sino que ella misma es ya la cosa cambiada. De ahí que la imagen recurra a la violencia para exceder el campo de la representación y recuperar su fuerza instaurativa. Y de ahí, también, que la imaginación sea la fuerza que consigue sacar algo de la ausencia para colocarlo en presencia y en juego de posibilidades.

¿De qué ausencia hemos extraído presencia? Aquí convendría remitir a Immanuel Kant y su esquematismo. El objeto en general es nada menos que la improbable irrupción en sí mismo de una unidad en medio del caos, la diseminación y el flujo perpetuo de la multiplicidad sensorial. La imagen es el signo unificador de esa presencia improbable, y es violenta porque irrumpe y resiste frente al caos diseminador. Esto significaría que toda imagen está vinculada, de algún modo, a una “imagen” ejemplar, a un esquema elemental que correspondería a la imagen de lo “sin imagen”. Es a esta intimidad de lo falto de imagen a lo que tratamos de remitir de manera secreta a través de la imagen, porque toda imagen nos sugiere este más allá de su límite y nos incita a recuperarlo. No obstante, aquí se encierra la crueldad implícita a toda imagen: es cruel porque no respeta lo secreto, el misterio o la intimidad, quiere verlo todo, quiere ver toda vida interna externalizada. De ahí que la imagen con sangre sea modélica, pues refleja ese deseo inherente a toda imagen de poder ver en juego, ahí afuera, la vida interna.

Tanta violencia hay en suponer que todo se puede revelar a través de imágenes como en suponer que no hay nada que revelar. Nosotros nos inclinaríamos a aceptar que la imagen refleja que no hay nada que revelar, salvo la inminencia de un instante suspendido como trazo en sí misma.

Ante esta esencial violencia de las imágenes a la que, de manera explícita y descarnada, nos habría conducido la tradición iconoclasta de occidente –y frente a las hermenéuticas reductivas, principalmente la etnología y el psicoanálisis que recuperan la función de las imágenes, pero reducen su nivel de misterio, y las hermenéuticas instaurativas (Cassirer, Jung y Bachelard) que presentan una visión demasiado amplia de la imagen–, Durand nos propone una tesis en tres vías:

1. La necesidad de una teoría general de lo imaginario que consiga evitar la fragmentación de los esfuerzos y alcance cierto nivel de sistematización.
2. El análisis de los niveles formadores de las imágenes.
3. La convergencia de las hermenéuticas para superar el conflicto de interpretaciones entre posiciones reductivas e instaurativas.

Los resultados esperados, según Durand, deberán conducirnos a:

1. No disociar conciencia racional de conciencia imaginaria, y
2. Aceptar al racionalismo, base teórica de la ruptura con la continuidad imaginaria natural, *como una estructura imaginaria*.

Para Durand la restauración del papel de la imaginación se revela como el factor general de equilibrio psicosocial, pues es tensión entre dos fuerzas o “régimenes” que concentran imágenes antagónicas: el régimen diurno y el régimen nocturno. Aunque el análisis específico de ambos excede las intenciones de este ensayo, sí sostendremos, reinterpretando, ahora, a Durand y a Nancy, que la reconciliación de los dos régimenes de lo imaginario permitiría igualmente una reconciliación con las posibilidades de sentido propias de la imagen y de lo imaginario, disminuyendo la radicalidad de la irrupción violenta de esta última en nuestros días.

Nuevas preguntas surgen: ¿la violencia de la imagen responde a un cambio en la imagen misma debido a una disminución de su fuerza? ¿Es a esta época o a cualquiera a la que le corresponde la imagen asociada a la violencia? No, no es la imagen la que se ha modificado en las distintas épocas, sino que responde más bien a que la mirada que ejercemos sobre ella se ha saturado.

Para comprender las razones de que la imagen se torne cada vez más violenta debemos proceder a la inversa de como lo hemos hecho hasta ahora en nuestro ensayo. La imagen sigue organizándose de la misma forma, respondiendo a los

mismos detonantes y bajo la misma tensión con la realidad que siempre, pero la imagen *en la que hoy repara nuestra mirada* ya no es la misma en la que habría reparado antes. Es nuestra mirada la que ha cambiado al grado de saturarse y emplazar a la imagen a un nivel distinto al de otras épocas.

Así procede Régis Debray, a la inversa. Antes de preguntarnos por la imagen debemos preguntarnos por la mirada. Debido a que la capacidad de una imagen para provocarnos cambia con el tiempo, su influencia varía según el campo en que la circunscribe nuestra mirada colectiva.

Por tanto, más que analizar las condiciones específicas de la imagen, es necesario analizar los códigos invisibles de lo visible en cada época o cultura, esto es, establecer los supuestos *a priori* de la mirada occidental (Debray, 1994).

Según Debray, el nacimiento de la imagen está unido, desde el principio, a la muerte. La imagen arcaica surge en las tumbas como un intento por prolongar la vida y como un rechazo a la nada. La imagen nace funeraria. Por ello, para un griego dejar de ver es equivalente a morir; basta pensar en Edipo.

Al hombre occidental lo mejor le llega por la conversión en imagen. De ahí, el respeto sagrado por la imagen, el retrato, la estatua. Se trata de elaborar imaginarios de la inmortalidad, resguardar en imágenes lo que tiende a desaparecer; aunque la imagen también puede hacer lo contrario, hacer aparecer lo invisible y permitir verlo para anticiparlo. Para evitar ver el espectáculo de la putrefacción y de la descomposición, propio de la muerte, llevamos a cabo una recomposición por la imagen que nos protege de ese espectáculo.

La imagen es una forma de dar alegría a la tragedia, sirve como amuleto y protección pues permite visualizar lo invisible para permitirnos negociar con ello. Imágenes de dioses o de muertos se vuelven el espacio propicio para dialogar y negociar con ellos. La imagen es espacio de mediación entre vivos y muertos, humanos y dioses, comunidad y cosmología.

Pero ¿sigue el ojo mirando así a esas imágenes? El ojo ya no mira monumentos funerarios, estatuas o frescos. Hoy, el ojo mira imágenes sin contenido ni consecuencia. *Lo imaginario ha cedido el paso a la visualidad. Lo visual es la triste sucesión de lo que le queda a la mirada para protegerse y cuidarse a sí misma de los peligros de lo invisible, lo putrefacto y lo sombrío.*

De aquí nos surgen inevitables preguntas. Puesto que nos hemos liberado de los temores originarios asociados a las tareas de subsistencia y de la angustia de morir, hemos quedado liberados “para simplemente ver”. Pero, la sociedad de confort absoluto ¿requerirá de imágenes? La respuesta es clara: sí. Mientras

haya muerte habrá necesidad de imágenes. La imagen no tiene fin pues es arquetípica, es moderna precisamente en tanto que restaura lo arcaico. Sigue siendo lo que era y ha sido siempre. Lo que sí se modifica son las miradas pues mirar no es un simple recibir, sino un ordenamiento, estructuración y valoración de la experiencia visible. Las miradas no son independientes de las revoluciones técnicas que modifican en cada época el formato, los materiales y la cantidad de imágenes de las que una sociedad debe hacerse cargo. Cada época exige una modificación de las miradas pues hay una modificación de las imágenes. De este modo, accedemos a tres momentos constitutivos de la historia de lo visible: el de la mirada mágica que produce ídolos, el de la mirada estética que produce arte y el de la mirada económica que produce lo visual.

Al igual que Durand, Debray sostiene que la imagen pone en contacto términos opuestos, por ello, es mediadora efectiva entre contrarios. De ahí se desprende que el hombre de imagen sea superior frente al hombre de palabra, que la literatura no alcance a tener nunca el peso de la imagen.

Sin embargo, cuando la imagen es absorbida por el arte pierde dicha fuerza. La historia material del arte lo vincula a lo conceptual, y desde ahí la imagen va en declive. La imagen de una pintura, por ejemplo, no debiera ser leída, sino interpretada, y la interpretación siempre es distinta desde cada receptor. La fuerza de la imagen se vincula a una polisemia inagotable, a la incapacidad de mencionar, con certeza, su verdad o su falsedad.

La imagen niega lo otro pues ella misma es sagrada, merece respeto por sí misma y por su "aura" (Walter Benjamín). El aura no ha desaparecido, pero sí se ha personalizado; el valor de la imagen ya no está en ella, sino en su fabricante quien, de curiosa manera, ha de poseer las claves para su interpretación. La desacralización de la imagen va junto a la sacralización del fabricante.

El problema de este cambio radica en la imposibilidad para autoinstituirse imaginarios. La imagen refleja imaginarios, no los provoca. El primitivo significaba el mundo en sus imágenes; buscaba el sentido con los límites materiales y técnicos de los que disponía para figurar la realidad. El hombre contemporáneo, al contrario, quiere que la mirada sea tan inocente como la del primitivo, pero, a la vez, quiere que el espectador pueda descodificar la imagen en relación a un complejo discurso subyacente. *El raptó de éxtasis por la imagen en la galería acompañado de unas palabras de Derrida en el catálogo*. Imagen y teoría hoy deben ir juntas.

Entonces, la imagen se ha desvitalizado porque se ha desimbolizado. ¿A qué se debe esto? A que la mirada se ha privatizado, ya no hay relación entre la

mirada del fabricante y la del público.

Debray también supondrá una tradición iconoclasta en Occidente que él vincula a las tres religiones monoteístas principales: el judaísmo, el cristianismo y el islam. En estas religiones lo que tiene peso es la palabra, solo ella es verdadera, mientras que el ojo engaña. El hombre, a pesar de ser creado a imagen y semejanza de Dios, no debe asumir para sí la representación de Dios en imágenes, invariablemente convertibles en falsos ídolos. Las religiones de libro proscriben a la imagen como ídolo.

Sin embargo, la Iglesia romana se ha abierto a la imagen profana y la ha aprovechado para enseñar –Pío XI dedica una encíclica al cine; Juan Pablo II, como superestrella mediática–. Contrario al luteranismo en donde la imagen no es vista con tanto optimismo, el catolicismo reconocerá los beneficios que esta tiene como forma de administración del poder. A medida que la Iglesia se vuelve imperio, armoniza con la imagen. Dios empieza en la mística y termina en una imagen política. Mientras que los cristianos primitivos recurrían a la palabra y a la metáfora simbólica y parabólica porque veían en la voz el vehículo de lo Absoluto, los papas y obispos ven en la imagen una bandera de enganche para los creyentes. La verdadera revolución cristiana es indisociable de una revolución iconográfica, de una revolución de la imagen, en términos de mercadotecnia. Es ahí donde habría que situar a franciscanos y dominicos quienes hacen de los imaginarios su fuerza evangelizante, a diferencia del clero ilustrado que carece de ellos.

La imagen une a la comunidad creyente. Inocencio III recurre a la sábana santa para tener una imagen de Jesucristo. El texto escrito no basta; hace falta propaganda a través de imágenes para movilizar muchedumbres.

Pero el catolicismo es prudente, ni idolatría extrema ni catarismo. Derecho a la imagen, sí, todo el poder a la imagen, no. La imagen solo vale en tanto es espacio de negociación con lo divino sagrado. Si todo poder ha recurrido a la imagen, por ejemplo, en medallas, monedas o estandartes, ¿por qué Dios no habría de hacerlo?

La consecuencia, por lo tanto, es un materialismo religioso que, sin embargo, nos permite distinguir elementos: la imagen nos plantea tanto una cuestión técnica como una simbólica y una política. La primera implica analizar cómo se fabrica la imagen, con qué material, etcétera; la segunda, qué transmite, qué sentido propone; la tercera, quién la fábrica, con qué autoridad y con qué fin. Evidentemente, cada una de las cuestiones actúa sobre las otras dos: un cambio técnico produce un cambio de efectos políticos y de función simbólica, y

viceversa. Además, a estas tres cuestiones les corresponde una historia de la mirada distinta: la mirada estética, esto es, la del arte, se ocupará de la cuestión técnica; la semiología, de la cuestión simbólica; la historia de las ideas, de la influencia y el sitio de las imágenes en la sociedad, léase: de la cuestión política.

Debray nos propone una interdisciplina, llamada *mediología*, que permita analizar el asunto general de la imagen desde el “inter” de las cuestiones y sus relaciones, y que detecte los elementos de unión a través de un análisis de las *tecnologías de lo sagrado* partiendo de la siguiente hipótesis: hay un nexo simbólico entre los miembros de una sociedad y el sistema material de sus huellas. Esta memoria de huellas se puede transmitir por diversas técnicas y tecnologías: la memoria colectiva, un soporte vegetal, una cinta magnética o un medio electrónico digital.

Desde luego, –y aquí hay una clave importante de lectura– el cambio de soporte tecnológico de la imagen tendrá un efecto simultáneo en su poder simbólico y político. La misma imagen produce efectos distintos como pintura en el lienzo en un museo que como reproducción litográfica en la sala de una casa. Pero, lo que hay que acentuar es que, de cualquier modo, este cambio de efecto viene sobredeterminado de manera particular, además del cambio de soporte, por el cambio de mirada con la que vemos la imagen, pues cada espacio condiciona una mirada distinta. La culpabilidad o la inocencia de una imagen depende, primordialmente, de la mirada que ejercemos sobre ella y no tanto de la imagen misma. Es la mirada la que refleja nuestro inconsciente y lo proyecta en una imagen. Interiorizamos imágenes-cosa y exteriorizamos imágenes-mente. Es nuestra mirada la que vuelve a una imagen objeto de deseo o merecedora de sanción y castigo, y no la imagen por sí.

De ahí el problema que se deriva de nuestra costumbre a pensar la imagen, y a pensarla vinculada a la mirada del arte. Debray se incorporará a una cadena de autores que tratarán de reivindicar a la imagen fuera del arte; autores como Roland Barthes, Gilles Deleuze o Jean François Lyotard eslabonarían también esta cadena. Si distintas miradas pueden ejercerse sobre la misma imagen, se podría llevar a cabo una reivindicación de la imagen fuera del arte a partir de una restitución del papel que la mecánica ha desempeñado en la fabricación de imágenes y en la producción de una mirada mecánica. La mirada estética no quiere saber de mecánica ni de materia, solo de sublimación, espiritualización y aura (Walter Benjamín, Paul Valéry). Este desprecio por lo técnico conduce a querer *leer* la imagen en vez de verla o, si acaso, a verla a través de la mirada del entendimiento, esto es, remitiéndola a ideas y conceptos que la definan. Este

desprecio por lo técnico tiene una de sus cimas en Kant, quien remite lo bello y lo sublime a imágenes de la naturaleza y no a objetos de arte. Lo bello es correlato de la mirada subjetiva. Sabemos que Kant no visitaba museos y que describe imágenes que previamente ha conocido solo a través de la lectura. He aquí el imperio de la grafósfera sobre la imagen, la cúspide de la tradición iconoclasta que no respeta a la imagen, sino que se aprovecha de ella para fines metaimaginario y extraiconográficos. He aquí también la reivindicación del poder de la imagen como posibilidad de creación de sentido, frente a la grafósfera.

CONCLUSIONES

Debemos reconocer, con Durand, que el racionalismo se convierte a partir de la modernidad en el imaginario referencial por excelencia. Las consecuencias de esta disociación del racionalismo con el reconocimiento de su propio origen imaginario y con la exclusión de su posible coexistencia con otros imaginarios producen una ruptura en las tramas de sentido existencial acuñadas con base en la instauración epifánica de sentido imaginario en los fundamentos de toda existencia cultural.

La restauración del sentido existencial para el hombre contemporáneo tendría que venir de una reconciliación con la imagen y con lo imaginario en su conjunto, pero, interpretando a Debray, nos damos cuenta de que los espacios de despliegue de estos se encuentran sometidos a un acoso económico que nos emplaza a una mirada estrictamente reductiva de la imagen como pura visualidad. El arte es la opción que se nos presenta para una reconciliación con la imagen, pero ahí nos topamos con una imagen desimbolizada y privatizada, francamente cargada de referencias teóricas extrínsecas a su propia conformación para comprenderla.

De aquí podríamos derivar algunos de los talentos trágicos con los que varios autores posmodernos han tratado de caracterizar al hombre contemporáneo.

El contexto sociocultural que condiciona nuestra mirada sobre las imágenes tiene dos fases: una diurna, básicamente competitiva-pedagógica-lúdica, y una nocturna, afectiva-interiorizante. La cultura occidental ha privilegiado el contexto social diurno, en donde la competencia de imaginarios conduce a una conclusión agonístico-trágica que no permite la conciliación.

No debemos conformarnos con una hermenéutica basada en una sola dimensión imaginaria; es preciso buscar la “conciliación de las hermenéuticas”.

No podemos eliminar nuestra tradición iconoclasta, pero podemos reivindicar otra interpretación frente a los reduccionismos. Es preciso empezar a hablar de una hermenéutica pluralista que nos reconcilie con el sentido de la imagen concreta. Lo escatológico ha de prevalecer sobre lo arqueológico, lo cual implica interpretar la imagen trascendiendo los condicionamientos históricos. Ahí reside el valor de los intentos clasificatorios de Durand y mediológicos de Debray.

También, es importante entender que, más allá de las imágenes, lo que requiere restauración son las miradas. La imagen sigue siendo lo que ha sido, pero nuestra capacidad para ordenar la experiencia visible es lo que ha cambiado, pues las miradas –ya lo hemos dicho– no son independientes de las revoluciones técnicas que modifican el formato, el material y la cantidad de imágenes de las que hay que hacerse cargo.

¿Cómo volver a comprender las imágenes?, ¿cómo restaurar el sentido constituyente que es propio de lo imaginario?, ¿cómo deconstruir el mito del arte para restituir el papel conciliador y mediador de contrarios a través de la imagen en la época de la visualidad económica? Estas serán las preguntas de las que tendría que dar cuenta una filosofía de la imagen.

La imagen desde un cambio de mirada debe permitir restaurar el equilibrio vital y el de la negación y la muerte. Una fenomenología de la imagen deberá reconocer las “constantes” plurales del pensamiento en toda época, aceptar su antagonismo y evitar la imposición de la mirada diurno-racional. Ningún régimen está por encima de otro, la relación es más bien dialéctica.

Finalmente, ante la pregunta planteada al principio de este ensayo sobre la relación imagen-realidad, habría que responder, con Nancy, que la realidad cae en el campo de la “representación prohibida”, tal vez por ilegítima, pero tal vez por imposible.

BIBLIOGRAFÍA

Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.

Durand, G. (2000). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.

_____. (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.

Nancy, J.L. (2003). *Au fond des images*. Éditions Galilée.

“UN PAR DE BOTAS DE CAMPESINO Y NADA
MÁS”: HISTORIOGRAFÍA,
FENOMENOLOGÍA-HERMENÉUTICA Y
DECONSTRUCCIÓN

ROMÁN ALEJANDRO CHÁVEZ BÁEZ

*Ambos deben la verdad en pintura, la verdad
de la pintura e incluso la pintura como
verdad, y aun como verdad de la verdad.*

JAIQUES DERRIDA[1].



Vincent Van Gogh, Par de botas. Óleo sobre tela, 37.5 x 45 cm 1886.

Fuente: Museo Nacional Van Gogh de Ámsterdam, Holanda.

Es ya de sumo conocido el punto de contención entre filosofía y poesía en la Hélade durante los tiempos de Platón. El viejo reproche ya es usanza a este punto, se desconfía de la poesía por ser una expresión mimética que únicamente engaña a quien la escuche y se deje engalanar con sus palabras, pero para los fines de este trabajo nos gustaría centrarnos, como punto de partida, en la relación que Platón apuntala entre poesía y pintura. No es de

sorprender que en la *República* juzgue que estas dos expresiones artísticas adolezcan del mismo costado por ser formas del arte mimético:

En tal caso el arte mimético está sin duda lejos de la verdad, según parece; y por eso produce todas las cosas, pero toca apenas un poco de cada una, y este poco es una imagen. Por ejemplo, el pintor, digamos, retratará a un zapatero, a un carpintero y a todos los demás artesanos, aunque no tenga ninguna experiencia en estas artes. No obstante, si es buen pintor, al retratar a un carpintero y mostrar su cuadro de lejos, engañará a niños y a hombres insensatos, haciéndoles creer que es un carpintero de verdad (*República*, 598b-c)[2].

Tanto el poeta como el pintor poseen una conexión con las cosas que se muestran, la cual, desde la filosofía platónica, es puesta en duda en vista de que

[...] son imitadores de imágenes de la excelencia y de las otras cosas que crean, sin tener nunca acceso a la verdad; antes bien, como acabamos de decir, el pintor, al no estar versado en el arte de la zapatería, hará lo que parezca un zapatero a los profanos en dicho arte, que juzgan sólo en base a colores y a figuras[3] (*República*, 600e-601a).

La reprimenda que Platón tiene en mente contra este arte mimético se enfoca únicamente en la propia apreciación que se pueda tener del arte; expresado de otro modo, únicamente cuando el arte sea apreciado por alguien, es cuando deberá ser censurado. De tal modo que el punto es remarcado no en el arte mismo, sino en la forma en la que afecta al espectador.

Tomando este pasaje como precursor, resulta sencillo remarcar el contraste entre la pintura y la filosofía al poner en entredicho la capacidad mimética de la pintura para plasmar la realidad. El propio proceder de la pintura conlleva en su seno este problema, es decir, las imágenes retratadas son meras abstracciones de escenas o momentos que el pintor ilustra de una u otra forma, ya sea por medio de la imaginación del suceso, como se puede constatar en *El último día de Pompeya*, de Karl Briulov, o *El juicio de Salomón*, de Luca Giordano, etcétera. A partir de todos estos posibles ejemplos se busca suspender el continuo devenir de la naturaleza y del tiempo al ilustrar una imagen sempiterna que se encuentra congelada en el tiempo, quizás un ejemplo más bastará para señalar tal intención. En el cuadro, *Niño con un cesto de frutas* de Michelangelo Merisi da Caravaggio, el niño no envejecerá nunca, como tampoco lo harán las frutas. Se embarga de forma deliberada el flujo temporal de una experiencia, con el fin de plasmarla de un peculiar modo; nunca es una plasmación completa del objeto, siempre habrá sombras y matices que se esconden en la propia

representación. Esta sospecha encuentra su fundamento en los ríos de tinta que la filosofía ha vertido en torno a la apariencia y la verdad.

Pecaríamos de cierto sesgo si es que no afirmáramos que también la pintura es capaz de resguardar ciertos miramientos respecto a la intromisión de la filosofía en la pintura. Dicho temor se encarna en distintas voces y objeciones al análisis filosófico de una obra de arte. Pueden afirmar, por ejemplo, que el desconocimiento de las técnicas usadas causa que la apreciación del filósofo se encuentre alejada de un terreno óptimo para juzgarla; otras, enfocándose más en una carencia de experiencias artísticas creadoras, podrán apuntar que la falta de esta experiencia oculta el verdadero sentido estético de una obra, o bien, que en medio de todo discurso teórico se disuelva la obra artística en palabras rimbombantes que únicamente la utilizan como pre-texto para un argumento. Todos estos miedos, algunos infundados y otros un tanto justificados, a nuestro parecer emanan de una clara pugna por establecer la esencia del arte. Esta cuestión, es preciso señalar brevemente, delata el síntoma de la época en la que la humanidad vive en el siglo XXI, a saber, siempre con la necesidad de refundar el propio sentido de la existencia y de la humanidad misma.

Si uno extrapola este hilo conductor al problema antes mencionado, en la pintura podrá constatar lo siguiente: la pintura existe como objeto artístico y como objeto físico y tema abstracto, pero su existencia no se concibe a partir del propio resultado artístico, ni tampoco sobreviene a partir de la mera abstracción de la obra dejando únicamente al pintor y a sus experiencias creativas en el centro de esta, tampoco, a nuestro parecer, puede ser reducida al cúmulo de las técnicas y movimientos que conforman su historia. Todas estas tentativas respuestas tienen cierto dejo de verdad, pero cada una de estas posturas pasa por alto un suelo común que les permite fundar dichas elaboraciones. Ciertamente, la pintura en tanto obra de arte está ahí, significa algo, se muestra, pero el problema será justo el modo en el que el arte demanda la atención del sujeto; le increpa de una forma peculiar. Es un movimiento que es único de los objetos artísticos. El arte está ahí. En una clara alusión al filósofo de la selva negra se podría afirmar que, justamente porque está ahí, “La obra no es la reproducción o la representación exacta de los entes singulares, sino que es la captación del ser del ente. El arte, para Heidegger, no es ya el lugar para lo bello o la perfección, sino que es el espacio donde se asienta el ser del ente, donde se pone la verdad del ente” (Silenzi, 2006: 213).

El plantearse la pregunta por el arte no puede reducir el sentido de dicha pregunta hacia un derrotero de mero goce estético, sino que da el salto hacia un

terreno ontológico. Este terruño de la filosofía del siglo pasado y del actual se encuentra labrado por una gran gama de pensadores, algunos sumamente aguzados, otros, ávidos por labrar sus propias teorías, pero de entre todos estos, Jacques Derrida merece atención especial por la cuidada argumentación de su obra *La verdad en pintura*. Este nombre traza la evocación directa de la frase ya conocida con la que Paul Cézanne cierra una epístola que le escribe a Émile Bernard, y que Derrida retoma como estandarte bajo el cual la argumentación de su obra se irá desarrollando poco a poco, “Le debo la verdad en pintura. Y se la diré”[4]. En esta misma carta Cézanne afirma que el espíritu creador del artista busca “[...] dar la imagen que vemos, olvidándonos de todo lo que haya sucedido antes de nosotros. Creo que eso le permitiría al artista dar toda su personalidad, sea grande o pequeña”[5]. Esta posibilidad pivotal que se instaura entre la obra como objeto de artístico y su propio proceso de creación deja entrever una importante contextualización de la pregunta antes planteada. Si el arte ya no es el lugar del mero goce placentero, pensado en términos de aquello que produce *únicamente* placer y displacer, entonces qué significancia tiene que el artista sea capaz de imbuir la obra con su propia impresión. No negamos la posibilidad de que el arte engendre placer, sería imposible sostener tal postura; sino de que el placer encierre por entero el objeto artístico. Por lo cual, nos gustaría señalar que, entonces, el placer del que se habla aquí “[...] es puramente subjetivo: en el juicio estético no designa nada del objeto. Pero su subjetividad no es una existencia, ni siquiera una relación con la existencia. Es una subjetividad in- o anexistente que se eleva sobre la cripta del sujeto empírico y de todo su mundo” (Derrida, 2001: 58). La propia visión que el artista logra plasmar en su obra despierta este placer, pero se debe ser lo suficientemente puntual, es un placer que ya no está ligado a la mera representación *per se* de aquello que es retratado, sino a la propia impresión del artista en dicha representación.

No se trata de una mera signatura con la cual se puede diferenciar una obra de otra, sino de una impresión más profunda; la propia obra atestigua la presencia del artista en su concepción del mundo. El artista, tal como es posible entrever en la misiva de Cézanne, se sabe a sí mismo como sujeto creador de arte, pues reconoce el gozne entre creación y reproducción. Pero se abren abismos insondables cuando se le obliga a rendir cuentas del arte mismo y de la experiencia estética que el arte engendra. El artista no es capaz de vislumbrar dichos abismos, no por una ceguera o miopía conceptual; es un presupuesto del cual no puede desembarazarse de forma expedita. Únicamente desde la filosofía

es posible establecer tal índole de preguntas. Quizás el ejemplo más conocido del entrecruce de este destino se encuentra en el conocido y fundamental aporte que Immanuel Kant hace en *La crítica del discernimiento* en el que de forma paciente y sistemática, característica delatora del propio proceder kantiano, expone las condiciones con las que una obra puede ser llamada bella y afirma que lo “Bello es aquello que, sin concepto, puede reconocerse como objeto de una satisfacción necesaria” (Kant, 2003: 194).

Este primer atisbo en el horizonte de la relación filosofía-arte pavimenta una vía en torno a la reflexión de lo bello, inclusive, como es el caso de Derrida, se tenga una postura contraria a la kantiana. De hecho, Derrida es sumamente sagaz en la crítica del filósofo de Königsberg al señalar que su proceder guarda concordancia con un parergon:

Reúne todas las características: ni simplemente interior ni simplemente exterior, no es ajeno a la obra como podría haberse dicho de un exergo, resulta indispensable a la *enérgeia* para liberar la plus-valía encerrando el trabajo [...], es invocado y agregado como un suplemento a partir de la falta —una cierta indeterminación «interna»— en lo mismo que enmarca (Derrida, 2001: 82).

El puro juicio estético de una obra no deberá concebir, según la postura kantiana, ninguna reminiscencia ni intuición parcial del objeto artístico, sino de la intención sumaria del mismo, por lo cual “[...] toda la analítica del juicio estético supone en permanencia que se pueda distinguir rigurosamente entre lo intrínseco y lo extrínseco. El juicio estético debe referirse específicamente a la belleza intrínseca, no a los adornos o las inmediaciones” (2001: 74). El juicio se debe fundar por entero en el para sí de la experiencia estética de la obra, pero este preciso requerimiento engendra una andanada de problemas ya que no es posible apelar ni a una capacidad intelectual, ni a un dato sensible. Justamente por eso se afirma que “El juicio estético, Kant insiste sobre esto, no es un juicio de conocimiento” (p. 80).

Si el juicio estético kantiano debe ser únicamente eso, es decir, un juicio de la obra artística de forma intrínseca, entonces encuadra la experiencia estética a partir del propio cenit de la obra artística, el cual será expresado como el punto álgido de la experiencia estética, pero tal postura veda la posibilidad de considerar la obra artística a partir de sus condiciones secundarias. Por ejemplo, yo puedo estar vuelto en goce estético al *Muchacho con cesto de frutas* de Caravaggio, pero de igual modo puedo llegar al mismo goce estético a partir únicamente del marco con el que el cuadro ha sido decorado, sin tomar por

entero la obra en sí. A mi parecer, Derrida da justamente en el clavo al abordar esta situación al mencionar que “Hay que saber entonces —presupuesto fundamental, de lo fundamental— cómo determinar lo intrínseco —lo encuadrado— y saber lo que se excluye como marco y como fuera-de-marco” (p. 74). Y un poco más adelante afirmará que esta imposibilidad por afianzar la distinción a partir del juicio estético entre la obra y aquel espacio donde surge. De tal modo que “Esta falta, que no puede determinarse, localizarse, situarse, detenerse dentro o fuera antes del encuadre, es a la vez, para servirse todavía de conceptos pertenecientes precisamente a la lógica clásica del marco, al discurso kantiano aquí, producto y producción del marco” (p. 82).

El proceso deconstructivo que Derrida desata sobre la postura kantiana de la estética corresponde a un particular razonamiento, el cual vale la pena señalar con la finalidad de no errar el camino; a saber, que la lectura y subsecuente crítica derridiana de este pasaje kantiano no busca disolver la escisión entre arte y espacio, entre intrínseco y extrínseco, tampoco pretende refundar por entero el curso de la experiencia estética, sino que únicamente tiene como motivo de existencia señalar que todas estas posibles distinciones son labradas a partir de un distanciamiento que obedece fines artificiales dentro del propio seno de la experiencia estética. La postura de Derrida extrae el corazón latiente de la experiencia estética para señalar que justamente la distinción mereológica de la experiencia en cuestión corresponde a “Un marco está esencialmente construido y, por consiguiente, es frágil, esta sería la esencia o la verdad del marco. Si hubiera. Pero esta «verdad» ya no puede ser una «verdad», ya no define la trascendentalidad sino la accidentalidad del marco, su parergonalidad únicamente” (p. 84). La verdad estará en la posibilidad del gozne que surge con la obra de arte, una verdad que únicamente dice algo referente a la propia humanidad. No es una verdad que se encierra en el estudio exegético de la obra y de sus técnicas, sino en un sentir propio que imbuje la reflexión a partir de la obra. Es un acontecer que no responde a un dogma ya establecido, ni que puede ser encasillado en una dicotomía entre placer y displacer, sino que representa una apertura a la propia concepción de la humanidad; habla en un lenguaje que se siente.

Dicho esto, debemos entender que la filosofía para Martin Heidegger es abrir camino, posibilidad; un continuo filosofar. Hay que mencionar que Heidegger buscó un sentido pre-teorético o ateorético de la filosofía, y es que el teorético ha sido el modo en que se ha entendido la tematización de la filosofía y de la metafísica en la tradición. Esto último es, precisamente, lo que intenta cambiar

nuestro autor, pues la tradición filosófica de Occidente ha olvidado la cuestión por el sentido del ser. Recordemos que para Heidegger la fenomenología es una ciencia pre-teorética originaria, de ahí que la vivencia más originaria sea nuestro estar-en-el-mundo. Esta vivencia originaria, esto originario mismo es lo que hay que hacer temático, pero ya no de un modo teorético. Y es que, efectivamente, la comprensión del ser solo se da en el mundo. Así pues, debemos puntualizar que el carácter fenomenológico y originario se mantiene a lo largo de la obra del filósofo alemán, esto es, en el así llamado primer y segundo Heidegger. Para nuestro autor la experiencia es problemática, pero hablamos de esa experiencia originaria que llama facticidad, y el preguntar mismo abre la posibilidad de tematizar esa experiencia originaria, pero sin volverlo –ese tematizar– teórico como lo ha entendido la tradición. Se trata de tematizar lo atemático y dejarlo como atemático. Esto significa dejarlo en su aspecto originario, digamos que de lo que se trata es de permanecer en la vivencia originaria tematizándola en un sentido estrictamente fenomenológico. Otra vez, desde el inicio, esto es, desde su comienzo histórico, la metafísica, y su tematización como disciplina filosófica, ha estado en función de los términos de esencia (*essentia*) y existencia (*existentia*); sin embargo, desde Heidegger (*La "esencia" del Dasein consiste en su existencia*), esos conceptos ya no se oponen. De hecho, podríamos afirmar que estos conceptos y su oposición ya no pertenecen más que a la historia de la metafísica (*Cfr.* Nancy, 1996). Esta historia ha llegado a un límite en el que ya no es posible hablar de la oposición de los conceptos antes mencionados, sino más bien se los entiende en una interdependencia mutua, en un entrelazo. La metafísica como un esencialismo o un existencialismo ha caducado. En esa historia es posible encontrar otra tematización que no tenga que ver con la subjetividad (tradición) y esa es la apuesta heideggeriana. Toda referencia a los límites de la filosofía nos lleva a pensar la racionalidad de la filosofía –no se trataría de un pensar irracional–, pero esto solo puede ser comprendido a partir de lo que ella deja fuera. Así pues, en esta historia que ha llegado a su límite entran las reflexiones de Heidegger sobre el arte.

Sin embargo, aún debemos precisar algo, pues no cabe duda de que debemos apreciar las reflexiones que Heidegger realiza en torno al arte en la ubicación puntual del desarrollo de su pensamiento. Efectivamente, la cuestión sobre el arte pertenece al segundo periodo del filosofar heideggeriano. Entre el primer y el segundo Heidegger hay una diferencia sutil, una diferencia de énfasis que está marcada con la llamada *Kehere* vuelta o giro de su pensamiento. Si tomamos la

palabra *Dasein*, textualmente quiere decir ser-ahí, pero, hay que decirlo, el sentido adecuado que debemos dar al término empleado por Heidegger es distinto a este sentido vacío que nos proporciona la traducción literal.

Un sentido más cercano a lo que quiere decir Heidegger sería: [*Da*] se refiere al *Ahí* como una apertura de ser, en el sentido de un estar dispuesto, atento y abierto al propio ser; [*Sein*] hace referencia directa a la existencia, pues el modo específico de nuestro ser es la existencia. Así pues, la esencia del *Dasein* se halla en su existencia. El primer Heidegger marca el énfasis en el *Sein*, esto es, a la existencia, al modo de ser de este ente que es el *Dasein* y realiza un análisis existencial (no categorial) de este ente ejemplar (el preguntante) que en cada caso somos nosotros mismos; el realizar un análisis indica un indagar a, un buscar al ser mismo. En el segundo Heidegger, el del pensar del *Ereignis* evento o acontecimiento apropiador, el énfasis está en el *Da*, en el *Ahí* como apertura al ser, pues el ser se abre y se pone de manifiesto (*Lichtung*) ya sea como técnica, nada, religión, libertad, humanismo o arte. El ser, pues, se manifiesta en el arte y solo hay que estar atentos a su llamado, estar a la espera del acontecer del ser mismo a través del arte y su verdad.

Teniendo esto en mente, podemos decir todavía que en el siglo XIX predominaba –con excepción quizá de Hegel– una concepción puramente estética, e incluso estetizante que consideraba el arte desde el punto de vista de la sensación de placer que produce. Ello implica dejar en segundo plano el análisis directo de la obra de arte. Dicha concepción esteticista del arte corre a un lado con el predominio de la subjetividad, pero también con la lógica del fundamento. Heidegger se opone rotundamente a esta lógica del fundamento y, como sabemos, entiende el arte como instauración del ser y de la verdad y emprende, bajo una perspectiva fenomenológica, un análisis directo de la obra de arte, ya a un plano ontológico. La existencia como hecho y el arte como puesta en obra de la verdad se nos presentan como un acontecimiento a partir del mismo Heidegger, se nos presentan cuando la historia misma ha llegado al límite de entender el ser como fundamento.

Desde esta perspectiva, la estética se pone de manifiesto como ontología, pues el arte afirma, en adelante, su carácter o envite ontológico en lo que se llama el abandono al desvelamiento del ente. Es este abandono, es esta posibilidad de apertura a lo abierto en lo cual el ente se ofrece como tal, como lo “a la mano en el caso del utensilio”, lo que hace posible la enunciación de la verdad. No se trata en definitiva de una postura estética en sentido tradicional como un asunto que tenga que ver con la belleza, se trata del envite del arte al orden de la ontología,

al plano del ser y de la verdad. De la estética a la ontología o, para decirlo con otras palabras, una ontología estética o una estética ontológica. En este sentido, Heidegger rompe los esquemas tradicionales de la filosofía, pues la estética ya no está destinada a la belleza, recordemos que esa historia ya ha caducado. *El origen de la obra de arte*, de Heidegger, en donde todas las “frivolidades” de la estética –la preferencia por lo sensible frente a lo inteligible, por lo sustancial frente a lo accidental, por lo formal frente a lo material– se hunden en una relación con la verdad en la que a la obra se le encarga la manifestación del ser de los entes desde el fondo inhabitable de una tierra que se resiste a toda penetración. De este modo, se trata de hacer explícito un arte más originario, es decir, que esté más allá del esteticismo de la tradición (subjetividad).

En ese sentido, se tiene que liberar el arte de esa subjetividad (lógica del fundamento) y lanzarlo en su ser mismo, a su propio modo de ser. Hay que pensar la facticidad del ser, la existencia como tal, el ser-el-ahí, el ser-que-es-este-ahí, el *Dasein* –en la intensidad local y en la extensión temporal de su singularidad–, como liberada de la inmovilidad del Ser (principio, sustancia y sujeto de lo que es). Se trata de pensar, otra vez, el ser mismo, el ser de la existencia abandonada, el ser de estar-en-el-mundo, como un llamado. Y es que la existencia en un solo gesto se afirma y se abandona. Y hay que pensar, pues, el abandono de la existencia como una llamada, la llamada del cuidado (*Cfr.* Nancy, 1996).

Para Heidegger el tiempo del gran arte pertenece a la historia, ha pasado con los griegos. El arte moderno no parece tener, aparentemente, para nuestro autor ese carácter originario y esencial que el arte griego poseía. Sin embargo, lo que da la norma no solo para el goce del arte, sino también para la misma creación artística es lo que, a partir de la fenomenología, se llama vivencia. “Todo es vivencia, pero quizás sea la vivencia el elemento en el que muere el arte. La muerte avanza lentamente que precisa varios siglos para consumarse” (Heidegger, 2000: 57). De ahí que Heidegger en pleno desacuerdo con las corrientes artísticas imperantes no dude en hacer suya la sentencia de G. W. F. Hegel: “En todos estos aspectos, en lo tocante a su supremo destino, el arte es y permanece para nosotros un pasado” (p. 57). Lejos pues de toda lógica del fundamento y, por lo tanto, de todo esteticismo, Heidegger analiza el origen de la obra y parte de la realidad de la obra de arte concreta y ante la cosa misma pregunta por su esencia. Desde esta perspectiva, es indudable que la obra de arte se muestre, en principio, como una cosa, pero no una “mera cosa” –lo inanimado de la naturaleza y carente de utilidad–. Una cosa no es un útil y

tampoco lo es la obra de arte. La diferenciación de la cosa respecto del útil muestra el cambio realizado en la auto-comprensión del *Dasein* después de la vuelta. Recordemos que en *Ser y tiempo* Heidegger partía del útil como el ser-a-la-mano. La obra de arte no está nunca a la mano. La obra de arte, pues, es una cosa y algo más (es alegoría y símbolo). La obra de arte es algo que a partir de sí dice algo más de sí. Posee un carácter representativo. La obra es una cosa y representa a otra. ¿Qué es lo que la obra de arte representa y qué lo que revela? Para responder a esto, a Heidegger no le queda más que situarse en una obra de arte concreta. Hemos aquí ante el famoso cuadro de Van Gogh que representa “un par” de zapatos.

Todo el mundo sabe en qué consiste en un zapato. A no ser que se trate de unos suecos o de unas zapatillas de esparto, un zapato tiene siempre una suela y un empeine de cuero unidos mediante un cosido y unos clavos. Este tipo de utensilio sirve para calzar los pies. Dependiendo del fin al que van a ser destinados, para trabajar en el campo o para bailar, variarán tanto la materia como la forma de los zapatos (2000: 23).

Y un poco más adelante dice Heidegger:

La tela de Van Gogh no nos permite ni siquiera afirmar cuál es el lugar en el que se encuentran los zapatos. En torno a las botas de labranza no se observa nada que pudiera indicarnos el lugar al que pertenece o su destino, sino un mero espacio indefinido. Ni siquiera aparece ligado a las botas algún resto de la tierra del campo o del camino de labor que pudiera darnos alguna pista acerca de su finalidad. Un par de botas de campesino y nada más. Y sin embargo [...].

En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte. Este utensilio pertenece a la *tierra* y su refugio es el *mundo* de la labradora. El

utensilio puede llegar a reposar en sí mismo gracias a este modo de pertenencia salvaguardada en su refugio (pp. 23-24).

Habría que remarcar ese “Y sin embargo [...]”. ¿Qué sucedió? Sencillamente que el cuadro de Van Gogh ha hablado. La obra de arte nos revela un mundo –el mundo del campesino o de la campesina, eso no importa y tampoco importa si es ciudadano [Shapiro] el portador de los zapatos, pues lo importante es que en el arte se pone en obra la verdad– y al insertar el par de zapatos en ese mundo, la obra nos ha revelado lo que ellos en verdad son: “un par de zapatos de campesino y nada más”. He aquí la misión del arte para Heidegger: mostrarnos lo que cada cosa es en función de un mundo humano, en el que cada cosa encuentra su exacto significado y al que aporta un complemento enriquecedor. Sin embargo, esta revelación de un mundo no sucede sin contacto con la tierra, y para esclarecer la oculta relación que el arte guarda con la tierra, de nuevo Heidegger va a una obra concreta –“ir a las cosas mismas”–; la obra de arte elegida es, ahora, una muestra grandiosa de la arquitectura griega, el templo de Neptuno, en Pesto. Heidegger nos habla de un arte espacial. A propósito de eso, recordemos un breve escrito suyo de 1969, la conferencia sobre *El arte y el espacio*^[6]. En esta conferencia se da la coronación del redescubrimiento de lo espacial e implica un alejamiento, por decirlo así, de la postura de la temporalidad de *Ser y tiempo*. Heidegger insiste en el carácter veraz de la obra de arte y parece que esto se opone a un reconocimiento del ornamento y la decoración en el arte. La obra entendida como inauguración de un mundo, como poesía que hace época, parece concebida según el modelo de las grandes obras clásicas y del romanticismo, y esto se realiza mediante la perduración del conflicto entre tierra y mundo que subyace en la obra misma. Pero ¿qué pasa si la exposición de un mundo y la producción de la tierra se piensan en relación con un arte como la arquitectura o la escultura, con un arte espacial? El hecho de que Heidegger entienda la función de apertura del arte en referencia a un arte espacial aclara, a nuestro modo de ver, lo que debe entenderse por el conflicto entre tierra y mundo.

En este sentido, *El arte y el espacio* no se limita a aplicar las tesis del ensayo de *El origen de la obra de arte*, de 1936, sino que aporta un elemento decisivo y fundamental. Tierra y mundo, hay que decirlo, no se identifican con la materia y la forma de la obra. El vivir o habitar poéticamente –recordemos el himno de Friedrich Hölderlin que tanto cita Heidegger– no se entiende ya a partir de 1969 en un sentido temporal –todavía así se entendía, creemos, en 1936, puesto

que lo que se fundaba con la puesta en obra de la verdad era el mundo (histórico) del campesino–, sino espacial, como espaciar, como un hacer espacio en una doble dimensión de disponer lugares (localidad) y poner estos lugares en relación con la anchura de la “comarca”. De algún modo, localidad y comarca hacen referencia al conflicto, por lo menos así nos parece, entre mundo y tierra del ensayo de 1936. En el arte de la escultura y la arquitectura se pone en obra la verdad en cuanto un acaecer del espacio. El juego de localidad y comarca nos permite ver con más precisión la definición de la obra de arte como puesta por obra de la verdad, pues esta tesis no solo atañe al arte, sino también a la verdad. La verdad que puede ser puesta por obra no es la verdad de la metafísica tradicional (la lógica del fundamento). La verdad que acá se pone en obra y que se identifica con el arte no es la evidencia del darse entre objeto y sujeto (la correspondencia o adecuación), sino como desocultamiento y, además, esto es importante, como el juego de apropiación-expropiación (*Ereignis*). Si pensamos en la escultura, la arquitectura y generar las artes espaciales, el juego de la transpropiación del *Ereignis* se manifiesta como el conflicto entre mundo y tierra, entre localidad y comarca. Además, Heidegger contempla el “adorno” u “ornamento”, el aspecto decorativo del arte y este aspecto establece una relación entre centro y periferia, lo sustancial y lo accidental; recordemos a este respecto a Kant quien distingue la obra de arte propiamente dicha de los ornamentos y adornos que la complementan, pero que también, según el pensador de Königsberg, la distraen, como las florituras del marco en cuyo interior se sitúa un cuadro. Pues, para que una obra pueda ser llamada bella, debe quedar excluido todo goce sensorial y, al mismo tiempo, toda aprehensión conceptual que reconoce el carácter decorativo de todo arte (el arte del pasado y el arte actual). La esencia que busca Heidegger es para todo el arte, incluido el contemporáneo.

Esto es importante reconocerlo, pues teniéndolo en cuenta nos percatamos que Meyer Schapiro no entendió la propuesta heideggeriana y prestó mayor atención, aunque no suficientemente, al aspecto pictórico del cuadro famoso de Van Gogh. Por si fuera poco, podemos agregar que Heidegger escribe, quizá por la correspondencia con Schapiro –es solo una sospecha–, tres versiones de *El origen de la obra de arte* y en la última ya ni siquiera aparece el ejemplo del famoso cuadro que Van Gogh pintó.

Desde esta perspectiva, Derrida deconstruye la discusión en correspondencia entre Heidegger y Shapiro, que, llevada a su extremo, es una discusión disciplinaria. Una discusión entre historia del arte y filosofía, entre arte y

filosofía. Al respecto, siempre ha existido la vieja sospecha de que el pintor no tiene buenas relaciones con la verdad (Platón) puesto que realiza una copia de la copia y todo en función de la belleza. Copia la realidad y su copia semeja ilusoriamente la verdad, pretende hacer sus copias “verosímiles” allí donde la verdad no se parece a sí misma. Desde luego, este no es el caso de Heidegger, y Schapiro no se percató de ello. Schapiro –y lo que él representa– ciertamente tiene buenas razones para sospechar de la filosofía, pues cuando un filósofo, como lo es Heidegger, emprende una obra de arte, digamos un cuadro, existe el temor fundado de que el cuadro terminará desapareciendo entre las articulaciones de un discurso en el cual no tendrá mas que un lugar accidental, accesorio o auxiliar, en última instancia, intercambiable, merced a lo cual se habrá escapado aquello que del cuadro es propiamente pictórico. Y en efecto, en esto damos la razón a Schapiro, pues en *El origen de la obra de arte* Heidegger utiliza solamente “como ejemplo”, hay que aclararlo, lo que denomina “un célebre cuadro de Van Gogh” en el que aparecen, según hemos visto, “un par de botas de campesino y nada más”. Enseguida, Heidegger hace “hablar” a esos zapatos en un tono de lírica agrícola, rural, campirana en el que aparecen todos los tópicos de la vida del campo preindustrial que, a todas luces, constituían en la mente de nuestro filósofo una suerte de escenario ideal.

En 1968, Meyer Schapiro reparó en que el cuadro de Van Gogh al que parece referirse Heidegger –número 225 del catálogo de la Faille, aquí, nuevamente, se equivocó, pues es el 255. “El profesor está atrapado” lo dice el mismo Derrida– no representa unos zapatos de campesino, sino los del propio Van Gogh, que por esa época era un hombre completamente urbano, lo que parece dar al traste con toda la poética agropecuaria de Heidegger, a quien se acusa de haber metido el pie en el calzado equivocado. De este modo tenemos dos versiones en torno al par de zapatos, una visión rural y una visión urbana. Por su lado Derrida juzga que la crítica de Schapiro no llega a la suela de los zapatos de Heidegger, pero ha señalado otros puntos en los que a Heidegger le aprieta el zapato: ¿qué le hace a Heidegger atribuir esos zapatos pintados, no ya a un campesino, sino a una campesina?, ¿qué les hace atribuir esos zapatos en pintura a Heidegger y a Schapiro? ¿qué les hace suponer, a los dos profesores, que es un par el que está pintado? En este sentido ¿son consecuentes con la lógica binaria y tradicional de occidente? Los zapatos ni si quiera pisan la tierra, se mantienen como flotando en la nada. No pisan la tierra firme, no tienen fundamento.

El zapato-sujeto se ha desdibujado y Heidegger incluso les atribuye sexo, aunque con un tono incierto. El sexo de los zapatos sirve en este caso de entrada a toda la serie de observaciones que realiza Derrida acerca del fetichismo del calzado descrito minuciosamente por Freud y posteriormente, más allá del sexo y en un sentido de economía, la plusvalía en Marx. Y a este detalle se añade otro aún más meticuloso: ¿qué nos hace suponer que esos zapatos son un par, si su deformación sugiere más bien un desemparejamiento? O acaso, ¿es un zapato masculino y uno femenino? Y aún más, a propósito de los cordones de los zapatos ¿realmente pueden estar acomodados en su caída como lo están en pintura, su distribución y proporción en la pintura es consecuente? A este escenario se convocan cuadros de Magritte, Lindner y Miró relativos al calzado, en una saga de posibilidades que Derrida declara aún inconclusa, y en la que falta y extrañamos el, ciertamente, desemparejado zapatito de cristal de *La Cenicienta*. Acaso porque la obra de arte y la filosófica solo funcionan, como el cuento, cuando falta un zapato, cuando algo “cojea” o no está emparejado, como un calzado que nadie podría ponerse, pero que no podemos dejar de probarnos sin éxito. Y hablando de zapatos faltan también, en el análisis de Derrida, los “zapatos de polvo de diamante” de Andy Warhol, que Jameson compara con los zapatos que pintó Van Gogh a los que se refiere Heidegger.

Derrida, pues, deconstruye (¿un construir para atrás, en reversa?) la discusión en correspondencia entre Heidegger y Schapiro y nos permite comprender la situación actual de la cultura en occidente. Nos permite ver las implicaciones que se dan en la comprensión de un habitar según sea una cosmovisión rural (Heidegger) o una cosmovisión urbana (Schapiro), no solo la deconstrucción derridariana nos permite apreciar dicho conflicto, sino que además nos presenta el conflicto disciplinario entre historia del arte y filosofía y aún más, entre romanticismo y las vanguardias y las dimensiones políticas que de ello se desprenden. (Schapiro un judío de Nueva York y Heidegger un alemán campirano acusado -justa o injustamente- de nazi). He aquí, pues, el procedimiento metódico y discursivo de la deconstrucción (que en este caso creemos que el famoso cuadro que Van Gogh pintó, es, inclusive para Derrida, un pretexto, así como lo es la discusión entre Heidegger y Schapiro entorno a los zapatos o botas (ya no se sabe), para hacer legible los dispositivos discursivos de occidente) y también la ilustración de ese tipo de indefinición entre el “marco” y el “cuadro”, entre lo “accesorio” y lo “sustancial” que define la situación crítica de la pintura y de la filosofía en la actualidad. Pues no cabe la menor duda de que estos tiempos sean tiempos de profunda crisis y obviamente

también de crisis tanto de la pintura como de la filosofía y las bases que definen sus respectivos papeles.

Por fortuna o por desgracia, hay algo en nuestros días que impide continuar la discusión de un modo estéril y miserable; este algo podría describirse diciendo que ya no es tan seguro como en otros tiempos qué sea la pintura, hecho que constituye en toda su extensión la crisis de la pintura; y también podría describirse diciendo que ya no es tan seguro como en otros tiempos qué sea la filosofía. Y este es precisamente el punto en el que se sitúa la obra, a veces catastrófica, de Derrida sobre *La verdad en pintura*, obra ciertamente ambigua y de difícil acceso. Sea como sea las relaciones entre ambas disciplinas abren nuevas preguntas.

Entonces este trabajo ha sido un intento de abordar la discusión de Heidegger, Schapiro y Derrida en torno a los *Zapatos de Van Gogh*, y con ello se ha podido mostrar, eso esperamos, los dispositivos discursivos a partir de los cuales se construyen las perspectivas de análisis de estos tres autores. Aunque ciertamente hemos favorecido a Heidegger, como el mismo Derrida lo hace, en nuestros análisis. En fin, esto, guarda una relación y una discusión estrecha y amplia entre la filosofía y la historia del arte, fundamentalmente, aunque, como hemos visto, no exclusivamente.

Finalmente, la deconstrucción, indica Derrida, no tiene por misión efectuar un reencuadramiento de las obras, ya sean filosóficas o pictóricas, ni tampoco el pretender eliminar definitivamente el marco o soñar con una obra absolutamente “desmarcada”. La deconstrucción pretende desmontar la evidencia de la distinción entre el adentro y el afuera, entre lo extrínseco y lo intrínseco, entre lo esencial y lo accidental, mantenernos en esa perplejidad que produce la sorpresa ante lo presuntamente obvio, que es sin duda el paradójico resultado (del que nada resulta) de la contemplación misma. Y es que se pone de manifiesto esa verdad que solo se puede pintar o ese lugar en donde la verdad pinta algo. Así, la verdad es entendida como la palestra entre filosofía y pintura.

BIBLIOGRAFÍA

- Bernard, E., Lastra, A. y Miranda, R. (2012). Recuerdos de Cézane y cartas inéditas. En *Revista de Estudios Culturales la torre del Virrey*. <https://revista.latorredelvirrey.es/LTV/article/view/397>
- Derrida, J. (2001). *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós.

- Heidegger, M. (2000). *El origen de la obra de arte*, en *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____. (2012). *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder.
- Kant, I. (2003). *Crítica del discernimiento*. Trad., Roberto Aramayo, Salvador Más. Madrid: Antonio Machado libros.
- Platón. (1998). *Diálogos IV: República*. Trad., Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos.
- Nancy, J.L. (1996). *La experiencia de la libertad*. Barcelona: Paidós.
- Shapiro, M. (1994). The Still as a Personal Object. A Note on Heidegger and van Gogh. In *Theory and Philosophy of art: Style, Artist and Society*. Nueva York: George Braziller.
- Silenzi, M. (2006). El arte como un nuevo pensar: la concepción nietzscheana y heideggeriana. En *Andamios*, vol. 2., no. 4.
-

NOTAS

[1] En Derrida, 2001: 296.

[2] Véase, Platón (1998: 462).

[3] p. 466.

[4] Véase, Émile Bernard. [<https://revista.latorredelvirrey.es/LTV/article/view/397/354>].

[5] *Ibid.*

[6] *Cfr.* Heidegger (2012).

EMPATÍA, SIMPATÍA Y AMOR EN HUSSERL Y SCHELER

MARIANA CHU GARCÍA

“ Simpatía y respeto. Fenomenología y ética de la segunda persona” es el título de un texto que Paul Ricœur publica en 1954 (1998: 266-283) con el objetivo de articular una fenomenología de la simpatía, digámoslo así, de estilo husserliano, con una fenomenología de la lucha de estilo hegeliano, no sin antes recurrir a Immanuel Kant para plantear una “ética del respeto”. El recurso a Kant es necesario porque, para Ricœur, el aparecer del otro descrito por los fenomenólogos solo puede ser justificado por la posición de ser del otro en que consiste el respeto. Así, Ricœur hace de la simpatía la cara emocional del respeto (pp: 277-278). Pero, para ello, parte de una decepción: el fracaso de la fenomenología del otro. La crítica es conocida; por su idealismo, Edmund Husserl reduce al otro a un mero fenómeno de conciencia, y por el primado de la representación, trata la corporalidad ajena como una cosa percibida sin que nunca podamos alcanzar lo propio del otro. Pero la decepción es doble: el análisis scheleriano de la simpatía también es una promesa incumplida, pues, según Ricœur, Max Scheler no llega a distinguir con claridad, como pretende, la simpatía, en sentido estricto, de los fenómenos del contagio emocional (*Gefühlsansteckung*) y la unificación afectiva (*Einsfühlung*), y más bien la deja en una confusión (pp: 267-274). Es además inútil, piensa Ricœur, privilegiar la simpatía sobre otros sentimientos, no solo porque desde el punto de vista descriptivo todos tienen el mismo derecho, sino también porque la alteridad de los seres no pertenece al afecto, sino, como decíamos, al carácter tético del respeto.

Nosotros quisiéramos enfocar los análisis fenomenológicos de la empatía (*Einfühlen*) y la simpatía (*Sympathie*) teniendo como trasfondo la idea de estratificación del ser humano y del orden de la fundación de funciones y actos, que quizás Ricœur no consideró en toda su amplitud. Ello nos conducirá por una dirección que el propio Ricœur señala en una nota a pie de página del mencionado artículo: “la verdadera teoría scheleriana del conocimiento del

otro” se encuentra en la sección del *Formalismo en la ética y la ética material de valores* dedicada a “la persona en las relaciones éticas” (1998: 272). Este es un tema en el que, como veremos, el amor juega un papel central. Dividiremos nuestro texto en dos partes. Convencidos de que el contraste permite mostrar mejor “las cosas mismas”, compararemos, en la primera parte, las estrategias que adoptan Husserl y Scheler frente al llamado “problema de la experiencia del otro”. En la segunda parte daremos dos pasos; identificaremos los puntos de coincidencia y divergencia entre Husserl y Scheler respecto de la estructura esencial de la simpatía para, finalmente, plantear a modo de conclusión en qué sentido ambos autores concuerdan en cierta función del amor: la de un principio de individuación personal.

I

Ya se ha mostrado que, si la intersubjetividad surge como problema para Husserl, ello no se debe a la introducción de la reducción o del giro trascendental de la fenomenología. Más bien, estos cambios responden a la necesidad de enfrentar el solipsismo de las *Investigaciones lógicas* (Bernet, 1994: 298-307; Benoist, 1999: 215-236; Bouckaert, 2003: 69-89), que consiste en que la intersubjetividad es subordinada a la suprasubjetividad de las idealidades de la lógica pura. Así, la experiencia del otro se convierte en problema cuando Husserl intenta superar lo que Bertrand Bouckaert llama el “solipsismo teórico” y Jocelyn Benoist, el “asubjetivismo” de las *Investigaciones*, en el sentido de que la experiencia de las idealidades no remite a ningún sujeto en particular. En otras palabras, el problema de la intersubjetividad, en general, y el de la empatía, en particular, se vinculan en la filosofía husserliana, ante todo, con el problema de la objetividad del conocimiento científico y, por tanto, con el de la evidencia, en sentido fuerte, como correlato de la verdad. Sin embargo, no se limitan al ámbito teórico, pues, como se sabe, a lo largo de sus investigaciones Husserl exhibe un concepto amplio de razón que incluye, además de la razón teórica y práctica, también, como intermediaria, bisagra de estas, una razón valorativa y emocional. Correlativamente, la validez no es solo la de la verdad teórica, sino también la de la belleza estética y la legitimidad ética. Así pues, aunque la ética husserliana no esté fundada en la empatía –así como la ética scheleriana no está fundada en la simpatía– la función de ese acto no se limita al ámbito de la objetividad científica, sino que está presupuesta en la *comprensión* de la objetividad de los valores y de los motivos éticos ajenos.

Una vez recordado el sentido general de los análisis husserlianos de la empatía, precisemos que no nos ocupamos aquí de la objeción al solipsismo que, en el fondo, es solo metodológico. Dejamos de lado esa objeción para recordar, a grandes rasgos, los caminos que sigue Husserl en su tratamiento de la empatía. La estrategia general consiste en efectuar una reducción a la esfera de lo propio; el razonamiento, en suspender lo que se quiere explicitar: la posición del sentido de ser del otro. Toda la dificultad de la *Quinta meditación* consiste en que Husserl trabaja al mismo tiempo con dos sentidos de propiedad. En el primer sentido, esta esfera de lo propio incluye la empatía, mientras que, en el segundo, la excluye. Posteriormente, Husserl identificará su confusión y distinguirá ambos sentidos (Hua XIV: 50-51, 635). Planteada esta distinción, podemos seguir a Husserl en dos direcciones: la de la reducción primordial y la de la reducción solipsista. Si bien la primera pone fuera de juego lo extraño, esto no excluye mis vivencias del mundo. Aunque este haya perdido su carácter de ser “para todos”, las vivencias que tenemos de él no son afectadas por la suspensión de lo ajeno, y ello incluye las empatías en tanto que se trata de mis vivencias. Así, la reducción a la esfera primordial llevará a Husserl a sostener que “[d]entro de y con los medios de este ser propio, el *ego* trascendental constituye [...] el mundo *objetivo* como universo de un ser para él extraño y, en primer lugar, lo extraño en el modo del *alter ego*” (Hua I: 131; 2006: 134).

Ahora bien, para mostrar cómo el sentido *alter ego* se constituye en mi corriente de conciencia es necesario extender la reducción primordial a la intersubjetividad, efectuando una “doble reducción”. Este procedimiento, ausente en las *Meditaciones* y propuesto por primera vez en el curso Problemas fundamentales de la fenomenología, consiste en efectuar una segunda reducción en las presentificaciones (*Vergegenwärtigungen*) que, como el recuerdo y la espera, son modificaciones de la percepción. Aplicada, en el plano del *eidōs ego*, al correlato objetivo de la empatía, la reducción devela una intencionalidad que no es la de mi conciencia, como en el caso del recuerdo que revela mi yo pasado, sino la de un yo que con sus propios actos y correlatos intencionales *coexiste* conmigo. Como Husserl señala en las lecciones de *Filosofía primera*, la extensión de la reducción a la intersubjetividad muestra que la empatía no es unilateral, sino recíproca: soy para el otro un *alter ego*, uno mismo se vive como correlato de la empatía ajena. Así, la doble reducción tiene la función de mostrar el carácter trascendental de otro yo con quien constituyo el sentido de un mundo objetivo común. En esta medida, el análisis de la

empatía revela lo que Julia Iribarne ha llamado una *igualdad trascendental* entre los sujetos constituyentes de todo sentido y validez.

Completamente diferente es el camino de la *reducción solipsista*. Si la reducción primordial corresponde al análisis estático de la experiencia del otro, la reducción solipsista corresponde al análisis genético o dinámico. Ya no se trata de dar cuenta de la estructura eidética de la empatía en cuanto presentificación, aplicando la reducción primordial al *eidós ego*. Ahora, la empatía es excluida de la esfera de lo propio porque el objetivo es explicitar su origen. Así, el análisis dinámico parte del análisis estático para profundizar en la génesis de la presentificación en cuestión. La motivación que da origen a la empatía es la presentación de un cuerpo semejante al mío en la *esfera solipsista*, cuyo núcleo es mi cuerpo orgánico (*Leib*). Se trata, entonces, de explicitar cómo ese cuerpo físico deviene para mí en una corporalidad orgánica ajena que experimento como vivida por otro sujeto trascendental y a quien reconozco como mi par, lo que implica, junto con la “encarnación del otro”, la “incorporación” de mí mismo, es decir, el reconocimiento de mi cuerpo también como cuerpo físico^[1]. Como en el caso del análisis estático, también aquí se trata de la evidencia del carácter trascendental del otro, pero esta vez esa evidencia se busca a partir de su presencia expresiva y modo de ser somático en mi esfera solipsista.

Por lo tanto, nos limitamos a recordar los pasos de la reconstrucción de esta experiencia que sigue a la reducción solipsista o, si se prefiere, a la deconstrucción de la experiencia del otro. Como Iribarne ha mostrado, en esta deconstrucción encontramos los siguientes momentos: la aparición de un cuerpo semejante al mío; la experiencia de mi cuerpo-orgánico, punto cero de orientación y campo de sensaciones localizadas y de movimiento; la experiencia pasiva, es decir, asociativa en la que me reconozco como par del otro (la *Paarung*); la experiencia de “como si yo estuviera ahí” en el lugar, en el aquí del otro, lo que muestra la simultaneidad de “aquí” como base de una primera naturaleza intersubjetiva; la presentación por analogía del carácter trascendental del otro, que, en sentido estricto, es el primer hombre (Hua I: 128; 2006: 164); y, finalmente, el modo de validación del sentido del *alter ego* (Iribarne, 1987: 62) en experiencias concordantes mediatas. Ahora bien, lo importante de esta reconstrucción es que da cuenta de la génesis de la empatía como una presentificación que se distingue por ser una comprensión – *comprehensio* (Hua IV/II: 198; 1997, 244), dice Husserl– de los motivos ajenos: “Yo me pongo en el lugar del otro sujeto: por empatía capto lo que lo motiva a

él, y cuán vigorosamente, con qué fuerza” (Hua I: 274; 2006: 322). Esos motivos, como decíamos, no se limitan a lo teórico, sino que también pertenecen al orden valorativo y práctico. Ahora bien, la teoría de la empatía no se ocupa más que de un nivel de la experiencia del otro y que le ofrece a Husserl una base para dar cuenta de una primera naturaleza común, constituida por una multiplicidad de “aquís”, pero que hemos de comprender como un momento abstracto de un todo concreto. Antes de ver por qué, recordemos la estrategia de Scheler frente al fenómeno de la alteridad.

Como se sabe, Scheler se ocupa de la experiencia del otro en *De la fenomenología y teoría de los sentimientos de simpatía, y del amor y odio*, libro de 1913 y que estaba acompañado de un apéndice sobre el conocimiento del yo ajeno. Este apéndice se convierte en un capítulo bastante más extenso en la edición de 1923, titulada *Esencia y formas de la simpatía* (Scheler, 1973; 2005). Pero la modificación más importante consiste en que Scheler aborda la cuestión del otro en el marco del concepto de las “esferas del ser”: la esfera de lo absoluto o divino; la de la “*Mitwelt*”, el mundo del “tú” y de la comunidad; la del mundo externo, donde lo viviente es dado antes que lo muerto, y la esfera del mundo interno. Aquí nos limitamos a señalar dos de sus características: la irreductibilidad de una esfera a la otra y la precedencia de la donación de la esfera en general respecto de sus contenidos particulares. Para mostrar cómo se presentan estas características en la esfera del mundo común o *Mitwelt* hay que considerar que Scheler distingue dos saberes del otro: el saber esencial de la comunidad o del tú en general y el saber de la existencia del otro concreto o de una comunidad en particular (1973: 229; 2005: 113).

Para ilustrar el primer saber, correspondiente a la precedencia de la donación del mundo común respecto de la donación de un “tú” específico, Scheler retoma la hipótesis de la teoría del conocimiento que había ya planteado en el *Formalismo*: la del “Robinson gnoseológico”, que consiste en imaginar a un ser humano que nunca haya tenido contacto con otros, ni directo, ni indirecto, por ejemplo, mediante un libro. Según Scheler, ese Robinson tendría una evidencia *a priori* e intuitivamente fundada de la existencia de un “tú” en general y de su pertenencia a una comunidad. Robinson se presentaría a sí mismo como *Mitmensch* y tendría la intuición de algo que, en tanto esfera del tú, está ahí, pero de la cual no conoce ningún ejemplar. Así, para Scheler la evidencia del tú en general proviene de la conciencia de un vacío, de la intuición positiva de una no-existencia, que Robinson experimentaría cada vez que llevase a cabo actos como la culpabilidad, la gratitud, el amor al prójimo, la obediencia, la promesa,

la simpatía. La evidencia de la existencia del tú en general no necesita de la experiencia efectiva del otro, ni de la percepción de su cuerpo; al contrario, se funda en la conciencia de la imposibilidad de plenificación (*Erfüllung*) de actos sociales y emocionales, como los que acabamos de mencionar.

Esta estrategia se asemeja al análisis estático que Husserl lleva a cabo sobre la experiencia del otro, en el sentido de que ambos filósofos hacen abstracción de lo extraño con el fin de explicitar su experiencia y en la medida en que, también para Husserl, se trata, en el caso de la reducción primordial, de otro yo en general. Sin embargo, además del carácter trascendental que caracteriza la reflexión de Husserl y que Scheler rechaza, hay una diferencia cuya importancia señalaremos más adelante; para Husserl la empatía no es un acto social, sino la condición de los actos sociales los cuales suponen un saber del otro y del mundo común (Hua IV/II: 194; 1997: 240)[2]. El carácter recíproco de la empatía no hace de ella un acto social, pues, según Husserl, lo propio de este es la voluntad de comunicación de un yo personal que se dirige a otro (Hua IV/II: 194; 1997: 240), y con la empatía, perteneciente a la esfera cognitiva, no tenemos más que un estrato de la convivencia, el de la comprensión del comportamiento ajeno, así como la identificación de un mismo mundo circundante, aunque “sin nexo social”[3]. Puedo comprender al otro sin querer comunicarme con él.

Regresemos a Scheler. La otra característica de las esferas del ser, la irreductibilidad de una esfera a la otra, se explicita para la esfera del tú en la medida en que la percepción del otro no parte de la percepción interna de uno mismo ni se reduce a la percepción externa de su cuerpo. Scheler plantea esta posición a través de la crítica a las teorías de la empatía y del “razonamiento por analogía”, que da lugar a la exposición del segundo tipo de saber del otro, la de un “tú” en particular. Nos contentaremos aquí con exponer esta característica de modo esquemático[4]. En primer lugar, hay que considerar que la crítica no se dirige directamente o solo a Husserl, sino sobre todo a Theodor Lipps; sin embargo, como veremos, Husserl parece acobardarse cuando pone en cuestión el modo en que Scheler procede. En segundo lugar, Scheler no rechaza completamente las teorías señaladas, sino que les reconoce una validez relativa para algunos tipos de uniones sociales. La empatía solo vale parcialmente para la masa y la horda; el saber de otro particular, que abordaremos en un momento, solo vale para la comunidad vital; en el caso de la sociedad de individuos, nos aproximamos al otro mediante el razonamiento por analogía y, finalmente, si hablamos de una comunidad de personas, hay que recurrir al

concepto scheleriano del amor y sus modos. En tercer lugar, el objetivo de la crítica scheleriana es desmontar dos presupuestos: 1) que primero nos es dado el yo propio; y 2) que del otro nos es dado, en primer lugar, el fenómeno de su cuerpo y sus movimientos.

Contra el primer presupuesto, Scheler afirma que “[...] ‘ante todo’, vive el ser humano ‘primero’ en el otro que en sí mismo; más en la comunidad que en su [individuo] (*Individuum*)” (1973: 241; 2005: 329). Poniendo como ejemplo la vida psíquica de los niños y los primitivos, Scheler sostiene como evidencia fenomenológica que lo dado de modo inmediato es una corriente de vivencias indiferentes a lo propio y lo extraño. Solo por la mediación del “sentido interno” y las variaciones del cuerpo propio de quien percibe es posible distinguir lo psíquico propio y lo psíquico extraño, así como hablar de “mis” vivencias y “tus” vivencias. La percepción de sí y la del otro surgen del mismo modo. Por ello, es un error identificar percepción interna con experiencia inmediata, así como identificar percepción externa con experiencia mediata. Contra el segundo presupuesto, Scheler sostiene que el otro no se presenta primero como un cuerpo, sino como una unidad carnal, orgánica, individual y expresiva, de modo que el razonamiento por analogía solo es necesario cuando se rompe la relación simbólica que está en su base, entre la vivencia y la expresión, y vivimos una inadecuación, como cuando presumimos una mentira o tratamos con un demente. En ese sentido, debe haber una gramática universal de la expresión. Así, percibimos, inmediatamente, “en la risa la alegría, en el llanto la pena y dolor del otro, en su rubor su vergüenza, en sus manos suplicantes su suplicar, en la tierna mirada de sus ojos su amor, en su rechinar de dientes su furia, en su puño amenazante su amenazar, en sus palabras el significado de lo que mienta, etcétera” (Scheler, 1973: 254; 2005: 324-5).

En oposición a los elogios que Maurice Merleau-Ponty hace de estas descripciones en sus cursos de La Sorbona, Husserl afirma que la teoría de Scheler es el contraejemplo de una auténtica teoría fenomenológica (Hua XIV: 335), pues apela a experiencias que no podemos vivir originariamente nosotros mismos con plena evidencia, como el recurso a la infancia y a los primitivos. Incluso, cabe pensar que el siguiente pasaje es una crítica a la hipótesis de Robinson: “Uno no es aún fenomenólogo cuando alega ‘representaciones vacías’ y en su esclarecimiento recurre a la intencionalidad” (Hua XIV: 335). Más allá de la rigurosidad de la interpretación de Husserl, es claro el sentido de su crítica: del fenomenólogo se exige que viva la experiencia original de aquello

que quiere mostrar como evidencia eidética. Con ello, Husserl justifica su proceder y critica el de Scheler de esta manera:

Lo primero es la percepción normal de otros hombres y, luego, animales en tanto tales. Tenemos que esclarecer intencionalmente esta percepción, aclarar las intencionalidades implicadas, para lo que ya se necesita, sin duda, un ABC de la intencionalidad y, por así decir, una gramática de la intencionalidad. Después, tenemos que considerar las anormalidades, como las presuntas apariciones *espirituales*, el intercambio con los muertos, etcétera, la posibilidad de la pretendida presentación de espíritus sin presente somático perceptible para nosotros, sin presentaciones somáticas que, según dicen, deben ser no percepciones mediatas, sino inmediatas (Hua, XIV: 336).

El análisis que Husserl establece en este pasaje nos remite al tema de la estratificación de la vida subjetiva y del orden de fundación del que hablábamos al inicio, y que Husserl mantiene firmemente: el entrelazamiento entre las especies de actos consiste en que las vivencias cognitivas fundan a las emocionales que, a su vez, fundan las vivencias volitivas. Este orden de fundación explica porque, en *Ideas I*, Husserl sostiene “que, en lo tocante a su solución, los problemas de la razón en la esfera dóxica tienen que preceder a los de la razón axiológica y práctica” (1993: 425). Sin embargo, esta afirmación sobre los tipos de actos no impide que él reconozca no solo que los sentimientos sensibles y los impulsos de la pasividad se entretengan en todo acto de la conciencia, sino también que en el caso de los actos complejos fundados –por ejemplo, la decisión de ayudar al prójimo–, la conciencia cognitiva sirve a la conciencia valorativa y volitiva. En este ejemplo la decisión de la voluntad es la que cumple la “función arcóntica” (p. 371), que es mencionada en el § 117 de *Ideas I* y que en un anexo de 1916 Husserl precisa como la “posicionalidad suprema” (pp. 654-655).

Ahora bien, esta posición que lleva la batuta en los actos complejos, se extiende al caso de la intersubjetividad trascendental. Es insuficiente dar cuenta, fenomenológicamente, de la experiencia del otro solo a partir del análisis de la empatía, porque esta pertenece a la esfera cognitiva. El término “*Einfühlen*”, que Husserl toma de Lipps, aunque no le parece del todo apropiado, no debe confundirnos. La empatía es una presentificación, una modalización de la percepción. Claro está que nuestra experiencia natural y cotidiana del otro va más allá de la empatía y de la esfera dóxica. Por ello, Husserl describe el mundo como mundo de valores y fines; sin embargo, cuando se trata de explicitar cómo

surge el sentido de un mundo común desde sus primeros estratos, el fenomenólogo debe empezar por el acto dóxico de la empatía. El reproche de Michel Henry a la *Quinta meditación* por no considerar el carácter emocional de la experiencia del otro pierde peso cuando tenemos en cuenta que, dado el orden de la *Fundierung* husserliana, los actos emocionales y prácticos que implican al otro solo deben ser objeto de análisis una vez esclarecida la empatía. Eso significa que, aunque es una condición necesaria, la empatía es insuficiente no solo para dar cuenta de la experiencia del otro, sino también para la ética. Por eso, cuando Husserl se ocupa de David Hume en las lecciones de ética de Friburgo de inicios de la década del veinte, distingue entre la empatía y la simpatía. La primera es, como hemos visto, una presentificación en la que se constituye el sentido de otro yo, es decir, un acto cognitivo en el que, trasladándonos a la situación ajena, comprendemos al otro y nos reconocemos como su par. En cambio, la simpatía es “un modo particular de sentir” (Hua XXXVII: 194).

II

Pasemos, entonces, a la simpatía. Tomemos el tratamiento scheleriano como hilo conductor. Lo primero por señalar es la distinción entre la simpatía en sentido amplio y en sentido estricto. En el primer caso, para el que Scheler usa el término *Sympathie*, cuentan fenómenos como el del mero contagio emocional que ocurre, por ejemplo, cuando nuestra asistencia a una fiesta nos pone de buen humor. En ese mismo sentido, Husserl critica a Hume por confundir la sugestión emocional de las masas con el verdadero co-sentimiento (*Mitgefühl*). Además, Scheler distingue de las vivencias anteriores la identificación emocional (*Einsfühlung*) del propio yo con un yo ajeno, identificación que encontramos, por ejemplo, cuando una niña juega a ser su madre. Ninguna de estas formas de simpatía debe ser confundida con la simpatía en sentido estricto, el *Mit-fühlen*, sentir compartido o co-sentir que tiene como formas básicas el congratular, co-alegrarse (*mitfreuden*) y el compadecer, co-sufrir (*mitleiden*).

¿Qué es lo dado en estas formas de co-sentir y cuál es su estructura eidética? Comencemos con lo segundo. Scheler las describe como “aquellos procesos en los cuales parecen hacérsenos inmediatamente ‘comprensibles’ vivencias de otros seres, pero en las cuales ‘participamos’ (*teilnehmen*)” (1973: 17; 2005: 34). A partir de este pasaje podemos distinguir dos estratos en la estructura del co-

sentir: la comprensión de las vivencias ajenas y la participación en ellas. La segunda presupone la primera, pues no puedo compartir la alegría o la pena ajena, si no comprendo que se trata de una alegría o una pena. No es el co-sentir en tanto participación emocional el que lleva a la donación el sentir ajeno referido a una situación valorativa, sea esta positiva o negativa, sino una comprensión que se realiza en un post-sentir o en un subsiguiente “vivir lo mismo que otro” (*Nachfühlen* o *Nacherleben*), entendido como un “comportamiento cognoscente” (Scheler, 1973: 20; 2005: 40) que no tienen carácter ético, pues puedo no solo comprender el sufrimiento ajeno sin compadecerlo, sino también siendo cruel. De otra parte, en las descripciones husserlianas de esta alegría y pena compartidas, también podemos identificar estos momentos de la comprensión y la participación, solo que el primero se cumple en la empatía, de modo que sentimos “con el sentir empatizado” (Hua XIV: 185)[5]. Así pues, la diferencia entre los dos momentos del co-sentir consiste en que “[l]a mera empatía en los otros nos proporciona meramente representaciones de su interioridad, pero [en el congratular y compadecer] vamos más allá de las representaciones de sus sentimientos, sentimos con, nos alegramos con, sufrimos con, en sentimientos actuales propios” (Hua XXXVII: 194).

Scheler estaría de acuerdo con este pasaje solo hasta cierto punto. Todo depende de qué entendamos por sentimiento. Aclaremos, primero, el acuerdo. El co-sentir o la simpatía en sentido estricto no consiste en compartir la alegría o la pena ajena porque nos imaginamos qué nos pasaría si estuviésemos en el lugar del otro, pues en este caso no hay, en realidad, participación. Según su estructura *a priori*, es propio del co-sentir una intencionalidad dirigida al sentimiento ajeno, lo que ya implica la distinción entre mi sentir y el ajeno, entre un yo y otro yo que sienten. Como veremos, Scheler se refiere a esta distinción como una “distancia vivida” propia de la estructura del co-sentir. De manera semejante, Husserl precisa: “Co-sufrir no significa sufrir por lo mismo que el otro, sino compadecerlo, sufrir por el hecho de que el otro sufre y porque sufre. Si yo compadezco al otro por la muerte de su padre, no sufro directamente por la muerte de su padre, sino porque él ha perdido a su padre” (Hua XXXVII: 194). Solo mediatamente, precisa Husserl, nos dirigimos a la situación valorativa que motiva el sufrimiento o la alegría ajena. De este modo, para él lo dado en el co-sentir es el otro en tanto sujeto valorativo y volitivo (Hua XIV: 512-513)[6], así como para Scheler, por esencia, “compadecer” es “padecer por el padecer del otro en tanto otro” (1973: 48).

¿En qué consiste, entonces, el desacuerdo? Como hemos visto, para Husserl la simpatía en sentido estricto es una co-efectuación del sentimiento ajeno que consiste “en sentimientos actuales propios”. Scheler, por otro lado, hace la siguiente precisión:

[...] el genuino simpatizar es exclusivamente una función sin estado afectivo propio objeto de intención. El estado afectivo de B dado en el compadecer está dado totalmente en el prójimo; ni emigra a A, que com-padece, ni ‘engendra’ en A un estado ‘igual’ o ‘parecido’. Es simplemente compadecido, pero no tenido por A como vivencia real. El que podamos sentir los estados afectivos ajenos y “paderlos” verdaderamente; el que podamos, a consecuencia, por ejemplo, de la “congratulación” no “alegrarnos de ellos” —pues esto es nuestra alegría—, sino “cogozar” la alegría, sin que por este hecho tengamos que caer nosotros mismos en un estado de ánimo jubiloso, podrá ser “maravilloso”, pero es justamente el fenómeno de la genuina simpatía. (Scheler, 1973: 52-53; 2005: 80-21)[Z].

Para entender este pasaje hay que considerar la diferencia esencial entre sentir y sentimiento. Aunque Husserl hace esta distinción en su crítica al hedonismo, con el término *sentimiento* se refiere tanto a los actos intencionales valorativos como a los estados sentimentales. Scheler, en cambio, distingue el *Fühlen von*, el sentir intencional, del *Gefühl*, el sentimiento en tanto estado que solo tiene un objeto intencional por medio del sentir intencional dirigido a un valor. Ahora, así como el sentir se dirige a los valores, también puede tener como correlato intencional un carácter anímico emocional aprehendido en un objeto, como “la serenidad del cielo”, o bien, puede tener en tanto correlato un sentimiento (Scheler, 1927: 263), como en el caso de la simpatía. En ese sentido, Scheler entiende la simpatía como una función emocional reactiva que no se dirige al estado sentimental propio, como cuando alguien entristece porque no ha sido capaz de compadecer al otro, sino que tiene como objeto intencional un sentimiento, un estado emocional dado como ajeno. Por eso, insiste en que el co-sentir supone tanto un sentimiento de sí mismo como la vivencia de la distancia respecto del prójimo (1973: 55; 2005: 83), la cual no se pierde en el caso límite de la simpatía: el co-sentir uno con otro la misma alegría o pena.

Según el análisis scheleriano, en la evidencia eidética de esta distancia se expresa el reconocimiento de la alteridad de dos maneras. En primer lugar, el co-sentir tiene una función cognitiva que se basa en la intuición de la igualdad de valor de los seres humanos en tanto seres vivos; “Lo que sin representación ni concepto es aquí aprehendido inmediatamente es el ‘sentido’ de la verdad

que, traducida a la forma judicial, rezaría así: ‘En tanto hombre, en tanto ser viviente, el otro es igual en valor a ti, el otro existe tan verdadera y auténticamente como tú: valor ajeno es igual a valor propio’ ” (Scheler, 1973: 71; 2005: 104). En esta equivalencia, sin embargo, la alteridad es abstracta, pues, aunque elimina el egocentrismo, Scheler se refiere al co-sentir puro y *a priori* en el que el otro solo es un ejemplo y no nos da más que la ocasión de aprehender el “valor del otro en general”. Ello no excluye la diferencia e individualidad de orden valorativo entre los seres humanos. Así, en segundo lugar, el co-sentir tiene como correlato una “alteridad concreta”:

El auténtico co-sentir se manifiesta en que, en el objeto de la compasión y congratulación, están co-implicadas la naturaleza y existencia del otro y su individualidad. ¿Hay una congratulación tan profunda como la alegría de que alguien sea tan perfecto, hábil, puro, etcétera *como lo es*? ¿Hay una compasión más honda que la de que él deba padecer como padece, por ser ‘tal hombre’? (Scheler, 1973: 50-51; 2005: 78).

Lo que aprehendemos del otro en el co-sentir es su modo individual de sentir los valores. En el estrato espiritual hablamos de una co-efectuación de los actos emocionales ajenos, de su sentir, amar y odiar, no tanto de lo que el otro siente, ama u odia, sino del modo en que lo hace. Así, participamos de la individualidad del *Dasein*, de la existencia, del otro. De su modo individual de ser-así, de su *Sosein*, al contrario, solo tomamos parte desde un tipo particular de comprensión, pues en tanto persona libre el otro puede siempre callarse y ocultar su individualidad. Es, pues, un rasgo esencial del co-sentir un límite doble o, como dice Scheler, una doble trascendencia: la “intransinteligibilidad” de la persona a todo conocimiento espontáneo y la persona íntima que todos somos y en la que experimentamos una soledad insuperable.

El tipo especial de comprensión que nos permite participar del *ser-así* individual tanto propio como ajeno es el amor. Función o acto intencional dirigido a un objeto individual, el amor es un acceso al ser-valor (*Wertsein*) del otro en la medida en que, partiendo de los valores efectivamente portados, apunta a valores superiores que corresponden a la esencia ideal de valor, propia del individuo amado[8]. Si relacionamos esta descripción del *eidos* amor con el concepto de persona como ejecutor fundante de actos de esencias diferentes planteado en el *Formalismus*, tenemos el amor ético. Este acto empuja, desplaza, sin poder borrarlas, las fronteras insuperables de la experiencia del otro no en tanto ser vital ni psíquico, sino en tanto espiritual, en tanto persona, lo que nos

lleva a comprender el amor como principio de individuación, pues, como ha mostrado Leonardy, ese orden estructural de actos en que consiste la persona no es otro que el del amor:

Quien posee el ordo amoris de un hombre posee al hombre. Posee respecto de este hombre, como sujeto moral, algo como la fórmula cristalina para el cristal. [...] Ve ante sí, por detrás de toda la diversidad y complicación empírica, las sencillas líneas fundamentales de su ánimo, que, con más razón que el conocimiento y la voluntad, merecen llamarse ‘núcleo del hombre’ como ser espiritual (Scheler, 1996: 27).

Scheler distingue tres sentidos de *ordo amoris* sobre los que no hay un acuerdo total. Desde nuestro punto de vista, el primero corresponde a la jerarquía objetiva y *a priori* de valores; el segundo es el *ordo amoris* descriptivo, que refiere a los conceptos de destino y mundo circundante, así como al de *ethos* en tanto sistema efectivo de valoraciones y reglas de preferencias; el tercero, el *ordo amoris* normativo, corresponde a la determinación ideal de la persona, a la que Scheler se refiere en su descripción esencial del amor también como esencia individual de valor. Es normativo porque se trata de aquellos valores de la jerarquía objetiva que siento como “buenos en sí para mí”, que vivo como exigencias a mi voluntad de llevarlos a la existencia efectiva, es decir, que me invocan, señalan mi vocación. Así, el amor funciona como principio de individuación en el sentido en que la individualidad o personalidad consiste en el juego, tensión, desfase o coincidencia entre el *ordo amoris* descriptivo y el normativo. De esta manera, cuando Scheler sostiene que con cada acto la persona “deviene en otra” (*Anderswerden*) y que la “identidad” personal consiste en la dirección de este devenir, se refiere a “lo bueno en sí para mí” dado en el amor. Una idea semejante encontramos en los manuscritos de investigación de Husserl. El siguiente pasaje es bastante claro: “Sin duda, soy quien soy y la particularidad individual se muestra en que, en tanto yo, amo así como amo, en que esto me llama directamente y eso otro no”[9]. Por ello, es posible sostener que el estilo típico individual de ser motivado en la vida activa con el que Husserl describe el fenómeno de la personalidad, en *Ideas II*, depende del “llamado del amor”, por el cual nos identificamos con determinados valores a tal punto que se convierten en absolutos, individuales, y no podemos renunciar a ellos sin traicionarnos a nosotros mismos y faltar a nuestra vocación. Para terminar, así como Scheler señala que el amor del otro puede llegar a mostrar los valores que para uno son individuales y absolutos, mejor que el amor de sí, Husserl sostiene una correlación esencial entre el amor

de sí y el amor al prójimo por la cual la meta del segundo forma parte de la meta del primero: ayudar al otro a buscarse y renovarse a sí mismo (Hua XXXVII: 241). Este es el saber de sí que se presenta como condición de una vida ética.

BIBLIOGRAFÍA

- Benoist, J. (1999). Sortir du 'transcendental. Au *Le transcendantal et le spéculatif dans l'idéalisme allemand* (pp. 215-236). París: Vrin.
- Bernet, R. (1994). La vie du sujet. Recherches sur l'interprétation de Husserl dans la phénoménologie. Paris: PUF.
- Bouckaert, B. (2003). L'idée de l'autre. La question de l'idéalité et de l'altérité chez Husserl des «Logische Untersuchungen» aux «Ideen I». In *Phaenomenologica 168*, 68-89. Dordrecht/Boston/Londres: Kluwer Academic Publishers.
- Centi, B. y Gigliotti, G. (2004). *Fenomenologia della ragion pratica. L'etica di Edmund Husserl*. Napoles: Bibliopolis.
- Didier, F. (1981). *Chair et corps: Sur la phénoménologie de Husserl*. Paris: Minuit.
- Husserl, E. (1950). *Cartesianische Meditationen*. Hua I. La Haya: Martinus Nijhoff.
- _____. (1952a). *Ideen zu einer Reinen Phanomenologie und phanomenologischen philosophie. Zweites buch.; Phanomenologische untersuchungen zur Konstitution*. Hua IV/II. La Haya: M. Nijhoff.
- _____. (1952b). *Meditaciones cartesianas*. Madrid: Tecnos.
- _____. (1973). *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass, Dritter Teil: 1929-1935*. Hua XIV. La Haya: Martinus Nijhoff.
- _____. (1993). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro primero: Introducción general a la fenomenología pura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1997). *Ideas relativas una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*. México: UNAM.
- _____. (2004). *Einleitung in die Ethik: Vorlesungen Sommersemester 1920/1924*. Hua XXXVII. Londres: Kluwer Academic Publishers.
- Iribarne, J.V. (1987). *La intersubjetividad en Husserl: bosquejo de una teoría. Tomo I*. Buenos Aires: Carlos Lohlé.

- Ricœur, P. (1998). Sympathie et respect. Phénoménologie et éthique de la seconde personne. Au *À l'école de la phénoménologie* (pp. 266-283). Paris: Vrin.
- Scheler, M. (1927). *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik: neue Versuch der Grudlegung eines ethischen Personalismus*. Halle: Max Niemeyer.
- _____. (1973). *Wesen und Formen der Sympathie*. Berna-München: Francke Verlag.
- _____. (1996). *Ordo amoris*, vol. 23. Madrid: Caparrós editores.
- _____. (2001). *Ética: nuevo ensayo de fundamentación de un personalismo ético*. Madrid: Caparrós editores.
- _____. (2005). *Esencia y formas de la simpatía*. Salamanca: Sígueme.
-

NOTAS

- [1] Vease, Didier (1981) para la circularidad de este análisis.
- [2] *Cfr.* Husserl (Hua XIV: 185) para ver el papel de la voluntad en tanto que rasgo esencial de los actos sociales.
- [3] El pasaje completo dice: “Pero a la empatía solo le pertenece un estrato fundamental del convivir, ser-co-activo con el [otro] (*wirklich aktiven Mitlebens, Mitaktivseins in ihm*), entre ellos, el estrato mediante el cual tenemos un mundo circundante común, yo el mismo que él y él el mismo que yo (sin nexo social)” (Hua XIV: 512).
- [4] Para lo que sigue, *cfr.* la tercera parte de “*Del yo ajeno*. Ensayo de una eidología, teoría del conocimiento y metafísica de la experiencia y posicionamiento real del yo ajeno y del ser vivo” (Scheler, 2005: 287-349); *Wesen und Formen der Sympathie* (Scheler, 1973: 209-258): “*Vom fremden Ich. Versuch einer Eidologie, Erkenntnistheorie und Metaphysik der Erfahrung und Realsetzung des fremdes Ich und der Lebewesen*”.
- [5] “[...] en cuanto participante, estoy en coincidencia con el yo presentificado conforme a la empatía, es decir, en su sentir, desear, querer, soy el que co-siente, co-desea, co-quiere” (Hua XIV: 513).
- [6] “[...] en la ‘simpatía’ el otro yo y su comportamiento activo es tema de mi valorar” (Hua XIV, 191).
- [7] Traducción ligeramente modificada.
- [8] “El amor es el movimiento en el que todo objeto concretamente individual que porta

valores llega a los valores más altos posibles para él con arreglo a su determinación ideal; o en el que alcanza su esencia axiológica ideal, la que le es peculiar” (Scheler, 1973: 164; 2005: 225-226).

[9] Ms. B I 21, III, 60a, citado por Ullrich Melle, “Husserls personalistische Ethik” (Centi & Gigliotti, 2004: 349).

ELEMENTOS PARA UNA ESTÉTICA FENOMENOLÓGICA EN LA OBRA DE EMMANUEL LEVINAS

RICARDO GIBU SHIMABUKURO

En el presente capítulo pretendemos explicitar la relevancia de la dimensión estética en la obra filosófica de Emmanuel Levinas, a partir del itinerario que él se propone recorrer en el intento de superar los límites que la fenomenología husserliana ofrecía desde la perspectiva egológica. Este itinerario, que ya se insinuaba en su tesis doctoral sobre el problema de la intuición en Edmund Husserl, parte de las posibilidades ofrecidas desde la misma reducción trascendental para abrirse al descubrimiento de sentidos procedentes de esferas trascendentes a las del propio yo. Si bien en la tesis doctoral de Levinas se menciona que esa vía puede realizarse mediante el acceso al mundo intersubjetivo, su consecución exige algunos pasos previos en los que se tornan relevantes la constitución de la conciencia interna del tiempo y la de la corporeidad intrínsecamente vinculada a *él*. Los primeros trabajos de Levinas dan cuenta de su esfuerzo por recorrer ese camino en el que se van entrelazando, de modo cada vez más notable, los análisis fenomenológicos de ambas formas de constitución, y se va poniendo en juego una intencionalidad a nivel de la sensibilidad que desemboca en la acogida de una significación procedente de la alteridad. La estética levinasiana halla su lugar en las posibilidades ofrecidas en esta acogida y en la reivindicación de un “sentido de la materia” (*Carnets de captivité*) capaz de constituirlo. Nuestro trabajo se divide en tres partes: en primer lugar, se analiza la valoración levinasiana de la reducción trascendental en la tesis doctoral de 1930 y de las posibilidades de trascender la perspectiva egológica de *Ideas I*; posteriormente, se aborda el vínculo que nuestro autor establece entre temporalidad y corporeidad a partir su lectura de las *Lecciones de la conciencia interna del tiempo* de Husserl; finalmente, se precisa el sentido de una estética en Levinas a partir de tres formas de materialidad desarrolladas en sus obras tempranas.

I. LA REDUCCIÓN TRANSCENDENTAL EN LA TESIS DOCTORAL DE 1930

En la sección final de su tesis doctoral Levinas anticipa uno de los motivos principales de su obra posterior: acceder a la vida concreta del sujeto ampliando la reducción trascendental a los otros, es decir, al mundo intersubjetivo; él lo plantea en estos términos: “La vida concreta no es la vida solipsista de una conciencia encerrada sobre sí misma [...] La reducción sobre el ego, la reducción egológica no puede ser más que un primer paso hacia la fenomenología. Hace falta también descubrir a los «otros», al mundo intersubjetivo” (1984: 214-215). Aun cuando Levinas tenía conocimiento de los trabajos de Husserl sobre la intersubjetividad en su obra inédita, no tuvo acceso a ellos. Esta situación, sin embargo, no impidió que tuviera conocimiento de las intuiciones más importantes sobre la intersubjetividad a través de los seminarios de este último, a los que Levinas asistió en Friburgo entre 1929 y 1930[1], y de la lectura atenta de sus obras publicadas[2].

El reconocimiento de Levinas sobre las posibilidades abiertas en la propia fenomenología de abrazar la vida concreta en su totalidad le permite afirmar que para Husserl “el mundo real no es simplemente el *mundo de cosas* relativas al acto perceptivo (acto de pura teoría). El mundo real es un mundo de objetos de uso práctico y de valores” (Levinas, 1984: 74). Esta ampliación de la vida intencional, que constituyó el paso decisivo de *Ideas I* respecto a *Investigaciones lógicas*, fue posible gracias a la reducción trascendental que “nos descubre nuestra vida verdaderamente concreta” (Levinas, 1984: 213). En efecto, el análisis fenomenológico desde *Ideas I* no se limitará más a lo inmanente real (*reell*) (dato hilético y actos de aprehensión), sino que se extenderá a aquellas realidades objetivas percibidas por el yo puro, de modo absoluto e indubitable: “considerar la conciencia es considerarla en sus relaciones con el mundo, con los objetos y los *Sachverhalt*” (p. 212). Esta posición favorable de Levinas hacia la reducción en la tesis de 1930 se muestra con claridad en la confrontación con el filósofo Jean Hering, su antiguo maestro de la universidad de Estrasburgo, quien había interpretado las tesis principales de *Ideas I* como un giro hacia el idealismo. Hering pertenecía al primer círculo fenomenológico de Gotinga que, como muchos de sus miembros, abandonó al maestro tras el giro trascendental planteado en la obra de 1913. En el libro *Fenomenología y filosofía religiosa*, de 1926, afirma Hering:

[...] los enunciados metafísicos sobre el primado ontológico de la conciencia están completamente ausentes en las *Investigaciones Lógicas*. Hay que cuidarse, por tanto,

de interpretar esta obra a la luz de tales afirmaciones que hacen su primera aparición literaria en 1913, y que los oyentes de los cursos de Husserl –entre los cuales hemos tenido la suerte de formar parte durante varios años– no tienen ninguna memoria haber escuchado anteriormente (Hering, 1926: 84).

El problema de fondo, según Hering, no radica en el hecho de que el sujeto *no puede dudar* de la existencia de su *cogito*, sino de que de esa indubitabilidad se siga la *necesaria* existencia de ese *cogito*. Afirma Hering: “Ninguno de los análisis que preceden al §49 de las *Ideas* nos obliga a dar a esta cuestión la misma respuesta que el venerado maestro fenomenólogo ha dado” (1926: 86). Por tanto, a la tesis de que la conciencia puede existir sin un mundo se le podría oponer la tesis contraria: la existencia del mundo no implica necesariamente la existencia de la conciencia. Es precisamente esta línea de reflexión la que guiará a Hering en sus trabajos posteriores y que denominó *fenomenología de la facticidad* (Hering, 2015).

En el intento de responder a esta crítica, Levinas puntualiza que para Husserl la existencia de la conciencia no responde a una necesidad eidética, sino a una necesidad de hecho^[3]. Este hecho o determinación fáctica de la conciencia no se refiere a que ella deba existir necesariamente, antes bien, afirma que en su modo de existencia queda excluida la posibilidad de no-ser, implicada en las cosas materiales. La “facticidad” de la conciencia se vincularía a la perceptibilidad inmanente, esto es, a su constante presencia de sí a sí. La necesidad de hecho de la conciencia “es una característica del modo y no del hecho de su existencia” (Levinas, 1984: 61); es decir, responde a la *situación* privilegiada de la conciencia de existir absolutamente, de “llevar en sí la garantía de su existencia en cada momento”. Es precisamente esta condición la que permite establecer una diferencia abismal entre conciencia y mundo, un no-ser radical entre ambos polos. De este modo, sin negar la existencia del mundo, se puede afirmar que “ambos (polos) existen pero según modos diferentes” (p. 62).

La defensa de la reducción trascendental que lleva a cabo Levinas frente a Hering, así como las constantes consideraciones sobre la originalidad de la fenomenología en el ámbito de la filosofía del siglo XX y de las prometedoras vías de investigación que ella abre, contrastarán con las duras críticas que el filósofo lituano-francés planteará a Husserl en las conclusiones de su tesis doctoral. En efecto, Levinas denunciará allí el carácter teórico de la fenomenología y su pérdida de vista de la dimensión histórica del sujeto.

Sellada por una orientación abstracta y teórica, e incapaz de explicitar la relación con la vida concreta del hombre y su destino, la fenomenología pierde el vínculo con “todas las fuerzas vitales que definen la existencia concreta” (p. 219).

Una explicación de este contraste entre la posición favorable a la reducción trascendental y las críticas a la fenomenología podría estar en aquella aguda observación que ofrece Jean Hering en las últimas líneas de la reseña que escribió sobre la tesis doctoral de Levinas, cuando habla de una cierta oscilación (*flottement*) en la valoración que este último realiza sobre la intencionalidad. Si en la página 81 de la tesis se plantea la posibilidad de que la desaparición del mundo, esbozada en el conocido § 49 de *Ideas I*, no implica necesariamente la eliminación de “una significación trascendente”, y en la página 214 se afirma que “el mundo parece ser indispensable a la conciencia”, en esta misma página señala que Husserl defiende en distintos textos la idea contraria, a saber, aquella de una inmanencia pura en la que “la conciencia podría existir sin mundo”[4].

La mayoría de intérpretes se ha concentrado, principalmente, en la valoración de Levinas sobre la fenomenología a partir de este último movimiento oscilatorio, es decir, aquel que se centra en el primado de la conciencia y de la ontología que de allí se deriva. Desde esta perspectiva, Levinas haría una lectura heideggeriana de la fenomenología husserliana en la que se busca explicitar, injustificadamente, una teoría del ser que determinaría el estatuto de la intencionalidad y, por tanto, de la intuición. Hering fue el primero que interpretó en estos términos la tesis de Levinas en la reseña que escribió de esta obra en 1932. Allí afirmaba el filósofo alsaciano que Levinas buscaba interpretar la fenomenología de Husserl a través de la filosofía de Heidegger, es decir, valorándola a través de la ontología de Heidegger, como queriendo “explicar el árbol por su fruto”[5]. Más recientemente, Jean Lavigne, en una interpretación cercana a la de Hering, aunque mucho más crítica, señala que Levinas interpreta la fenomenología de un modo manifiestamente contrario al de Husserl, condicionado por su intento de comprender el concepto fenomenológico de verdad a partir de *Ser y tiempo*: “La interpretación levinasiana de Husserl fue, desde el inicio, guiada por la problemática heideggeriana de la *Seinsfrage*”[6].

Aunque sea innegable el influjo de Heidegger en la tesis de 1930, nada nos permite concluir, a partir de una lectura atenta de los pasajes en los que Levinas explicita su posición favorable respecto a líneas de investigación prometedoras

en la fenomenología trascendental, su intento de abordarlas o desarrollarlas desde los presupuestos heideggerianos. En primer lugar, no hay en la tesis doctoral ninguna mención a la doctrina del *Mitsein* de los § 25 y 26 de *Ser y tiempo* en la que el filósofo de Messkirch responde al problema de la intersubjetividad, cuestión clave, según Levinas, para acceder a la vida concreta del sujeto. En segundo lugar, cuando nuestro autor en las conclusiones de su tesis opone la fenomenología a otra propuesta filosófica capaz de dar cuenta de la vida concreta del hombre, en lugar de citar a Heidegger menciona, sorprendentemente, a Henri Bergson:

La intuición filosófica de Bergson se encuentra estrechamente vinculada a la vida concreta del hombre y a su destino. Ella alcanza allí su punto culminante, en el acto de la libertad. Este fundamento metafísico de la intuición, está ausente en la fenomenología de Husserl, y el vínculo de la intuición con las demás fuerzas vitales que definen la existencia concreta es extraño a su pensamiento (Levinas, 1984: 219).

Son pocos los estudios sobre Levinas que se han detenido en la relevancia de Bergson en su tesis doctoral[7]. Esta línea de investigación reviste una gran importancia no solo porque el propio Levinas así lo reconoce[8], sino porque permite comprender el otro polo de la oscilación vinculado a la interpretación de la fenomenología desde su “significación trascendente” (Levinas, 1984: 81). Aun cuando en la tesis doctoral no haya un desarrollo del vínculo entre intuición y existencia concreta que propone Bergson, hay un dato relevante al inicio que puede dar luces sobre esa relación. Cita Levinas la conocida carta de Bergson a Harald Höffding[9] en la que el filósofo francés afirma que su teoría de la intuición solo puede comprenderse a la luz de su teoría de la duración (*durée*). Impulsado por esta “confesión” de Bergson, Levinas se propone explicitar los presupuestos filosóficos de la teoría husserliana de la intuición que, desde su interpretación, están referidos a una ontología fundada en el carácter absoluto de la conciencia, tal como queda descrito principalmente en *Ideas I*. La crítica de Levinas a la fenomenología no reside en la posible relación que pueda establecerse entre intuición y ser, sino en una lectura de la intencionalidad que terminaría por neutralizar y desvirtuar dicha relación[10]. La referencia a la teoría bergsoniana de la duración ofrece la clave para comprender el correctivo que Levinas busca aplicar a aquella determinación teórica de la intencionalidad desde las posibilidades concedidas por la fenomenología de la conciencia interna del tiempo y, por tanto, desde su condición de fenomenólogo, que nunca abandonó[11].

II. DE LA REDUCCIÓN TRANSCENDENTAL A LA POSICIÓN DEL SUJETO EN EL INSTANTE PRESENTE

El interés de Levinas por superar los límites de la perspectiva egológica de la fenomenología, a través de una ampliación de la vida trascendental en dirección a la intersubjetividad, se convertirá en el *leitmotiv* de sus investigaciones filosóficas tras su tesis doctoral. Una de las vías que explorará para alcanzar este objetivo será la de la temporalidad. Y aun cuando en su tesis doctoral Levinas afirma que hará abstracción “de la constitución del tiempo inmanente para situarse ante la conciencia ya constituida en el tiempo” (1984: 75), es claro el interés que despertaba esta cuestión en dicha obra, tal como lo muestran las distintas referencias a las *Lecciones de la fenomenología de la conciencia inmanente del tiempo*^[12] y los análisis dedicados tanto a la dimensión potencial de la conciencia^[13] como a la intencionalidad inmanente que determina su carácter absoluto^[14]. En relación a este último punto, Levinas afirma que si bien la pregunta por la absolutez de la conciencia es “seguramente una de las más grandes lagunas” de la fenomenología husserliana (1984: 55), existe en *Ideas I* el inicio de un análisis que apunta en esa dirección. Dicho análisis se abre a partir de la consideración de la conciencia en su determinación pre-reflexiva o, en términos de Levinas, “pasiva”, esto es, no vinculada al acto reflexivo sino a su perceptibilidad^[15]. Nuestro autor se refiere al § 45 de *Ideas I* en donde Husserl, ahondando en el modo de ser de las vivencias intencionales, afirma que todas ellas son conscientes no por el hecho de existir y durar en la mirada perceptiva, sino en cuanto están listas a ser percibidas, es decir, existían *antes* de que dicha mirada se volviese hacia ellas. No se trata únicamente de dar cuenta del trasfondo experiencial de vivencias del que se hablaba en el § 35, sino de explicitar el carácter no reflexivo de la conciencia situada más acá del yo despierto^[16]. Si todas las vivencias pertenecen a la conciencia no-reflexiva y todas están listas a ser percibidas –a diferencia de las cosas (*Dinge*) cuya perceptibilidad se limita a aquellas que están al alcance del cuerpo físico–, dicha posibilidad reposa en un modo de ser singular del yo que escapa a toda perceptibilidad actual, tornándose condición de perceptibilidad de las vivencias en tanto que vive “en” ellas^[17]. Se abre aquí la posibilidad de distinguir no solo la perceptibilidad de las cosas y la de las vivencias, sino la perceptibilidad misma de la conciencia cuyo modo de ser se distingue, radicalmente, de los anteriores. La perceptibilidad de la conciencia reside en esta modalidad especial “que se opone al modo de presencia del objeto para el sujeto” (Levinas, 1984:

56). Levinas vincula este análisis a las reflexiones sobre el tiempo del § 113 de *Ideas I*, cuando Husserl señala que la conciencia del tiempo “no es *ningún percibir inmanente continuo* en el sentido fuerte del término, es decir, en el sentido de un percibir *actualmente ponente* [...] en el que las vivencias, *puestas específicamente y aprehendidas* actualmente *como existentes*, son objetivadas” (1977: 256)[18]. La singularidad de la conciencia consiste, primeramente, en un existir y vivir para sí antes de cualquier forma de objetivación. Es esta modalidad la que Levinas ve confirmada en el apéndice 9 de las *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, cuando Husserl dice de la conciencia que “es necesariamente *conciencia* en cada una de sus fases” (2002: 142)[19].

Las obras posteriores de Levinas mostrarán la importancia que le otorga a la intencionalidad inmanente de la conciencia temporal, anterior a toda objetivación, cuya existencia se despliega en un originario vivir para sí. Nuestro autor, un “lector singularmente asiduo y atento de las *Lecciones sobre la conciencia interna del tiempo*”, a decir de J.F. Courtine (Benoist, 2008: 117), irá abandonando el vínculo de esta modalidad de la conciencia con la perceptibilidad para relacionarla con la sensibilidad. Esta nueva interpretación del carácter pasivo de la conciencia está en estrecha relación con la lectura que Levinas lleva a cabo de la doctrina husserliana de *Urimpression*, lectura que quedará expuesta, en un primer momento, en el ensayo de 1940 titulado “La obra de Husserl”, y posteriormente, de forma mucho más extensa, en el artículo “Intencionalidad y sensación”, de 1965. Levinas retoma en este último trabajo aquello que ya en su tesis doctoral destacaba como un asunto central en la fenomenología, a saber, la intencionalidad inmanente de la conciencia temporal. El interés que él mostraba allí por esta forma novedosa de la intencionalidad, anterior a toda distinción entre subjetivo y objetivo, es confirmado en este texto pero, al mismo tiempo, extendido al ámbito de la corporeidad desde la perspectiva, esta vez, de los desarrollos que Husserl había realizado sobre el particular en el segundo volumen de *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*.

Para Levinas la fenomenología husserliana puede escapar del carácter idealizante y teórico de la intencionalidad a partir del acontecimiento de la protoimpresión que, antes de instaurar “una distancia mínima entre sentir y sentido, es decir, la distancia temporal” (Levinas, 1988: 153), inaugura un presente viviente, un instante absolutamente novedoso cuya originalidad “es pura respecto a toda idealidad. Ella es la forma actual, el *ahora* por el que se

constituye la unidad de la sensación idéntico en el flujo” (Levinas, 1988: 155). La perspectiva idealizante de la fenomenología se introduce, según Levinas, en el momento en que la protoimpresión queda enlazada al flujo temporal, a “las cualidades de los objetos mentados o esperados a través de la intención trascendente” (p. 149), es decir, cuando su novedad queda anticipada a través de una multiplicidad de pretensiones. Esta posibilidad se supera en el momento en que se asegura la diacronía de la protoimpresión, caracterizada por su originariedad y por la separación que insta a nivel de la sensibilidad. En el § 31 de las *Lecciones*, que Levinas cita más de una vez en su artículo de 1965, Husserl ya da cuenta de estas dos características. En relación a la primera dice: “La impresión se distingue, en oposición al fantasma, por el carácter de originariedad [...] La protoimpresión tiene por contenido lo que la palabra *ahora* significa cuando se la toma en el más estricto sentido” (Husserl, 2002: 87). Levinas conservará del carácter originario de la protoimpresión, lo inédito, lo sorprendente, lo no-anticipable implicado en el instante presente en el que acontece, en su *ahora*. Esta línea interpretativa tendrá consecuencias importantes en la dimensión estética del sujeto, como veremos más adelante. En relación a la segunda característica, afirma Husserl: “Lo que aquí se denomina “individual”, tal es la forma temporal originaria de la sensación, o, como también puedo decir, la forma temporal de la sensación originaria” (2002: 87). Decir que lo individual es la forma temporal de la sensación, no significa que la protoimpresión ni el hecho de la individuación se sitúe en el ahora, sino todo lo contrario; significa que “el propio punto de ahora es el que debe definirse por la sensación originaria” (Husserl, 2002: 87), o como dice Agustín Serrano de Haro comentando este punto, “que el ahora y el lugar absoluto de tiempo y de individuación son lo que la impresión originaria trae y muestra; lo que ella pone, expone y hace aparecer” (Husserl, 2002: 87). Esta precedencia ontológica de la protoimpresión en relación con el ahora ofrecerá a Levinas un argumento en favor de la separación obrada a nivel de la sensibilidad que aprovechará al momento de explicitar el surgimiento del sujeto como posición del cuerpo en el instante presente.

Las reflexiones de Levinas en *De la existencia al existente* en torno a la corporeidad constituyen una apropiación singular de la protoimpresión husserliana, en su vertiente tanto diacrónica como sensible, que desemboca en una idea de sujeto distinta a la subjetividad trascendental de *Ideas I* y al *Dasein* de *Ser y tiempo*. La protoimpresión es comprendida, allí, como el acontecimiento en el que surge no una conciencia que siente por primera vez,

sino la posición de la conciencia, más precisamente, la posición del sujeto capaz de conciencia en una “dialéctica en donde el acontecimiento en el seno del instante deviene sensible” (Levinas, 1990: 16). Este devenir sensible coincide con “la irrupción en el ser anónimo del hecho mismo de la localización” (1990: 122), es decir, del hecho mismo del cuerpo. El cuerpo no como substancia, ni como expresión de una interioridad o de un acontecimiento, puesto que “él mismo es este acontecimiento” (1990: 124). Se trata de un inicio, de un nacimiento, de un despertar a la existencia por el que el existente asume el *ahora* a través de un acto singular alejado del dinamismo de la intencionalidad objetivante^[20]. En efecto, si la intencionalidad “ofrece la luz en la que lo exterior es interior” (Levinas, 2009: 119), el acto por el que se produce el despertar del sujeto está sellado por el *accomplissement* (realización) de la exterioridad del cuerpo. En una nota recogida en los *Cuadernos de cautiverio*, escrita en torno a 1945, afirma Levinas:

El fondo de mi pensamiento: el cuerpo no es un sustantivo en el sentido pleno del término, ni producto de un acto, sino un *accomplissement*, un el acto mismo. No acto en el sentido de actividad, sino en el sentido de *accomplissement* (...) ¿Es el misterio mismo de la materia y aquello por lo que la materia –siempre *accomplissement*– difiere de la cualidad? (2009: 172).

Tomando distancia de la imagen del tiempo como flujo o como río, imagen reiterada en las *Lecciones sobre la fenomenología del tiempo*, de Husserl, el despertar del sujeto a la existencia es descrita por Levinas como detención (*arrêt*) “no porque es detenido, sino porque interrumpe y renueva la duración en la que viene a partir de sí” (1990: 126). La inteligibilidad misma de lo que se padece en este despertar no se da a nivel de la comprensión, sino a través de un contacto irreversible del sujeto con la exterioridad por el que es asumida la existencia sin previo aviso, de golpe e inesperadamente. Es esta súbita asunción la que hace que la inteligibilidad del ser no remita a una comprensión, sino a una extrañeza, a un estupor a nivel de la sensibilidad ante “el hecho –y este término hay que resaltarlo– de que hay existencia” (Levinas, 1990: 25).

III. CONSIDERACIONES SOBRE LA ESTÉTICA LEVINASIANA

Una vez planteado el itinerario que llevó a Levinas a trascender el marco de la egología trascendental a partir de la vía ofrecida por la conciencia interna del tiempo y de la constitución de la corporeidad, y una vez explicitada la

condición del sujeto constituido a nivel de la sensibilidad, expuesto incesantemente a la exterioridad de su cuerpo, podemos presentar algunos elementos de la estética levinasiana. Si bien no hay desarrollo explícito en Levinas de una estética filosófica, su intento por plantear una fenomenología más acá de lo dado intencionalmente descubrirá un ámbito de sentido pre-objetivo a nivel de la sensibilidad que, en cierto modo, coincide con el que el propio Husserl atribuye a su estética trascendental. En las conclusiones de *Lógica formal y lógica trascendental* este último afirma que la estética trascendental “trata de un mundo posible en general como mundo de la ‘experiencia pura’, que precede a toda ciencia en un sentido ‘superior’. Ella se ocupa pues de la descripción eidética del a priori universal; sin este a priori no podrían aparecer objetos unitarios en la mera experiencia” (Husserl, 1962: 302) [21]. La descripción de un *mundo de la experiencia pura* tiene su contraparte en la descripción de “la mera naturaleza primordial en cuanto naturaleza de mi *mera sensibilidad*” (Husserl, 1979: 218) una vez que se ha hecho abstracción, en el mundo primordial, del ser psicofísico yo-hombre. Las categorías válidas en este ámbito “no deben ser deducidas, sino legitimadas reconduciéndolas al terreno antepredicativo del que han surgido” (Costa, 1999: 20). La estética de Levinas coincidiría con la de Husserl en el intento de pensar la sensibilidad en contacto con la naturaleza primordial anterior al mundo de objetos, pero se distanciaría si dicha primordialidad recibe su sentido a partir de un mundo posible *a priori* que ya la contendría. La sensibilidad solo puede ser pensada en el contacto originario del cuerpo con aquello que limita con él y con lo que se distingue –que no es el mundo, sino la materialidad–, en ese acontecimiento en el que el cuerpo no puede pensarse en relación a ningún acto que lo constituya, ni en relación a un espacio anterior a él; en ese instante en el que “lo que temporaliza (*das Zeitgende*) está ya temporalizado (*ist gezeitigt*)” (Levinas, 1988: 160)[22]. Más que intentar alcanzar el *a priori* de la naturaleza primordial y de la sensibilidad, la estética levinasiana buscará explicitar el acontecimiento de la sensibilidad y, por tanto, de la materialidad implicada en ella. En tal sentido, podemos distinguir tres niveles de esta estética a partir de tres formas de materialidad que se descubren desde los *Cuadernos de cautiverio* hasta *Totalidad e infinito*[23]. El primer nivel está ligado a la sensibilidad originaria del cuerpo en el acontecimiento de la separación del sujeto del fondo indeterminado del *il y a*; el segundo nivel se vincula al momento de la estancia del sujeto encarnado en el mundo en la que él no aparece constituyendo las realidades con las que se relaciona, sino, por el contrario, es constituido por

ellas a nivel de la sensibilidad desde la modalidad del “vivir de” y del gozo. Por último, el tercer nivel es el desarrollado por Levinas a partir de la materialidad de la obra de arte correspondiente a la sensación a través de la cual se liberan las cualidades sensibles de los objetos en aquella forma singular de *exotismo* que se describe en *De la existencia al existente*, principalmente.

Debido a la imposibilidad de abordar detalladamente en este trabajo los tres niveles anteriores, nos detendremos en el primero no solo con la intención de exponer la singularidad de lo sensible en el momento de la separación del *il y a*, sino también de explicitar algunas reflexiones metodológicas sobre la estética levinasiana. En realidad, ya hemos dado cuenta de los presupuestos del primer nivel cuando hablamos de la reinterpretación que Levinas ofrece de la noción husserliana de protoimpresión. Ahondar en el significado estético de este nivel significa explicitar la inteligibilidad que se inaugura a nivel del *accomplissement* o el sentido que el propio sujeto descubre en su despertar a la existencia. Podemos distinguir dos modalidades estéticas en este primer nivel: la primera, en relación a la indeterminación del ser de la que se separa el existente; la segunda, en referencia al carácter irreversible de la asunción del ser en el aquí y ahora de la propia existencia. Levinas aborda la relación con el ser fuera de la lógica de la precomprensión o comprensión del ser. El sujeto surge a la existencia a partir del hecho de la separación, él existe separado de la indeterminación del ser, del *il y a*. Si como dice Levinas, “la materia es el hecho mismo del *il y a*” (1990: 92), el acontecimiento de la separación solo puede inscribirse a nivel de la sensibilidad y de la corporeidad, y no puede ser significado a través de ningún acto constitutivo debido a que es condición, en tanto posición de la conciencia, de toda constitución. El despertar a la existencia entraña, por tanto, la imposibilidad de una familiaridad con el ser, una desproporción en relación con cualquier forma de objetivarlo que se encarna y se hace sensible a través del estupor y la extrañeza ante él, ante “esta universal ausencia que es, a su vez, una presencia, una presencia absolutamente inevitable [...] Ella está inmediatamente allí. No hay discurso” (1990: 94-95). Lejos de referirse a la nada pura, la ausencia de discurso nos remite a la oscuridad de la materialidad indeterminada, al “silencio de los espacios infinitos”, como diría Pascal, que se torna amenaza e inseguridad por el hecho de no poder tomar distancia de él, de estar expuestos al ser.

La pregunta por el ser es el correlato de la asunción de este sentido que, por su desmesura, no puede aspirar a ninguna respuesta. Dice Levinas: “El ser es sin respuesta. Es absolutamente imposible seguir la dirección en la que esa

respuesta tendría que buscarse. La pregunta es la manifestación misma de la relación con el ser. El ser es esencialmente extraño y nos toca (*nous heurte*). Sufrimos su abrazo asfixiante como la noche, pero no responde” (1990: 25). La no respuesta del ser deviene, en relación con el sujeto existente, sentimiento de no poder no ser, de náusea ante el hecho de estar clavado irreversiblemente a la existencia. En *De la evasión*, de 1935, afirma Levinas que en la náusea “estamos está ahí y no hay nada más que hacer, ni nada que añadir al hecho de que hemos sido entregados totalmente, que todo está consumado: *es la experiencia misma del ser puro*” (1982b: 90).

El uso que hace Levinas de términos corporales como contacto (*heurte*), abrazo asfixiante (*étreinte étouffante*), náusea (*naúsee*) para hablar de la relación del existente con el ser muestra ya su intención de llevar a cabo una fenomenología desde el acontecimiento del cuerpo o *coyuntura de materia* (*conjoncture de matière*) desbordante respecto a cualquier determinación formal. Su método filosófico consistirá, como él mismo lo describe en sus *Cuadernos de cautivero*, en “hacer luz en la oscuridad y la noche. La oscura claridad que cae de las estrellas. Una filosofía que busca ese sentido parte, por tanto, de un hecho, no hace génesis, no explica, no construye lo que es. Ella anuncia lo que va a realizarse (*s’accomplir*)” (Levinas, 2009: 122). Este anunciar lo que se va a realizarse, esta apertura a sentidos que están por venir, lejos de anticipar un sentido constituido trascendentalmente a través de la protención^[24], intensifica la novedad y el carácter inédito del ser, redefiniendo la intencionalidad en dirección a su realización estético-práctica presente y futura. Es precisamente el sentido no manifiesto de lo que se anuncia a nivel de la sensibilidad lo que permite a Levinas redefinir la intencionalidad como una relación con el objeto, “pero una relación tal que lleva en ella, esencialmente, un sentido implícito. La presencia en (*auprès*) las cosas implican otra presente en ellas que se ignora, otros horizontes correlativos de estas intenciones implícitas y que la más atenta y escrupulosa consideración del objeto dado en la actitud ingenua no podría descubrir” (1988: 130). Los horizontes implícitos no se explicitan a partir de una forma determinada de aprehensión, sino en una intencionalidad cuyo dinamismo está marcado por el mutuo condicionamiento del sujeto y del ser en el que la dimensión estética juega un rol determinante.

BIBLIOGRAFÍA

- Benoist, J. (Ed.) (2008). *La conscience du temps. Autour des Leçons sur le temps de Husserl*. Paris: Vrin.
- Brand, G. (1955). *Welt, Ich und Zeit. Nach unveröffentlichten Manuskripten Edmund Husserls*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Costa, V. (1999). *L'estetica trascendentale fenomenologica. Sensibilità e razionalità nella filosofia di Edmund Husserl*. Milán: Vita e pensiero.
- Courtine, J.F. (2012). *Levinas la trame logique de l'être*. Paris: Hermann Éditeurs.
- Depraz, N. (2001). *Lucidité du corps. De l'empirisme transcendantal en phénoménologie*. Dordrecht/Boston/Londres: Kluwer Academic Publishers.
- _____. (2008). *Lire Husserl en phénoménologie. Idées directrices pour une phénoménologie (I)*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Hering, J. (1926). *Phénoménologie et Philosophie religieuse*. Paris: Alcan.
- _____. (2015). Phänomenologie als Grundlage der Metaphysik? In *Studia Phaenomenologica*, vol. XV, pp. 35-50.
- Husserl, E. (1962). *Lógica formal y trascendental. Ensayo de una razón crítica de la razón lógica*. México: UNAM.
- _____. (1977). *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Hua III/1. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie 1. Halbband: Text der 1.-3. Auflage - Nachdruck. Karl Schuhmann. The Hague: Martinus Nijhoff.
- _____. (1979). *Meditaciones cartesianas*. M.A. Presas (trad.). Madrid: Ed. Paulinas.
- _____. (2002). *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. A. Serrano de Haro (trad.). Madrid: Trotta.
- _____. (2006). *Späte Texte über Zeitkonstitution (1929-1934). Die C-Manuskripte*. Hua Mat VIII. Dieter Lohmar. New York: Springer.
- Lavigne, J.F. (2000). Levinas avant Levinas: l'introduit et le traducteur de Husserl. En Marion, J.L. (Dir.), *Positivité et transcendance* (pp. 49-72). Paris: Presses Universitaires de France.
- Levinas, E. (1982a). *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*. Paris: Fayard et Radio-France.
- _____. (1982b). *De l'évasion*. Montpellier: Fata Morgana.
- _____. (1984). *La théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*. Paris: Vrin.
- _____. (1987). Anlitz und erste Gewalt. Ein Gespräch über Phänomenologie und Ethik. En *Spuren in Kunst und Gesellschaft*, no. 20.
- _____. (1988). *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. Paris: Vrin.

- _____. (1990). *De la existence à l'existant*. Paris: Vrin.
- _____. (1991). *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*. Paris: Bernard Grasset.
- _____. (2004). *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris: Vrin.
- _____. (2009). *Carnets de captivité suivi de Écrits sur la captivité et Notes philosophiques diverses. Œuvres d'Emmanuel Levinas t. I*. Paris: Grasset-IMEC.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Taminiaux, J. (2012). La genèse de la publication de *Totalité et Infini*. En *Cahiers de philosophie de l'université de Caen*, no. 49, 69-81.t
-

NOTAS

[1] Levinas pudo tener noticia de estos trabajos a través del último seminario que Husserl impartió en Friburgo en el semestre de invierno 1929/1930 al que asistió como alumno y que versó sobre la fenomenología de la empatía (*Phänomenologie der Einfühlung*) (Hua XV: 15). “Les cours que j’ai suivis portaient en 1928 sur la notion de psychologie phénoménologique, et en hiver 1928-29 sur la constitution de l’intersubjectivité” (Levinas, 1982a: 23).

[2] Son dos las obras que podemos destacar: en primer lugar, las *Meditaciones cartesianas* que el propio Levinas se encargó de traducir por encargo de Husserl, especialmente la quinta meditación, dedicada al problema de la intersubjetividad; en segundo lugar, *Lógica formal y lógica trascendental*, en particular el § 96 en el que el filósofo moravo indicaba que el tema “requería aún difíciles investigaciones específicas” y que en breve publicaría “investigaciones explícitas que corresponden a esta teoría” (Husserl, 1962: 254), algo que no llegó a realizar en vida.

[3] “[...] es ist die Notwendigkeit eines Faktums” (Hua III/1: 98). [(...) es la necesidad de un hecho], traducción del editor.

[4] “Mais il est vrai que sur la question du caractère essentiellement intentionnel de l’acte de la conscience l’interprétation de M. L. (Levinas) semble accuser des flottements. Tandis que, en effet, l’analyse très fine du § 49 des «Idées» présentée page 81 conclut par l’affirmative, une autre réflexion présentée suggérée par d’autres textes [...] l’idée d’une conscience purement immanente. Mais nous aurions mauvaise grâce d’en faire grief à notre interprète qui nous avertit loyalement des hésitations que présente sur ce point la pensée des phénoménologues eux-mêmes” (Hering, 1932: 480-481). [Pero es cierto que sobre la cuestión del carácter esencialmente intencional del acto de conciencia, la interpretación de M. L. (Levinas) parece ser incierta. Mientras, en efecto, el finísimo análisis del § 49 de las

“Ideas” presentado en la página 81 concluye afirmativamente, otra reflexión presentada sugerida por otros textos [...] la idea de una conciencia puramente inmanente. Pero tendríamos mala gracia para echarle la culpa a nuestro intérprete que honestamente nos advierte de las vacilaciones que presenta sobre este punto el pensamiento de los propios fenomenólogos], traducción del editor.

[5] “S’il est permis de risquer une hypothèse historique, nous dirons que dans l’exposé de M. L. [Levinas], - et c’est ce qui fait une bonne part de leur originalité - les choses se passent comme s’il avait tenté d’expliquer l’arbre par son fruit, nous voulons dire la phénoménologie Husserl par la métaphysique Heidegger, chez qui le primat de l’ontologique et de l’ontique ne fait aucun doute” (Hering, 1932: 479). [Si es lícito arriesgar una hipótesis histórica, diremos que en la exposición de ML [Levinas] -y esto es lo que hace buena parte de su originalidad- las cosas suceden como si hubiera intentado explicar el árbol por su fruto, entendemos la fenomenología de Husserl por la metafísica de Heidegger, en quien no se duda de la primacía de lo ontológico y lo óntico], traducción del editor.

[6] “Husserl, parce que phénoménologue, obéissant d’abord au principe d’absence de présupposition, n’aurait sûrement pas admis de faire dériver d’une quelconque préconception de l’être le primat du «sens interne de la vie» intentionnelle, dans la clarification du sens d’être de ses objets. La perspective ontologisante adoptée par Lévinas le conduit à reconstruire dogmatiquement- c’est-à-dire exactement à l’envers! - la démarche heuristique de la phénoménologie. Mais surtout, c’est la thèse elle-même qui est très discutible: il serait au moins aussi vrai de dire que la théorie du primat de la conscience, comprise en son sens ontologique, c’est-à-dire comme l’idéalisme transcendantal de la conscience absolue, exposé dans la deuxième section d’Ideen I, s’«appuie» sur la «théorie de l’intuition», plutôt que l’inverse!” (Lavigne, 2000: 62). [Husserl, porque un fenomenólogo, obedeciendo ante todo al principio de la ausencia de presuposición, seguramente no habría admitido derivar de ningún preconcepto del ser la primacía del intencional “sentido interno de la vida”, en la clarificación del sentido del ser de sus objetos La perspectiva ontologizante adoptada por Lévinas lo lleva a reconstruir dogmáticamente, es decir, ¡exactamente al revés! - el enfoque heurístico de la fenomenología. Pero, sobre todo, es la tesis misma la que es muy discutible: sería al menos igual de cierto decir que la teoría de la primacía de la conciencia, entendida en su sentido ontológico, es decir, como concepto idealista de la conciencia absoluta, exponía en la segunda sección de la Idea I, está “basada” en la “teoría de la intuición”, ¡y no al revés!], traducción del editor.

[7] Destacamos los trabajos de Tania Checchi (2004: 11-12) y de Hiroshi Hiraoka (2017: 49-50).

[8] “J’ai raconté ailleurs ma rencontre avec la phénoménologie au cours de ma formation à Strasbourg (...) lieu sacré où les professeurs s’appelaient Pradines, Carteron, Charles Blondel et Halbwachs (...) J’ai, en revanche, peu souligné l’importance – capitale pour moi – de la référence, arrière-fond de l’enseignement de ces maîtres, à Bergson” (Levinas, 1991: 253). [He contado en otra parte mi encuentro con la fenomenología durante mi formación

en Estrasburgo (...) un lugar sagrado donde los maestros se llamaban Pradines, Carteron, Charles Blondel y Halbwachs (...) Yo, en cambio, subrayé poca importancia – capital para yo – de la referencia, trasfondo de la enseñanza de estos maestros, a Bergson], traducción del editor.

[9]. Carta del 15 de marzo de 1915 incluida en el libro de Höffding, *La philosophie de Bergson* (Paris, 1916), citada en Levinas (1984: 12).

[10]. “L’acte de l’intuition, celui qui nous met en contact avec l’être, sera avant tout un acte théorique, un *acte objectivant*, malgré les modifications que les “Ideen” tâcheront d’introduire dans la notion de l’acte objectivant” (Levinas, 1984: 99). [El acto de la intuición, el que nos pone en contacto con el ser, será ante todo un acto teórico, un acto objetivante, a pesar de las modificaciones que el “Ideen” intentará introducir en la noción del acto objetivante]. Para Levinas el carácter teórico de la intuición estará ligado, principalmente, a la “forma de la representación” bajo la que se especifica tanto la intencionalidad significativa como la intuitiva: “La forme de la représentation exprime donc la manière dont l’intentionnalité s’approprie le représentant. C’est pourquoi Husserl l’appelle aussi *apprehension*” (Levinas, 1984: 111). [La forma de la representación expresa, pues, el modo en que la intencionalidad se apropia del representante. Por eso Husserl también lo llama *aprehensión*], traducción del editor.

[11]. El posicionamiento crítico de Levinas respecto de la obra husserliana nunca significó un abandono del método fenomenológico. Durante toda su vida, él se consideró fenomenólogo, tal como lo hizo ver en distintas ocasiones. Así, en la Sorbona, en el transcurso de la sustentación de su tesis de habilitación, en 1961, que posteriormente se publicó como *Totalidad e infinito*, replicaba con estas palabras al comentario que le hiciera uno de sus evaluadores, el filósofo Vladimir Jankélévitch, sobre su decisión de haberse liberado de la filosofía alemana: “pero, señor, yo soy fenomenólogo” (Taminaux, 2012: 76). En 1975, un año después de publicar *De otro modo que ser o más allá de la esencia*, en un diálogo sostenido con profesores de la universidad holandesa de Leyde, afirmó: “Yo pienso que, a pesar de todo, lo que yo hago es fenomenología” (Levinas, 2004: 139). Y todavía en 1987, en un diálogo con Hans-Joachim Lenger, afirmó: “la fenomenología es, en un sentido preciso, la verdadera fuente de mi filosofía” (Levinas, 1987: 29).

[12]. De esta obra aparecen citados los siguientes textos: §1, §19, §42, §43, §45, Apéndice 8 y 9. Hay que mencionar que la mayoría de estos textos, excepto los dos primeros, fueron redactados por Husserl en torno al año 1911, siguiendo la datación ofrecida por Rudolf Boehm en Hua X. A pesar de que Levinas desconocía esta referencia cronológica, era sensible al hecho de que en estos textos quedaba superado el esquema *aprehensión-contenido de aprehensión* para determinar la singularidad de la intencionalidad inmanente, y se precisaba con mayor nitidez el carácter absoluto de la conciencia.

[13]. *Cfr.* Levinas (1984: 42-44).

[14]. *Ibid.*, pp. 55-57.

[15]. “Et cependant il y a, nous semble-t-il, tout au moins un commencement d’analyse dans cette direction. Cette existence de la conscience, indépendante de la réflexion, Husserl la caractérise en disant que la conscience ‘est prête à être perçue (*Wahrnehmungsbereit*)’ ” (Levinas, 1984: 55). [Y sin embargo, nos parece que hay al menos el comienzo de un análisis en esta dirección. Esta existencia de la conciencia, independiente de la reflexión, la caracteriza Husserl diciendo que la conciencia “está lista para ser percibida”], traducción del editor.

[16]. Según Depraz el término *no-reflexivo* (*unreflektiert*) aparece por primera vez en este párrafo de *Ideas I* (2008: 83).

[17]. La vivencia cumple siempre con la condición de perceptibilidad “en virtud de su mero modo de ser, algo que precisamente se cumple para aquel yo al que ella pertenece, cuya mirada pura de yo vive ‘en’ ella. [...durch die bloÙe Weise seines Daseins, und zwar für dasjenige Ich, dem es zugehört, dessen reiner Ichblick ev. “in” ihm lebt”] (Husserl, 1977: 95).

[18]. Dice Levinas: “Les *Erlebnisse* sont conscients – ils se reconnaissent eux-mêmes, en quelque façon, sans que cette conscience soit analogue à la perception de l’objet extérieur, ou même à la perception immanente de la réflexion. Car, en effet, nous apprenons, par ailleurs – et nous devons nous borner ici à le constater – que cette existence du vécu équivaut au fait d’être ‘constitué dans la conscience immanente du temps’ (*Ideen* §113)” (Levinas, 1984: 56). [Los *Erlebnisse* – son conscientes, se conocen a sí mismos, de alguna manera, sin que esta conciencia sea análoga a la percepción del objeto externo, o incluso a la percepción inmanente del reflejo. Porque, en efecto, aprendemos, además –y debemos limitarnos aquí a señalarlo– que esta existencia de la experiencia vivida equivale al hecho de estar ‘constituido en la conciencia inmanente del tiempo’], traducción del editor.

[19]. “Mais cette ‘existence principalement consciente des *Erlebnisse*’ (*Ideen* §113), ne signifie pas que la vie consciente existe et qu’ensuite elle est consciente d’elle-même [...] ‘la conscience est conscience dans chacune de ses phases’ (*Zeitbewußtsein*, p. 472) La conscience fait l’être même des *Erlebnisse*. Nous comprenons par là la grande importance qu’ont prise les recherches phénoménologiques sur la constitution du temps immanent” (Levinas, 1984: 57). [Pero esta ‘existencia principalmente consciente de la *Erlebnisse*’ (*Ideen* §113), no significa que la vida consciente exista y que sea entonces consciente de sí misma [...] ‘la conciencia es conciencia en cada una de sus fases’ (*Zeitbewußtsein*, p. 472) La conciencia constituye el ser mismo de la *Erlebnisse*. Entendemos por esto la gran importancia que ha adquirido la investigación fenomenológica sobre la constitución del tiempo inmanente], traducción del editor.

[20]. En una línea cercana a la idea de la pasividad del sujeto respecto al inicio de su existencia, afirmaba Merleau-Ponty en su *Phénoménologie de la perception*: “je ne suis pas l’auteur du temps, pas plus que des battements de mon coeur, ce n’est pas moi qui prends l’initiative de la temporalisation; je n’ai pas choisi de naître, et, une fois que je suis né, le

temps fuse à travers moi, quoi que je fasse” (1945: 488). [Yo no soy el autor del tiempo, como tampoco del latido de mi corazón, no soy yo quien toma la iniciativa de la temporalización; Yo no elegí nacer, y una vez que nazco, el tiempo vuela a través de mí sin importar lo que haga], traducción del editor.

[21]. En el §61 de *Meditaciones cartesianas* afirma Husserl: “También podemos designar al complejo extraordinariamente grande de las investigaciones referidas al mundo primordial (complejo que forma una entera disciplina) como “estética trascendental”, en un sentido sumamente ampliado”.

[22]. Levinas cita este texto de los manuscritos inéditos de Husserl, que apareció por primera vez en el libro de Gerd Brand, *Welt, Ich und Zeit. Nach unveröffentlichten Manuskripten Edmund Husserls* (Brand, 1955: 75). El texto pertenece a los *Manuscritos C*, publicados en *Hua Mat VIII* (Husserl, 2006).

[23]. Sobre los tres niveles de materialidad en la obra de Levinas, véase el notable trabajo de J.F. Courtine en su libro *Levinas la trame logique de l'être* (2012: 45-71).

[24]. Afirma Levinas: “Nous trouvons chez Husserl un privilège de la présence, du présent et de la représentation [...] L'advenir de l'avenir est compris à partir de la protention comme si la temporalisation du futur n'était qu'une espèce de prise en main, un essai de récupération, comme si l'advenir du futur n'était que l'entrée d'un présent” (1991: 143). En un sentido semejante, afirma Natalie Dépraz: “Mais, en tout état de cause, la conscience du futur n'est pas traitée dans sa spécificité: elle est mentionnée comme un pur symétrique ou un simple pendant inversé de la conscience du passé, quand elle n'est pas, comme c'est le cas dans la plus grande partie de ces Leçons, purement et simplement omise” (2001: 58-59). [Encontramos en Husserl un privilegio de presencia, presente y representación [...] El futuro del futuro se entiende desde la protención como si la temporalización del futuro fuera sólo una especie de toma en mano, un intento de recuperación, como si el acontecer de el futuro eran sólo la entrada a un presente” (1991: 143). En un sentido similar, afirmaba Natalie Dépraz: “Pero, en todo caso, la conciencia del futuro no es tratada en su especificidad: se la menciona como un puro simétrico o un simple colgante invertido de la conciencia del pasado, cuando es no, como es el caso en la mayor parte de estas Lecciones, pura y simplemente omitida], traducción del editor.

SEÑALES DE AFECTO: CONTRIBUCIONES A LA DESCRIPCIÓN FENOMENOLÓGICA DE LA CARICIA

IGNACIO QUEPONS

I. INTRODUCCIÓN

La caricia, de José Gaos, constituye uno de los estudios más originales de la recepción temprana de la fenomenología en lengua española. Dicho ensayo, que ha sido publicado de forma separada después de la muerte del autor (Gaos, 2010), corresponde al segundo y al tercer capítulo de su obra de 1945, *Dos exclusivas del hombre: la mano y el tiempo*, la cual recoge el resultado de una serie de conferencias ofrecidas por Gaos el año inmediatamente anterior a su publicación, en la ciudad de Monterrey, en México^[1]. Gaos fue, por lo demás, uno de los más importantes conocedores de la obra de Edmund Husserl en el ámbito hispanoamericano, y su influencia se extendió, además de sus alumnos directos, como Luis Villoro, gracias a sus traducciones de tres obras fundamentales de Husserl, a saber, *Investigaciones lógicas*, en colaboración con Manuel García Morente, *Ideas relativas a una fenomenología y a una filosofía fenomenológica I* y *Meditaciones cartesianas*.

A pesar de las limitaciones en la interpretación de Gaos de la obra del fundador del movimiento fenomenológico, debidas, en parte, al estado del legado de este último, para el tiempo en el que el primero comenzó a estudiar y traducir a Husserl –si tomamos el año de su publicación, 1945–, el ensayo de Gaos sobre la caricia constituye una intervención con una lucidez fenomenológica extraordinaria que aborda la descripción de una dimensión compleja de experiencia del cuerpo vivido, con muy pocos antecedentes.

Aunque resulta improbable que Gaos tuviera noticia del contenido del tratado de Husserl, conocido como *Ideas II*, el tratamiento husserliano del tema del cuerpo no le era ajeno en modo alguno. En la quinta de las *Meditaciones cartesianas*, que Gaos conoció y tradujo, incluso antes de su aparición en la colección de obras completas del fundador de la fenomenología, gracias a una versión inédita que el propio Husserl le hizo llegar a través de José Ortega y

Gasset^[2], aparece un importante tratamiento del tema del cuerpo en el que se esbozan distinciones de la formulación madura de la noción de *cuerpo vivo* en el pensamiento de Husserl^[3].

El presente capítulo, lejos de ser un estudio crítico del ensayo de Gaos, tiene por objetivo introducir en algunos aspectos de la descripción fenomenológica de las síntesis de motivación prácticas involucradas, algunas vivencias de la esfera del cuerpo vivo y la constitución genética de la esfera del valorar y el actuar, de acuerdo con la fenomenología trascendental de Edmund Husserl. Sin embargo, para hacer explícitos los ensambles intencionales del análisis fenomenológico aquí sugerido tomamos como hilo conductor las descripciones de Gaos en su ensayo sobre la caricia. Con ello, no se pretende complementar, ni siquiera corregir, el fino estudio descriptivo propuesto por Gaos; por el contrario, el interés que motiva este estudio más bien es mostrar la pertinencia y actualidad de su ensayo con ocasión a una elucidación de algunos conceptos descriptivos fundamentales de la fenomenología trascendental, a saber, el involucramiento de la constitución dinámica del cuerpo vivo en las síntesis de motivación y el cumplimiento de actos de la esfera afectiva y práctica. Como intentaremos mostrar, la caricia es un fenómeno de la vida cotidiana cuya descripción fenomenológica permite trazar un mapa de ruta hacia la elucidación de diferentes aspectos del análisis de las síntesis intencionales de la vida afectiva, en relación con el problema de la génesis del sentido del valor.

La descripción del fenómeno de la caricia, a partir de un análisis que podríamos considerar fenomenológico-genético^[4], permite ilustrar cómo las condiciones de posibilidad de la configuración del sentido axiológico descansan en la intimidad de una subjetividad concreta descubierta a través de la apropiación afectiva de su propio cuerpo. La caricia, por tanto, puede ser comprendida como una potencialidad práctica y expresiva del cuerpo vivo sostenida en un plexo de sentido que supone, dentro de sus horizontes, tanto la constitución de la intimidad afectiva de la subjetividad en su corporalidad viva como una dimensión no objetiva del cuerpo (Hua XXXIX: 628), que puede ser vivida al mismo tiempo y en este nivel íntimo como una experiencia de apertura a la alteridad concreta que se encuentra en el origen del sentido la vida ética (Walton, 2014). Al final del artículo se sugieren algunos puentes de diálogo con la descripción de la caricia en la obra de Emmanuel Levinas, así como los resultados de esta investigación en relación con las finas descripciones de la vida afectiva desarrolladas por Anthony Steinbock (Steinbock, 2014).

II. ELEMENTOS DE UNA DESCRIPCIÓN FENOMENOLÓGICA DE LA CARICIA

De acuerdo con la caracterización de Gaos, aunque ya desde ahora vista con la mirada en el sistema conceptual husserliano, la caricia puede considerarse también como un complejo intencional vivido en la unidad de un acto de dar o, mejor dicho, *hacer caricias*, el cual tiene como correlato noemático, en sentido amplio, *lo que se acaricia en tanto que se acaricia*. Se trata, naturalmente, de una actividad práctica con los consecuentes niveles de fundación que van desde una conciencia más o menos explícita del valor, exhibido en incitaciones afectivas, hasta la percepción, y el movimiento del cuerpo orientado hacia el fin explícito de comunicar un sentido, no tematizado de forma reflexiva, de *cariño* o *afecto*. En este sentido, la caricia no solo involucra el agenciamiento y la disposición del cuerpo en relación con una intención comunicativa que no alcanza la forma articulada del lenguaje, sino que involucra, además, la tendencia hacia un cumplimiento práctico específico que no permite deslindar de su forma de manifestación una cierta complacencia en el cuerpo de otro implicada en el sentido que quiere comunicar. Así, desde el inicio de su ensayo, Gaos caracteriza la caricia como una forma específica de asumir el sistema de movimiento del cuerpo, con énfasis en la constitución del campo potencial práctico, en este caso, de *la mano*[5].

La primera observación de Gaos es precisamente que “la caricia se define ante todo por lo *que acaricia*, por LO *acariciador*. Esto, en sentido propio y de modo pleno es exclusivamente la mano” (Gaos, 2010: 53). La caricia, por tanto, revela una posibilidad expresiva de la mano, que supone no solo la cercanía, sino la disposición específica de acercarse con la *intención* de producir *caricias* y, en consecuencia, asume un correlato en principio meramente mentado, lo acariable, como su objeto intencional práctico. “*La expresión misma*, el movimiento, el acariciar consiste en un *pasar o deslizar suavemente, la parte interior de los dedos y la palma de la mano por la superficie* de un objeto. Estas *notas* del movimiento, del miembro que lo efectúa y del objeto presuponen, implican o requieren otras, o van sencillamente acompañadas de otras” (p 54).

De este modo, el primer elemento que se asume en la caricia, como su horizonte no tematizado, es la unidad entre dos momentos esenciales de la constitución de la realidad anímica a través del cuerpo. Por un lado, tenemos las sensaciones dobles propias de la *corporalidad viva*, llamadas por Husserl *Empfindnissen* o ubiestesias[6], las cuales son el material del sentir mismo lo que se

acaricia y, a un tiempo, sentirse a sí mismo, en este caso, acariciando. Al respecto, dice Gaos:

La caricia es expresión del tacto *por partida doble*: el acariciar mismo es sensación táctil interna del sujeto que acaricia, y mediante el acariciar experimenta el sujeto sensación táctil *externa del objeto acariciado*. A uno y otro aspecto, a unas y otras sensaciones del tacto, se refieren las notas presupuestas, implicadas, requeridas o concomitantes de las notas con que he definido el acariciar (2010: 54)[7].

Gaos sugiere, por otro lado, la manera en que la caricia supone el confort de una calidez templada casi como condición de su posibilidad (2010: 57). En este sentido, la vivencia de la caricia no solo involucra, naturalmente, el cuerpo como campo de sensaciones dobles localizadas, sino captadas, y asumidas, con su coloración afectiva a la que él se refiere como “cierta temperatura”, y que no se trata de temperatura física, o no solo de ella, sino de un cariz o tonalidad específicamente afectiva y propia del gesto de acariciar. Así, no solo se trata de temperatura en sentido objetivo, sino de temperatura en la medida en que ofrece un confort y motiva a acercar la mano que acaricia, por tanto, la determinación sensible de la temperatura, a la que se suma eventualmente la suavidad: “La suavidad del acariciar, presupone [...] la *suavidad de la mano* y de la *superficie acariciadas mismas* o su LISURA y hasta su BLANDURA” (2010: 55), las cuales no son asumidas para quien acaricia como meras determinaciones exhibidoras de propiedades objetivas, sino matizadas por el agrado que produce su exhibición al tacto[8]. El segundo elemento, supuesto como horizonte no tematizado del acto de acariciar, es la capacidad de movimiento automotivado, el agenciamiento o “dominio” –en el lenguaje de Husserl– del yo sobre su cuerpo. No es mi cuerpo el que acaricia, ni me sirvo de mi cuerpo para acariciar como si se tratara de un instrumento independiente, sino que soy yo mismo el que acaricia *a través* y, en cierto sentido, *gracias* a mi cuerpo. Por otro lado, el yo también se entrega a sí mismo en la intimidad al sentirse en el movimiento de acariciar; el yo, por así decir, se siente en la caricia y la caricia, por otra parte, no va dirigida al cuerpo externo de lo que se acaricia, sino a la intimidad del otro que, gracias a una relación igualmente íntima con su cuerpo, este se asume no solo como un cuerpo físico presente ante mí, ni como cualquier corporalidad viva constituida en analogía con mi propio movimiento corporal, sino como un cuerpo *propenso* a recibir caricias, y que además me interesa en su singularidad, me siento motivado por su presencia a acariciarlo. Las caricias no van dirigidas a un mero cuerpo físico ni a cualquier cuerpo vivido de otro,

de quienquiera que se trate, sino que apuntan a una singularidad, a una forma de intimidad corporal de alguien en concreto que, otra vez, *gracias* a su cuerpo, siente o puede sentir caricias. Por lo demás, en caso de la efectuación de las caricias, además vivo ese cuerpo en su singularidad como susceptible, del otro lado, no a sentir cualquier caricia, sino precisamente las mías.

Por tanto, hay una dimensión anterior a la figura explícita de un yo que descansa en el movimiento automotivado del cuerpo propio y su carácter tendente, involucrado en el movimiento de acariciar. Así, la intencionalidad del acto de acariciar supone el movimiento del cuerpo en su motivación inmanente, pero también supone esa motivación como orientada a la manera de una pauta de incitaciones afectivas de orden placentero. “Ante todo, resulta indispensable, esencial, la *suavidad* del movimiento. Ésta estriba esencialmente, a su vez, en el simple *pasar o deslizar*, en *rozar y no apretar*. [...] La suavidad del movimiento presupone, en primer lugar, su *lentitud*” (Gaos, 2010: 55). Siento lo que acaricio y lo acariciado en mi mano; se siente bien acariciar, y ese bienestar motiva a detenerse en el movimiento de la caricia, seguir acariciando, sin prisas. En ese sentido, parece que la caricia involucra una conciencia más o menos explícita del tiempo, de un tiempo íntimo, de su duración: el que acaricia se *toma su tiempo*. Así, la caricia, sigue Gaos:

[...] no requiere indispensablemente, en cambio, la *repetición*, la *insistencia*: se puede hacer una sola caricia; pero *tiende* a la repetición, a la insistencia, y a la lentitud y la insistencia juntas producen el *demorarse*, la *morosidad*, en el *acariciar*. Esta *morosidad* en el *acariciar* y la *fugacidad* de cada caricia están en una relación a la vez de condicionamiento mutuo y de oposición: porque la fugacidad corta la caricia, porque hace las caricias entrecortadas, se insiste en ellas, hay morosidad en el acariciar, mientras que, a la inversa, esta morosidad corrige la fugacidad (p. 55).

La caricia, por otro lado, es en sentido estricto un acto del yo, es decir, no solo lo supone como polo de unidad de la intimidad afectiva, el sentirse acariciando, sino que es vivido como centro desde el cual emerge el agenciamiento que da lugar a la acción de acariciar. La exhibición agradable de lo que invita a la caricia por su suavidad y el confort que resulta al tacto no obligan a la caricia; en el mejor de los casos, se puede hablar del despertar del interés por el agrado que resulta descubrir con el tacto esa superficie, pero la caricia no es esa receptividad placentera, sino precisamente un acto del yo. Gaos, con más reservas, dice que se trata de una actividad más o menos intencionada, pero el involucramiento del yo, incluso cuando se descubre en el embeleso de la caricia,

no puede desentenderse de su intención de perderse, por así decir, en un placer que se busca, se sostiene por un tiempo indefinido de forma activa.

El acariciar puede ser más o menos intencionado: puede emanar espontáneamente, sin deliberado propósito, sin siquiera consciente finalidad: pero también, frecuentemente, se acaricia *para* algo, con conciencia e intención, simplemente mayor o menor. No es infundado suponer que el acariciar espontáneo tiene las mismas finalidades, simplemente nada deliberadas y menos conscientes (p. 59).

Gaos, por otra parte, también señala que la caricia es, sobre todo, una posibilidad de la mano humana, pero, en sentido estricto, se trata más bien de una potencia del yo que supone pre-dación del cuerpo asumido como propio; y dentro de ese sistema del cuerpo aparece la mano, con su propia configuración de sentido, no necesariamente tematizada, aunque específicamente humana. Es en este nivel donde se revela la potencia de acariciar en sentido pleno. No obstante, en la medida en que el cuerpo es ante todo un sistema práctico, nos volvemos temáticamente a la mano, incluso como integrante de mi cuerpo, de forma derivada; con esto me refiero a que la representación explícita, en sentido objetivo fundante de la acción de acariciar con la mano, no se exhibe como tal, como mano objetiva y humana, en el acto de acariciar. El punto de Gaos, y la razón por la que parece interesarse por el acto de la caricia como potencialidad de la mano, es que esta no es simplemente una parte más del cuerpo, sino que dentro de ese sistema destaca su especificidad en la potencia expresiva, *exclusiva* del hombre, de acariciar. Como él dice, “*no es simplemente que la mano puede acariciar, sino que: es la posibilidad de acariciar lo que hace, lo que crea la mano*” (2010: 58).

Por otro lado, la caricia y la intencionalidad que supone el acto de acariciar es enteramente expresiva (*Cfr.* p. 58). Se acaricia con la intención de expresar afecto. Esta intención supone, a su vez, como su horizonte la constitución del objeto acariciado como dispuesto en relación con mi cuerpo, no solo dentro del campo de percepción, fundamentalmente –aunque no de forma exclusiva– para el tacto, y “al alcance de mi mano” con la comodidad suficiente para llevar a cabo la caricia. Lo acariciado no puede estar tan lejos como para no alcanzarlo, ni tan cerca que haga difícil o incómoda la postura y, en consecuencia, el libre desplazamiento del cuerpo, especialmente de las manos, con el fin de efectuar su objetivo.

Hasta este punto, podemos observar cómo el fenómeno de la caricia involucra, ahora en el lenguaje de Husserl, una continua síntesis de motivación

cinestésica de orden práctico (Hua XI: 15): la configuración del sentido del movimiento es sensación y conciencia de movimiento (cinestesia), pero, simultáneamente, el cuerpo va trazando en ese recorrido su propia trayectoria de explicitación de la forma de lo percibido, no solo en síntesis cinestésicas, sino en síntesis del continuo de la superficie para el tacto. Cada sector, en sentido abstracto, motiva el que sigue y es anticipado por uno anterior. Cada momento se mantiene asido y está en la base de la consecución del movimiento de la caricia, en la medida en que esta revela al mismo tiempo su objeto como algo ahí, percibido para el tacto, el tiempo que dure la caricia. Por otra parte, hasta este momento hemos enfatizado solo un aspecto, ciertamente necesario, asumido, pero que no constituye la diferencia específica de la motivación cinestésica de la caricia. La propia motivación cinestésica es, como hemos dicho, de orden práctico; es decir, lo que anticipa y mantiene asido el movimiento de acariciar no solo es la forma y tesitura de la superficie acariciada –flujo de motivaciones cinestésicas de la percepción exhibiendo el objeto que se acaricia–, sino el placer que resulta del movimiento de acariciar. Sin esa motivación, el movimiento y la explicitación del objeto de la caricia carecerían de sentido; dicho de otro modo, sin la intención, explícitamente práctica, comprendida como lo que la caricia quiere expresar, no se puede hablar, en sentido estricto, de la caricia como acto.

En este punto vale la pena considerar en qué medida se puede hablar, de acuerdo con Husserl, de la caricia como un acto expresivo estricto. El acto de la caricia es ciertamente un acto de dar sentido por derecho propio, toda vez que no es un gesto involuntario, sino activo y dirigido hacia un objeto. Husserl descarta los gestos involuntarios y los ademanes del ámbito de lo que, en rigor, se llama expresión, pues “no están, como las expresiones, unidas en unidad fenoménica con las vivencias exteriorizadas, en la conciencia del que las exterioriza; en ellas no comunica uno a otro nada; al exteriorizar estas manifestaciones fáltale al sujeto la intención de presentar unos «pensamientos» en modo expresivo” (Husserl, 1997: 238). Las caricias no son gestos involuntarios, sino que en su esencia intencional anida un sentido más o menos explícito que se quiere comunicar a través de ellas. Por otro lado, tampoco son signos indicativos pues, como actos del yo, toman un elemento físico, signo sensible, como vehículo de comunicación de un sentido que no es la mera notificación de un estado o disposición afectiva. Veremos, más adelante, que es posible que la caricia involucre una intención de dar sentido, que no necesariamente es aprehendida de forma conceptual. Eso no quiere decir que

no pueda ser tematizada en un acto reflexivo ulterior, pero no requiere su tematización explícita para ser realizada en su función práctica. De alguna forma, se trata de la intención de expresar algo, un sentido, para el que todavía no tenemos palabras^[9].

Ahora bien, la intención práctica y su eventual cumplimiento no es ni la sensación placentera que resulta de acariciar un cuerpo, ni el mero placer que resulta en el otro que consiente que le hagan caricias, sino cierta finalidad que permite ser expresada en la forma de un “*para algo*” (Gaos, 2010: 59). Gaos señala, por su parte, que entre las múltiples figuras concretas que pueden ser el contenido expresivo de lo que nosotros llamamos aquí la intencionalidad práctica de la caricia, hay una unidad, una “común raíz en todas las caricias” (*Idem*), y esta raíz es precisamente el amor, el afecto: “Quien acaricia *para* calmar, quien acaricia *para* consolar, acaricia *porque quiere* a aquel a quien quiere consolar, quien acaricia para expresar y provocar afecto, amor” (2010: 60). De acuerdo con la estructura de fundación de los actos implicados, tenemos naturalmente la percepción del cuerpo que se acaricia, en sentido amplio –percepción al tacto– captado en el horizonte de exhibición consecuente con el sistema de movimientos de un cuerpo que tiene a su alcance otro cuerpo, no solo presente en el campo de percepción, sino “al alcance de la mano” que lo busca para hacerle una caricia. La unidad de la caricia, como acto de “expresión unitaria”, involucra además la determinación fundada respecto de la percepción, pero fundante respecto de la intención de la caricia, de afecto, de valor. En sentido estricto, el cuerpo acariciado comparece en conciencia valiceptiva como valioso, amado, y en una dimensión del valor espiritual: el amor personal. Finalmente, la caricia no solo tiene al acariciado o acariable como fin de su ejecución práctica, sino que la esencia intencional de la caricia involucra el elemento expresivo de comunicar ese afecto, y no por cualquier medio, sino precisamente a través de la caricia. Así, la caricia expresa el afecto de una manera no desprendida de la materialidad del gesto, la cual no por ello es mera “señal” y, por tanto, “no-intencional” en el lenguaje de Husserl, sino una expresión individual, no intercambiable, no generalizable y dirigida a la concreción de la persona que se acaricia.

En ese sentido, el contacto de la caricia no es, como resulta evidente, el contacto entre el cuerpo vivido propio y un cuerpo meramente físico. Algunas superficies pueden resultar agradables al tacto y solo en sentido derivado, o incluso fingido, podemos hablar de que se las acaricia. La caricia como acto expresivo, en modo propio, tiene como objeto el cuerpo de alguien a quien se

acaricia. Es así como otro elemento fenomenológico supuesto todo este tiempo por la caricia es precisamente la vivencia en la que se hace manifiesta la presencia de otro yo manifiesto en su cuerpo: la *Einfühlung* o empatía. La caricia es una posibilidad en la que el otro se hace manifiesto, pues como acto intencional de orden práctico, su cumplimiento involucra la percepción de la respuesta del otro en su cuerpo. Esta respuesta, no obstante, asume la alteridad del otro yo como su horizonte.

En este sentido, es preciso distinguir los diferentes niveles de atención, como foco del yo en la ejecución de sus actos, que intervienen en la efectuación de la caricia. Es interesante que se trata de un horizonte pre-reflexivo que, de forma pasiva, se vive como entrelazamiento entre los cuerpos; la posibilidad de dar y recibir caricias está fundada en todos los elementos que hemos enumerado, los cuales hacen patente, por su parte, diferentes estratos de la constitución trascendental.

El análisis fenomenológico despliega, de forma analítica, el presupuesto dóxico con fines de hacer explícita la dimensión estrictamente teórica, perceptiva en este caso, de la constitución como la instancia que permite volverse sobre el objeto de la vivencia completa como un “objeto en cuanto tal”. De este modo, se asume el campo de percepción con una serie de objetos destacados y relativos a las potencialidades perceptivas abiertas por el cuerpo vivido que, aquí, se trata de los dos niveles más elementales de su constitución: el tacto y la capacidad de libre desplazamiento. Otros campos de sensación relativos a la dimensión de la visión o la audición, por ejemplo, parece que tienen un papel más bien complementario en la caricia. Pero, por otro lado, y si nos enfocamos ahora en lo específico de la intencionalidad de la caricia, su dimensión práctica fundada en motivaciones afectivo-valorativas, vemos que todos los elementos constitutivos que hemos repasado más bien se subordinan al *movimiento* mismo de acariciar. En cierto modo, es desde ese movimiento, y desde la disposición espiritual, en sentido constitutivo que supone, que se abre la dimensión expresiva de la realidad humana, la cual descubre lo acariciado como determinado por una significatividad individual correlativa, en este caso, al acto de acariciar. Este énfasis individualizante solo es relevante para el acto que le confiere una especificidad axiológica a lo acariciado. Cualquier cuerpo, cualquier objeto se vuelve intercambiable para la mera percepción: es indiferente si se trata de tal o cual objeto –más allá de su posición en el espacio y el tiempo–, siempre que exhiba las mismas propiedades; no obstante, para el yo la individuación adquiere una dimensión diferente. Es posible que esta

dimensión se trate de un correlato de la actividad axiológica: lo acariciado, por tanto, no es tal o cual objeto, eventualmente sustituible, sino uno en particular, específico, y en el caso de la caricia, como hemos dicho del cuerpo del otro, no es en el mismo sentido cualquier *alter ego* posible y sustituible –como sí es el caso del trato impersonal con otros en el autobús, al comprar un boleto en la taquilla, al estar junto a desconocidos haciendo fila–, sino la persona concreta hacia la cual está dirigida la intencionalidad, en acto pleno, de acariciar.

Un verdadero interior empieza con la vida. Con la vida empieza una verdadera *diferenciación* entre exterior e interior. La verdadera interioridad es un atributo de la vida. Y este atributo es correlativo de la verdadera individualidad, que es otro atributo de la vida, y por ende también empieza con ella. Tampoco hay ninguna verdadera *intimidad psíquica*. La psique es *interior*, pero no íntima. La psique tiene la *interioridad* de la *individualidad*, pero no la intimidad –*de la personalidad*. Estas últimas son privativas de algo para denominar lo cual se viene tradicionalmente usando la palabra *espíritu* (Gaos, 2010: 67).

Una vez presentadas las líneas generales del proyecto de Gaos, es posible avanzar al estudio de algunos aspectos del análisis fenomenológico genético de la relación entre la constitución del cuerpo vivido y las síntesis de motivación de la esfera afectiva y práctica, relevantes para el estudio de la caricia. Por un lado, el descubrimiento afectivo de los valores en actos de sentimiento, y el movimiento de inclinación hacia lo valorado, asumido progresivamente como fin, involucra la vida corporal como el campo de suscitación sensible de la esfera del afecto en general. Así, la suscitación placentera de la amenidad o el impulso de la voluntad involucran una dimensión sensible cuya sede es, en última instancia, el cuerpo. En ese sentido, y por otra parte, la síntesis que enlaza las vivencias del orden de la constitución del cuerpo vivido con las esferas afectivas y prácticas, como unidades de sentido, es una síntesis de motivación. De este modo, el estudio de las síntesis de motivación, particularmente en relación con la vida corporal comprendida como sistema de potencialidades de libre movimiento, encuentra su correspondencia con el descubrimiento de los enlaces entre el campo sensible de experiencia, como horizonte cinestésico práctico (Hua XI: 15), y, en general, con el involucramiento de la vida corporal en relación con la constitución de las esferas del valor y la acción^[10].

El movimiento voluntario de “hacer caricias” constituye un ejemplo interesante de motivación cinestésica práctica, que puede servir para ilustrar

algunas distinciones analíticas de la fenomenología trascendental a partir de un ejemplo concreto. Así, acercar la mano a un cuerpo con la intención de hacer un delicado roce, sostenido en la recurrencia de movimientos reiterados, con la orientación explícita de provocar placer y comunicar algún cariño, conforma un campo complejo de motivaciones prácticas en las que precisamente se involucra la exhibición sensible del valor con la vida corporal. En dicho campo asistimos, por un lado, al entrelazamiento de las sensaciones de movimiento con una intención comunicativa que no alcanza la dimensión simbólica propia del discurso articulado en palabras. Pero, por otro lado, el movimiento pausado que exhibe de forma simultánea el cuerpo que acaricia y el cuerpo acariciado, no solo lo muestra en su forma física, sino que suscita afecciones placenteras, cargadas de un sentido más o menos específico de cariño. La caricia, por tanto, puede involucrar el entrelazamiento dinámico entre las motivaciones afectivas y la praxis comunicativa en relación con el sistema de libre movimiento de la unidad del cuerpo vivido.

En este sentido, la caricia también se conecta con otros horizontes afectivos; como hemos dicho, ciertamente es un acto intencional, en sentido amplio de intencionalidad, y, como tal, muestra un sentido que puede ser eventualmente cumplido en una experiencia intuitiva acorde con el sentido que se muestra, a la manera de otros actos intencionales. El cumplimiento progresivo de la intencionalidad de la caricia, su continuidad de determinación indeterminada a lo largo de su desarrollo, supone un movimiento de entrega donde quien permite el gesto de la caricia no solo acepta un estímulo o recibe noticias de aprecio, sino que se revela como vulnerable en el gesto de apertura que, con Anthony Steinbock, podemos llamar confianza (Steinbock, 2014: 197 y ss.). La intimidad a la que apunta el gesto de la caricia no solo es lo más propio de la persona, como persona individual, sino que constituye un campo progresivo de concreción cuya instancia revelante no necesariamente es la mera introspección, sino la figura exterior del ser vulnerable. Quien se acerca para dar o hacer caricias se revela como vulnerable, indefenso ante una eventual respuesta hostil por parte del otro, precisamente en confianza; y quien permite la caricia, dando lugar con ello al cumplimiento de la intencionalidad de quien quiere acariciar su cuerpo, exhibe la intimidad de su propio cuerpo como un campo dispuesto y no solo a ser valorado, de forma positiva, expuesto en el espacio de la comunidad íntima de la confianza.

El acto de acariciar revela la individualidad del otro que se acaricia, al tiempo que el otro se revela como vulnerable en la confianza para quien va

descubriendo en el gesto, casi siempre torpe, de buscar agradar de una forma que no es posible anticipar o que solo se puede anticipar de forma vaga y por rodeos. En sentido retrospectivo, el complejo de vivencias de la caricia revela una dimensión del tiempo, del presente-vivo en el que transcurren las caricias, en el que se descubre una forma de comunión en cierto modo anterior y más primitiva que la dimensión expresiva del discurso articulado en palabras, que manifiesta el espacio común de una singularidad concretísima e irreductible a la generalidad del concepto: *la intimidad de la vida concreta*.

Así, dice Gaos:

La mano que acaricia acoge el objeto acariciado en algo más, por tanto, que en la *interioridad psíquica* del individuo cuya es la mano: la mano que acaricia acoge el objeto acariciado en la *intimidad personal*, espiritual de la persona cuya es la mano. La caricia es intimidad entre personas como tales. «Íntimas caricias» son *todas* las caricias. El «Íntimas» aquí es inequívocamente un epíteto, pleonásticamente expresivo como todos. El ahondamiento, la profundidad de que se trata la caricia no es, pues, ningún ahondamiento ni ninguna profundidad *material*: es el ahondamiento y la profundidad de esta *intimidad* personal y espiritual. [...] La caricia requiere, *crea* un ámbito, un recinto de intimidad (Gaos, 2010: 68).

Esta intimidad se revela, además, como hemos señalado en relación con la temática de la confianza, y aquí también podríamos apoyarnos en Gaos, como una “intimidad de intimidades, evasión de la intimidad propia, invasión de la intimidad ajena, en el seno de la intimidad común” (2010: 69).

Algunos años después, y probablemente sin saber del ensayo de José Gaos, Emmanuel Levinas se serviría del mismo fenómeno para sugerir justamente esa dimensión de contacto y encuentro, esa relación anterior a toda forma de objetivación que abre el encuentro con el otro. Las coincidencias con la descripción de Gaos son particularmente interesantes. Dice Levinas:

La caricia, como el contacto, es sensibilidad. Pero la caricia trasciende lo sensible. No se trata de que sienta más allá del sentido, más lejos de los sentidos, que se apodere de un alimento sublime, mientras conserva, en su relación con este último, una intención de hambre que va más allá del alimento que se insinúa y se da a esta hambre, sino que lo profundiza, como si la caricia se nutriese de su propia hambre (2006: 267).

Como es posible ver en este pasaje, para Levinas ciertamente la caricia parte del ámbito de la sensibilidad, pero en alguna medida lo trasciende como mero

campo de afectaciones intuitivas, como exhibición de propiedades sensibles hacia algo a lo que se aspira, y que aquí él sugiere con la metáfora del hambre. Es interesante que, a diferencia del hambre en sentido fisiológico, la inquietud de quien acaricia, en cierto sentido, se alimenta de su propio deseo, que es infinito pues aspira a la concreción de otro que, con Husserl, es siempre apesentado; presente, manifiesto en su cuerpo, pero al mismo tiempo anticipado, buscado. Inmediatamente después, continua Levinas:

La caricia consiste en no apresar nada, en solicitar lo que se escapa sin cesar de su forma hacia un porvenir –jamás lo bastante por venir–, en solicitar eso que se oculta como si *no fuese aún*. *Busca*, registra. No es una intencionalidad en develamiento, sino de búsqueda: marcha hacia lo invisible. En cierto modo *expresa* amor, pero sufre por incapacidad de decirlo. Tiene hambre de esta expresión misma, en un incesante crecimiento del hambre (p. 267).

Esa intencionalidad que no “devela” sino que busca, aspira, en el lenguaje de Husserl; se trata de una intencionalidad práctica cuyo fin particular, en este caso, es el infinito proceso de concreción de la vida del otro, la constitución del espacio de intimidad entre quien acaricia, y que acaricia precisamente el cuerpo de otro concreto, y quien permite no que lo acaricien, sino ser acariciado por esa persona.

Antes de concluir esta reflexión es preciso señalar un elemento más en la descripción de la caricia. En principio, la motivación práctica conduce a producir una sensación placentera, pero dicho placer se aprehende en un complejo más amplio de sentido que incluye intenciones comunicativas y prácticas de órdenes que trascienden lo meramente sensual. Así, como dice Gaos, se acaricia también para “*calmar*, como cuando se pasa la mano por una frente bajo la cual se agita una tempestad, una frente febril en sentido propio o figurado; para *consolar*, como cuando se desliza la mano por las mejillas por las que bajan lágrimas o se «coge» la barbilla en el hueco de la mano; para *implorar* [...]” (2010: 59). En estos dos casos el placer que se produce no solo tiene el sentido inmediato de producir confort o expresar afecto, sino de ocasionar una comodidad íntima que permita atenuar el dolor, o para reforzar una petición. Asimismo, lo interesante de la caricia que la distingue de otros sentidos de la expresión, especialmente de aquellos que se articulan en palabras, es que esa intención de expresar y provocar afecto puede ser “recíproco”: “Se acaricia, en fin, para expresar y provocar recíprocamente *afecto*, *un cierto afecto*, y la expresión del mismo, ¿cómo cuando el enamorado acaricia la mano de la

amada? ¿y no se acaricia también para expresar y sobre todo para procurarse *placer*, y para procurarlo al acariciado e incitarle la reciprocidad?” (p. 59).

La caricia como expresión sí comparte con las formas articuladas en el lenguaje el ocultamiento, por así decir, de las verdaderas intenciones, o lo que Jean-Paul Sartre llama “la mala fe” (1998: 91). Con esto nos referimos a que la caricia no tiene, de manera inmediata y esencialmente, el sentido de comunicar afecto; la forma instrumental de la caricia en las formas entrelazadas con el *para qué* de la intención práctica puede ocultar dimensiones más complejas de la valoración. “En la caricia, como en todo lo humano, cabe la falsedad en el doble sentido insinuado, falsedad y falacia” (Gaos, 2010: 59). Es posible que el fin no esté fundado de modo inminente en un valor sensible, es posible que la mano que implora sienta repugnancia por el cuerpo que acaricia, de manera que no existe la misma reciprocidad que con la caricia por el cuerpo que se ama, sino que el valor del fin por el que se implora subsume el desagrado inmediato que se oculta, no obstante, en el gesto de la mano que acaricia sin la inclinación del afecto recíproco.

Al final de su ensayo, Gaos presenta otra distinción que vale la pena recuperar en el contexto de las motivaciones: el caso de la caricia sexual.

Una caricia exclusivamente sexual no es una caricia: es exclusivamente una palpación sexual. La prueba incontrovertible es doble: consiste, primero, en la existencia de caricias en casos donde no puede darse el amor sexual; y segundo, en que aun en el caso del amor sexual y de las caricias insertas en él, estas caricias no son expresión del amor sexual, son en el amor sexual algo no sexual [...] el amor que mueve la mano en la caricia no es el amor sexual sino otro (p. 61).

Más adelante agrega:

[...] lo común a toda caricia es un amor distinto del sexual, este otro amor ha de encontrarse también por lo menos en el fondo de las caricias insertas en el amor sexual. Así, llegamos a la inversión de los términos: lejos de haber en toda caricia amor sexual, las caricias son, en el amor sexual, un ingrediente extra o suprasexual (p. 64).

A reserva de una descripción más detallada de la sexualidad, que requiere una serie de descripciones más amplias que las que Gaos sugiere aquí, su apreciación, en el contexto de las motivaciones, de hecho es muy importante. En efecto, la especificidad de la caricia no descansa en lo que llama la palpación sexual, pues esta se encuentra orientada hacia la excitación placentera de orden sexual o erótico; las caricias, como fenómenos propiamente intencionales, no

solo son acciones ejecutadas con miras a una meta, sino que tienen una dirección objetiva de orden espiritual que individualiza a la persona. La pura palpación sexual siempre guarda el riesgo de una relativa despersonalización del cuerpo del otro que es precisamente el punto en el que la caricia, incluso cuando es una falsa caricia, se orienta en sentido inverso. En cambio, es posible que no solo la palpación sexual sino todo el acto sexual mismo adquiera, por efecto del complejo de nexos de motivación, el sentido de la caricia. Todo ello, no obstante, transfigura el sentido de la mera inclinación sexual, si se quiere, en un erotismo no solo específicamente humano, sino sobre todo personal.

En ese mismo sentido, y en consecuencia respecto a las distinciones necesarias sobre la relación entre la caricia y el erotismo, a la caricia, como todo acto de dar sentido, no le corresponde esencialmente su cumplimiento, es decir, puede fallar en su cometido. Quien acaricia con sinceridad de alguna manera sabe de la fragilidad de su gesto, de ahí que, como señala Gaos, la caricia involucra, casi siempre, un cierto pudor y una relativa vacilación:

En toda caricia hay algún pudor –y alguna *vacilación*, y *oscilación*, algún *temor y temblor*, y *por ambas partes*. No por habitualmente inadvertido todo ello, más afectivamente ausente nada de ello. En toda caricia hay, en suma, un movimiento de tendencia hacia el objeto y de retracción desde él, de *entrega y reserva*, material y espiritualmente. Es el movimiento que expresa, con la mayor fidelidad, la *repetición*, la *insistencia* a que tiende toda caricia. La repetición, la insistencia, con su demorarse, con su morosidad, contribuye al ahondamiento, al *intimar*, y traduce lo vacilante, insinuante, reiterativo de todo tremular, de toda timidez, de todo pudor (2010: 70).

Asimismo, la síntesis de cumplimiento de la caricia parece coincidir con una aspiración a la profundidad frente a la fugacidad superficial de lo meramente inmediato. Lo interesante es que comienza con lo más inmediato y, desde ahí, avanza gracias a la configuración de un sentido que trasciende la calidez inmediata.

[...] en la vida humana, en las operaciones y actividades en que vivir humanamente consiste: *la fugacidad acarrea la superficialidad, la duración es condición de la profundidad*: solo porque va durante, va ahondando, v. gr. la pasión; ahora bien, la *lentitud* es a su vez la condición de la *duración*, como la *rapidez* la causa de la *fugacidad*. En la caricia, la lentitud es condición y causa efectiva de una determinada profundidad (p. 65).

III. CONCLUSIONES

A lo largo de este capítulo hemos esbozado algunos elementos de una descripción fenomenológica de la caricia con el fin de ilustrar los complejos de síntesis de motivación en la esfera práctica. Con todo ello, el asunto mismo del fenómeno de la caricia nos fue revelando otras dimensiones de la vida concreta que merecen su estudio propio.

A manera de recapitulación general que permita ubicar el bosquejo descriptivo que acabamos de presentar dentro del programa más amplio de la fenomenología trascendental, cabe decir lo siguiente: si bien hemos elegido el hilo conductor del ejemplo de la caricia, en realidad la temática que se quiso abordar desde el inicio entra en el mapa más amplio de la génesis de la experiencia del valor y la constitución de la vida práctica. La caricia es una acción y como tal supone una decisión, más o menos consciente o explícita, y un agenciamiento del cuerpo con una orientación práctica definida. El movimiento del cuerpo consecuente con la decisión está fundado, a su vez, en una conciencia de valor. Así, el que acaricia lo hace de forma voluntaria y con una intención práctica, en cierta medida explícita que, no obstante, entraña una valoración que va más allá del mero placer inmediato que produce. El valor de la caricia, tanto en lo que concierne a la acción misma y lo que se busca en el movimiento de hacer caricias, se revela, ciertamente, en un nivel estesiológico, intuitivo en el plano sensible; pero, al mismo tiempo, la motivación práctica que involucra y su intencionalidad no encuentran cumplimiento en ese placer. Se acaricia para consolar, comunicar afecto, atenuar el dolor y otras inquietudes asociadas; todos esos fenómenos se encuentran fundados en la asunción del cuerpo acariciado como uno susceptible a recibir las caricias. El cuerpo de otro, además, se revela como el de una persona por la que sentimos algún afecto y cuya presencia nos motiva a ser consecuentes con ese afecto a partir del acercamiento de la caricia. Todo ello forma parte de la síntesis de motivación práctica involucrada en el movimiento de acariciar. El gesto de la caricia revela valores que trascienden el placer sensual, aunque lo involucran de forma esencial y, en cierta manera, se exhiben a través de suscitaciones afectivas corporales en los movimientos de lenta cadencia en los que consiste la caricia. Se trata, en este caso, de dimensiones de valor cuyo cumplimiento requiere algo más que el mero agrado sensual. Por otro lado, al tratarse precisamente de un movimiento del cuerpo, lo interesante de la caricia también es la manera en que el cuerpo acariciado motiva la insistencia del gesto de acariciar a partir de las

mismas síntesis cinestésicas de la percepción táctil. La intuición que confirma la presencia corporal de la persona que se acaricia se funda en el mismo registro sensible, en el tacto, en el cual adquiere cumplimiento la intencionalidad del movimiento de la caricia; la mano que dibuja en el cristal que separa los cuerpos de los amantes, por ejemplo, en la sala de visitas de una cárcel, el rostro que quisiera acariciar mienta una caricia en vacío. No ocurre lo mismo con el dedo que recorre los contornos de la imagen de la cara de un ser querido en una fotografía, ahí no existe precisamente la mención en vacío de la caricia, sino la expresión del anhelo de acariciar, que es en realidad un anhelo por la presencia de quien se extraña.

No obstante, en ese gesto hay algo de la constitución cinestésica, en este caso, de la imagen del rostro a través de sus contornos, y la misma constitución, no de la imagen, sino del cuerpo (ausente) de esa persona que el movimiento del dedo, ese trazo que quiere ser también pausado, cálido, a su manera también recuerda. Desde el punto de vista de la representación, en un caso la presencia viva del cuerpo y, en otro, dos formas de la conciencia de imagen, tenemos que el valor que motiva el gesto de la caricia, sea esta cumplida o meramente mentada, está fundado en dichas representaciones. Así también, el movimiento de acariciar, como acto de la voluntad, está fundado en el valor. Pero desde el punto de vista de la génesis y la secuencia de asociaciones, y motivaciones, que involucra el movimiento dinámico de la caricia, es más bien ella, la caricia, la que sostiene como fenómeno complejo, y completo, el sentido pleno del fenómeno de individuación personal de la comunicación de los amantes, de la persona revelada en su anhelo por la ausencia de otra persona, insustituible.

De este modo, en un nivel la caricia involucra a su manera lo que la mirada teórica revela como el entrelazamiento de las tres esferas de la razón: nada es más verdadero en la percepción externa que la presencia viva de lo mentado; al mismo tiempo, la valoración es, punto por punto, cumplida y exhibida de forma sensible y, finalmente, ambas vivencias fundan la motivación por el acto de acariciar como acto de la voluntad libre, cumpliéndose en una especie de gozo. Por otro lado, la caricia también produce sus propios horizontes de intimidad, en la cual hay apercepción tanto del cuerpo que se exhibe de forma progresiva, pero no se manifiesta de un solo golpe por completo, como del resultado de cada palpación y cada movimiento. La caricia, como hemos dicho con Gaos, no es solo gozo, sino también pudor y titubeos; cada movimiento produce una expectativa que se cumple en gestos de los que nunca estamos seguros de su sentido, como todo lo que viene del cuerpo del otro.

BIBLIOGRAFÍA

- Behnke, E.A. (2009). Bodily protentionality. In *Husserl Studies*, vol. 25, 185-217.
- Gaos, J. (1945). *2 exclusivas del hombre: la mano y el tiempo*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- _____. (2010). La caricia. En *Cuerpo vivido* (pp. 53-85). Madrid: Encuentro.
- Husserl, E. (1966). *Analysen zur passiven Synthesis*. Hua XI. La Haya: Martinus Nihjoff.
- _____. (1985). *Meditaciones cartesianas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1999). *Investigaciones lógicas*. Madrid: Alianza.
- _____. (2005). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica: libro segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2008). *Die Lebenswelt: Auslegungen der Vorgegebenen Welt und ihrer Konstitution, Ed. Ruchus Sowa*. Hua XXXIX. Dordrecht: Springer.
- Levinas, E. (2012). *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Massie, P. (2013). Touching, Thinking, Being: the sense of touch in Aristotle's De Anima and its implications. In *Minerva, Journal of Philosophy*, 74-101.
- Quepons, I. (2013). Sobre el sentido y expresión de la vida afectiva en la fenomenología de Husserl. En *Eikasía, Revista de Filosofía*, 391-415.
- Sartre, J.P. (1998). *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada.
- Serrano de Haro, A. (1997). Fenomenología del cuerpo. En A. Serrano de Haro (Ed.), *La posibilidad de la fenomenología*. Madrid: Editorial Complutense.
- Steinbock, A.J. (2014). *Moral emotions: Reclaiming the evidence of the heart*. USA: Northwestern University Press.
- Walton, R.J. (2014). Facetas de la corporalidad en la ética husserliana. En *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, no. 21, 237-259.
- Zirión Quijano, A. (2003). *Historia de la fenomenología en México*. Morelia, México: Red Utopía/ Jitanjáfora.
- _____. (2012). Sobre los límites del lenguaje y las limitaciones de la fenomenología. Hacia una crítica fenomenológica del lenguaje. En *Phainomenon. Revista de Fenomenología*, no. 20/21, 163-178.
- _____. (2016). Acerca del límite y los horizontes de la expresión lingüística. En L.R. Rabanaque y A. Zirión Quijano (Eds.), *Horizonte y mundanidad. Homenaje a Roberto Walton* (pp. 123-144). Morelia, México: Jitanjáfora.

NOTAS

[1] José Gaos (1945), texto incluido posteriormente en el tercer volumen de sus obras completas, editadas por Antonio Ziri3n y con pr3logo de Abelardo Villegas, UNAM, 2003.

[2] Como recuerda Miguel Garc3a Bar3: “Gaos utiliz3 un texto que Husserl entreg3 personalmente a Ortega en noviembre de 1934, con el fin expreso de que Revista de Occidente editara su traducci3n”, en la “Introducci3n” de *Meditaciones cartesianas* (Husserl, 1985: 8). Gaos solo public3 su traducci3n de las cuatro primeras *Meditaciones*; de la Quinta, que tambi3n tradujo, solo se conservan algunos fragmentos en el Archivo preservado en el Instituto de Investigaciones Filos3ficas de la UNAM. Adem3s, sabemos que Gaos conoci3 m3s adelante otras obras tard3as de Husserl en la versi3n de la edici3n de obras completas, *Husserliana*, y probablemente supo de *Ideas II*, as3 como de *Filosof3a primera*, ambas rese3adas por Luis Villoro en los a3os sesenta del siglo anterior. En 1963 Gaos convoc3 a un coloquio sobre el tema del mundo de la vida en el que particip3 Ludwig Landgrebe, para quien la tem3tica de la vida corporal es determinante en su apreciaci3n de Husserl. Un a3o antes, la misma UNAM hab3a publicado la traducci3n de Villoro de *L3gica formal y l3gica trascendental*. Con todo, para la 3poca en la que comenz3 a publicarse y discutirse en M3xico el legado in3dito de Husserl, especialmente con Villoro, Gaos parece haber perdido el inter3s por la fenomenolog3a como una filosof3a de trabajo.

[3] Se trata, fundamentalmente, de los par3grafos 43, 44 y 54 de las *Meditaciones cartesianas*.

[4] El an3lisis intencional est3tico tiene como objeto la explicitaci3n de los niveles de fundaci3n y las estructuras de la intencionalidad con base en “la unidad del objeto mentado”, mientras que el an3lisis gen3tico “est3 dirigido a todo el contexto concreto en el que se encuentra cualquier conciencia y su respectivo objeto intencional en cuanto tal” (Hua XVII: 316); en ese sentido, el an3lisis gen3tico toma como hilo conductor el mapa estructural desarrollado por el an3lisis est3tico e interroga por los horizontes din3micos de formaci3n y desarrollo de la intencionalidad, formada en relaci3n con sus objetos ya constituidos. Todo ello se hace a partir de lo que Husserl llama una pregunta retrospectiva que interroga los horizontes de implicaci3n de los diferentes niveles de constituci3n intencional, de acuerdo con su propio dinamismo temporal. Aunque el estudio *La caricia* no tiene esa orientaci3n, el an3lisis gen3tico no le era extra3o a Gaos, por lo menos en su forma program3tica, pues aparece trazado en *Meditaciones cartesianas*. Asimismo, el tema aparece mencionado de forma expl3cita en el segundo ap3ndice de *L3gica formal y l3gica trascendental*, que adem3s fue traducido en 1962 por Luis Villoro, como hemos mencionado antes.

[5] Por otra parte, y de manera preliminar, quiz3 no est3 dem3s se3alar que cuando hablamos del cuerpo nos referimos propiamente a su manifestaci3n en la experiencia, lo

cual para ser descrito en su especificidad supone una crítica fenomenológica a la noción misma de cuerpo. Es decir, al hacer, o intentar hacer fenomenología, no suponemos que el objeto de la descripción está ahí meramente dado, sino que este se revela, gracias a la reducción fenomenológica, como el correlato de operaciones (activa y pasivas) de la subjetividad (Behnke, 2009: 187).

[6] Hua IV: 144.

[7] Esta descripción, famosa en los círculos fenomenológicos tanto por las caracterizaciones de Husserl en sus *Ideas II* como por la descripción consecuente del tema que hace Merleau-Ponty, en realidad se remonta a una distinción que encontramos ya, entre otros, en Aristóteles. Véase por ejemplo *De Anima II*, 423b23 (Massie, 2013).

[8] Gaos se extiende y considera otras notas de la mano como la humedad, la sequedad, un cierto grado intermedio de calor y tibieza (Gaos, 2010: 56). Es interesante que en el caso de la “viscosidad” o “pegajosidad” eventual, en la medida en que se oponen al deslizamiento, se oponen al acariciar. En ambos casos no se trata de circunstancias empíricas sino de una oposición de la intencionalidad práctica del acto de acariciar.

[9] Sobre esta posibilidad véase Ziri6n (2012; 2016) y Quepons (2013).

[10] Un mapa de esta posible sistematizaci6n, con miras a la aclaraci6n de la 6tica en el di6logo entre Husserl y otros fenomen6logos de la tradici6n, se encuentra en Walton (2014).

SECCIÓN II
ESTÉTICA FENOMENOLÓGICA Y ARTE

FENOMENOLOGÍA Y ARQUITECTURA. EXPERIENCIA Y AFECTIVIDAD ESPACIO- CORPORAL

IRENE BREUER

INTRODUCCIÓN

El esclarecimiento de las bases filosóficas que conciernen a la visibilidad de la arquitectura implica no solo una investigación sobre la proyección arquitectónica, sino también sobre el origen del sentido de la arquitectura. De acuerdo con ello, la fenomenología participa de la construcción de lo visible, antes que la arquitectura la materialice en la visibilidad. Ambas parten de reconocimientos comunes sobre el lugar, el cuerpo, la experiencia y la percepción. Con el fin de esclarecer sus relaciones mutuas se partirá del análisis de la constitución correlativa de espacio-cuerpo-lugar husserliano, para plantear después la revisión ontológica de lo visible que llevará a cabo Maurice Merleau-Ponty, quien acentúa la dimensión afectiva-corporal del espacio. La comprensión de un “estar-aquí-en-un-lugar” como un existencial en el sentido heideggeriano del término conduce a precisiones sobre la esencia de la arquitectura y su ser corporal, que es analizada en su dimensión diacrónica. A partir del punto de inflexión en cuanto a la comprensión kantiana del espacio y del tiempo y de las investigaciones experimentales fisiológicas y psicológicas del siglo XIX tiene lugar una revolución copernicana en la relación del hombre con la arquitectura: de la composibilidad y armonía a la imposibilidad y heterogeneidad, de la perspectiva armonizante a la desperspectivización de nuestro ser en el mundo. Este cambio conlleva la comprensión de que el sentido, tanto del mundo como de la arquitectura, está sometido a cambios y nuevas formaciones de acuerdo con nuestras experiencias espaciales, que son esencialmente corporales.

I. HUSSERL: LA CONSTITUCIÓN CORRELATIVA DE ESPACIO-CUERPO- LUGAR

En palabras de Klaus Held:

En nuestra vida diaria y en el espacio de vida sobre esta Tierra dependemos de ciertas cosas de las cuales sabemos que se encuentran aquí o allí o que están a nuestro alcance. La mayor parte de aquello de lo que nos ocupamos tiene en este sentido un 'sitio', al cual pertenece [...]. Tenemos un conocimiento sobre el espacio, porque la mayoría de las cosas de esta Tierra están para nosotros en un cierto lugar a par de en casa[1].

Precisamente, esta experiencia da origen a los análisis de Edmund Husserl sobre el espacio: el espacio es primariamente topos, el lugar tanto de un ser en movimiento como de una cosa concreta de la naturaleza.

Las tesis centrales de Husserl parten de la facticidad del movimiento; por medio de la *epoché*, da un paso atrás para plantear la cuestión de la constitución de la espacialidad y de la coseidad: "La espacialidad se constituye, adviene a su dación, en el movimiento, en el movimiento del objeto mismo y en el movimiento del 'yo' con el consiguiente cambio de orientación"[2]. (Hua XVI: 149). Esta constitución discurre en estratos, surgiendo de lo experimentado primordialmente: lo real en su lugar, la forma en su presencia espacial del aquí y allí. El lugar en tanto sitio espacial depende de su modo orientado de dación cuyas coordenadas están ancladas en el cuerpo viviente en tanto "centro cero de la orientación (*Nullzentrum der Orientierungen*)". El cuerpo viviente es, sin embargo, algo más que un punto de referencia, ya que posee una función constitutiva gracias a las cinestésias o sensaciones de movimiento[3]. Él es cuerpo viviente "fungiente (*fungierender*)"; en primera instancia, el cuerpo viviente en reposo con sus diversos sistemas de movimiento orgánico posible (ojos, cabeza, manos, etcétera) motiva una modificación del sistema de aparición o de los campos de aparición. Pero recién la cinestesia del caminar posibilita una continuidad de puntos de reposo posible (*Kontinuum möglicher Ruhepunkte*) –una continuidad de lugares– mientras que, paralelamente, se constituye el mundo exterior que aparece en "su movimiento y reposo". "El 'espacio cinestésico' es (por lo tanto) un sistema de lugares cinestésicos posibles en tanto paradas, en tanto comienzo y término de momentos de calma para acciones (cinestésicas) continuas"[4]. (Husserl, 1940/1941: 29). Existe, por ende, una relación constitutiva (*konstitutiven Zusammenhang*) entre mis cinestésias fluyentes y los modos de aparición perspectívos de las cosas en tanto cercanas o lejanas; las cinestésias, que unifican por asociación los decursos de las sensaciones en los miembros del cuerpo, en forma paralela a los movimientos

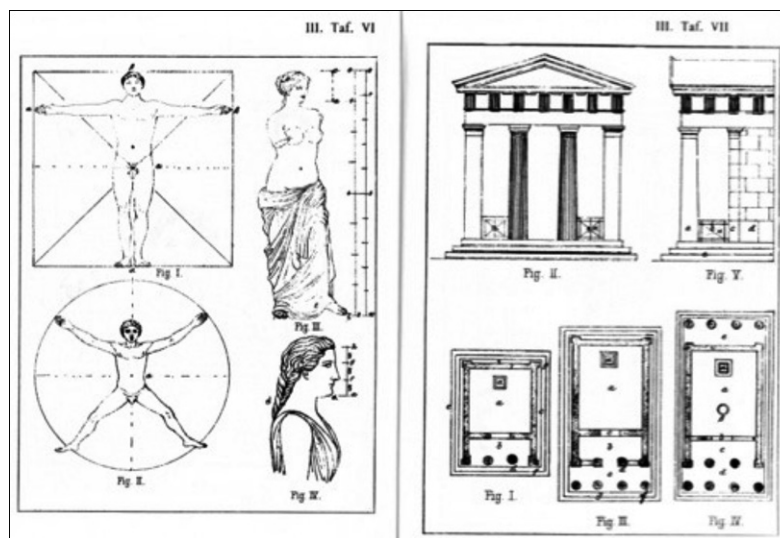
espaciales exteriores, posibilitan la constitución de la unidad de los miembros del cuerpo viviente, es decir, su propia unidad. El cuerpo viviente posibilita a través de sus movimientos no solo la constitución de la coseidad, sino también la constitución de los lugares individuales de las cosas en su modo de orientación o perspectiva cambiante. Esto significa que la coseidad, la corporeidad viviente y el espacio están unidos constitutivamente, y que se posibilitan unos a otros (Cfr. Breuer, 2015a: 95-116).

Se trata aquí de una línea doble de motivación (*doppelte Motivationslinie*), las cinestésias motivan tanto los diferentes tipos de márgenes de acción (*Spielräumen*), i.e. los campos de sensación o lugares, como el desarrollo de las “apariciones (*Erscheinungen*)”, i.e. las imágenes (*Bilder*) (Bernet *et al.*, 1996: 126). Este primer espacio cerrado se abre al mundo espacial homogéneo, abierto e ilimitado (*homogenen endlos offenen Raumwelt*) a través de la ampliación aperceptiva de la esfera de cercanía (*apperzeptive Erweiterung der Nahsphäre*) (Husserl, 1946: 341). La perspectiva cumple un rol clave en esta constitución, ya que el punto de fuga en tanto la imagen del punto infinitamente lejano, que une la totalidad de las líneas de profundidad, simboliza lo ilimitado mismo. A través de la perspectiva, que organiza los campos de visión, se logra una construcción unificada y no contradictoria de extensión infinita en el área de la dirección de la mirada en la cual las cosas, unificadas en una imagen perspectíca, se distribuyen armoniosamente.

Como mi cuerpo viviente es un punto cero fijo de la orientación y la constitución de la espacialidad, la coseidad y la corporeidad son correlativas, podemos inferir que la organización de nuestros miembros corporales se espeja en la organización de la espacialidad: el “arriba” o “abajo” en el espacio no son coordinadas absolutas, como afirmara Aristóteles, sino que están determinadas por la ordenación de nuestro organismo. Un pasaje fluido entre el lugar cerrado al mundo espacial indica un acuerdo entre las partes del espacio –los lugares– entre sí y con respecto al todo, el espacio infinito. Podemos asociar este carácter “antropocéntrico” y orgánico/funcional de la concepción espacial de Husserl a un sistema normativo de relaciones: el principio del acuerdo entre las partes, entre sí y con la totalidad. Estas tres características de la concepción de la espacialidad en Husserl (su carácter antropocéntrico, orgánico y armonioso) pueden ser interpretadas como expresión de una concepción estética de base. Como explicara Erwin Panofsky, el principio de armonía constituía la base racional de la belleza para la estética antigua y renacentista, que en los griegos se fundamentaba no tanto en un código, sino en la percepción. Para Vitruvio

esta belleza orgánica se fundaba en tres conceptos clave: *proportio*, *eurhythmia* y, sobre todo, en la *symmetria*, el principio estético fundamental que regía la relación armónica entre las partes y el todo. La *eurhythmia* –el efecto de la obra artística sobre el sujeto percipiente– se basaba en el empleo de medios de adaptación ópticos y suponía una venusta –una aparición agradable a la vista–, mientras que la simetría consistía en “una armonía adecuada, que surge de las partes de la obra”. El tercer principio, la *proportio* –la concordancia métrica entre la *rata pars* (módulo, unidad) y el todo de la obra– era un simple método práctico que aportaba a la realización de la belleza[5]. En la concepción espacial de Husserl el cuerpo viviente es, por ende, algo más que el centro realizado del mundo experimentado, pues este es el fundamento de una concepción estética del espacio: por un lado, la relación concordante de los miembros del cuerpo entre sí como una relación asociativa entre el cuerpo fungiente/funcional y la orientación del espacio y, por el otro, la concordancia entre las partes y el todo como un pasaje fluido y armónico entre el lugar cerrado y el espacio ilimitado.

Imagen 1.



Fuente: M. Vitruvius Pollio, construcción y proporcionalidad, aprox. 15 a.C.

II. MERLEAU-PONTY: LA REVISIÓN ONTOLÓGICA DE LO VISIBLE

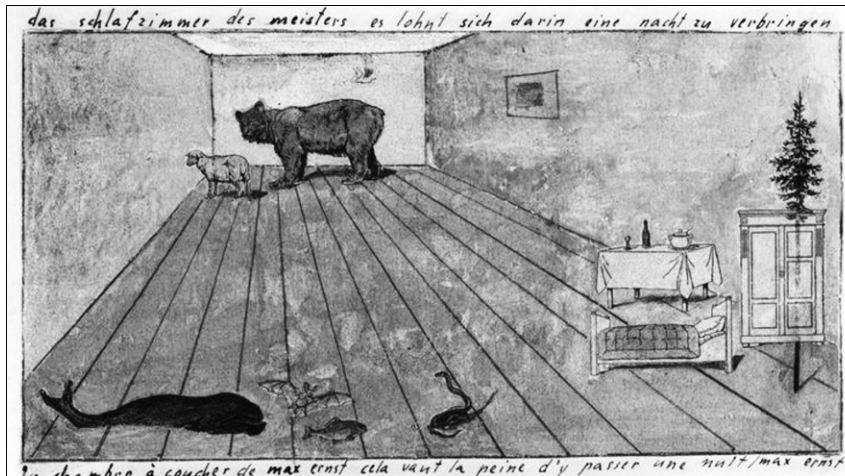
La fenomenología señala, sin embargo, que nuestra relación con el entorno no se limita ni a una simple confrontación perspectívica entre las cosas y los sujetos ni a su simple presencia inmediata. No se trata aquí de una relación de

representación, ya que la conciencia no “copia” al mundo como si este fuera una sustancia independiente del sujeto, una simple cosa. La intencionalidad abre horizontes que posibilitan un enriquecimiento de sentido de lo dado en la medida en que ofrece un más allá potencialmente accesible que excede la actualidad de la aparición: el mundo y las cosas son algo más de lo que se brinda a nuestra mirada. Por lo tanto, en la medida en que la conciencia sobrepasa la actualidad inmediata de la cosa intencionada rompe con la “soberanía de la representación (*souveranité de la représentation*)”, en palabras de Emmanuel Levinas (2010: 181). El horizonte es, por lo tanto, algo más que el entorno vago de una cosa, es un campo potencialmente explorable para el sujeto, que define la situación de este en el mundo.

Aunque la intencionalidad husserliana rompe con la representación en cuanto copia fiel del mundo, se fundamenta en un rasgo esencial de la representación: la concepción leibniziana de la armonía pre-establecida, según la cual la variedad cualitativa de las cosas y de los lugares puede ser armonizada a través de su unificación perspectivica. En este sentido, Merleau-Ponty cuestiona el principio de composibilidad de las cosas en el espacio euclídeo y, con ello, la creencia en la naturalidad de la perspectiva central clásica. Sus expresiones sobre la pintura pueden ser aplicadas a la perspectiva: la visión perspectivica, esta “visión devoradora [...] no es otra cosa que una apropiación a distancia”, ya que ella “extiende esta forma singular de toma de posesión a todos los aspectos del ser” (Merleau-Ponty, 1964: 26-27)[6]. En lugar de ello, Merleau-Ponty destaca, por un lado, la rivalidad de las cosas (1969: 74) que se extienden en un campo de presencia de simultaneidad espacio-temporal y se “pelean” por nuestra atención. “Cada cosa reclama una absoluta presencia, que es imposible con la de la otra (*chacune revendiquant une présence absolue qui est impossible avec celle des autres*)” (1960: 294). Esto se debe a que “la percepción me da un ‘campo de presencia’ [...] que se extiende según dos dimensiones: la dimensión aquí-allí y la dimensión pasado-presente-futuro”, ya que para Merleau-Ponty el “orden de coexistencia no puede ser separado del orden de sucesión” (1945: 307)[7]. Ellos no aparecen en tanto horizontes, como lo afirma Husserl (Cf. Hua III/I: 58f), sino de forma simultánea; una simultaneidad de las cosas que, por otro lado, esconde su incompatibilidad. La perspectiva demuestra ser una pura convención, una “convención (*Konvention*)”[8] o “invención” (Cfr. Merleau-Ponty, 1945: 302)[9] de un “mundo dominado (*monde dominé*)” (Merleau-Ponty, 1960: 75) por el sujeto, que está sujeto al principio de armonía (Panofsky, 1978: 109). Merleau-Ponty

invierte este concepto: la “profundidad (*profondeur*)” es primariamente una experiencia de una “reversibilidad de las dimensiones (*reversibilité des dimensions*)”, una “localidad general (*localité globale*)” (1964: 65) donde todo es al mismo tiempo, donde lo imposible se encuentra; la visión nos enseña la coexistencia y simultaneidad temporal de los seres (p. 84)[10]. Esta “revisión ontológica de lo visible (*ontologische Revision des Sichtbaren*)” (Waldenfels, 2009: 107) culmina en una revisión topológica del modelo espacial: “El espacio topológico es el medio, en el cual se dibujan las relaciones de vecindad y de urbanidad (*L’espace topologique, au contraire, milieu où se circonscrivent des rapports de voisinage, d’enveloppement, etc.*)”[11], logra su unidad, paradójicamente, a través de “imposibilidades (*impossibilités*)”[12]. Por otro lado, no existe ni un lugar privilegiado a partir del cual el sujeto pudiera tener una visión total del campo visual, ni esta visión está en condiciones de proveer una imagen fiel del mundo. Muy por el contrario, el mundo, en cuanto espacio de las trascendencias, está caracterizado por “espesores, fragosidades, inconsistencias y quiebres (*Dichte, Unwegsamkeiten, Konsistenzen und Bruchstellen*)” en la medida en que el sujeto está sujeto a “ilusiones ópticas y fallas de la visión (*Täuschungen und Sehmängeln*)” (Desanti, 1986: 46). El ser del mundo se caracteriza por su polimorfismo e imposibilidad, por lo que no puede ser dominado por nuestra mirada domesticadora. “El mundo estético debe ser descrito como espacio de trascendencia, como espacio de imposibilidades, de estallidos y de dehiscencia y no como espacio objetivo-inmanente. Por ello el sujeto y el pensar deben ser descritos a partir de su situación espacial, de su propia ‘localidad’ ”[13]. En este sentido, se debe renunciar a la creencia en un orden espacial armónico para revelar la incompatibilidad de las cosas en el espacio, su dehiscencia, y del resquebrajamiento del ser en la apertura y la imposibilidad de una anexión corporal armoniosa del espacio. Estas expresiones tendrán particular relevancia en cuanto a la arquitectura, como se verá más adelante.

Imagen 2.



Fuente: Max Ernst, la chambre à coucher, 1920.

Merleau-Ponty concuerda con Husserl en que un sujeto corporal en situación no habita el espacio y el tiempo de manera conceptual, sino afectiva. Para él, el cuerpo viviente no se encuentra como las cosas “en” el espacio o “en” el tiempo, sino que las habita; sus gestos tensan “vectores afectivos, descubren fuentes emocionales y crean un espacio de expresión (*ils <les gestes> tendent des vecteurs affectifs, ils découvrent des sources émotionnelles, ils créent un espace expressif*)” (Merleau-Ponty, 1945:170). Aquí se plantea una espacialidad de situación y de movimiento corporal, que expresa a su vez un sentido corporal: mi cuerpo viviente no solo es “un espacio expresivo por antonomasia (*éminemment un espace expressif*)”, sino además el “núcleo de significación (*noyau de signification*)” (pp. 170-171), y no una cosa, ya que él es justamente aquello que ve y que toca (*Ibid.* 108-109). El cuerpo viviente no solo crea un espacio sino un tiempo que podríamos llamar, asimismo, “de expresión”, ya que su fuerza afectiva produce efectos de sentido senso-temporales, como ritmo, cadencia, tempo, tonalidad afectiva y duración, antes de que estos puedan ser expresados en conceptos. Este sentido afectivo que emerge de la sensualidad es producido por y vivenciado en el cuerpo viviente; pertenece, por ende, a la esfera antepredicativa, es decir, a un campo fuera de la discursividad y anterior a toda significación lingüística.

Así como la fenomenología husserliana rompe con la soberanía de la representación, Merleau-Ponty lo hace con su presupuesto tácito: la posibilidad de la composibilidad de lo diverso. El mundo ya no puede ser representado como si fuera una formación existente plenamente desarrollada, sino que debe

ser experimentado y configurado en su complejidad por el cuerpo viviente en un proceso de determinación dinámico. Husserl lo expresa de esta manera: “Es [...] además una comprensión esencial, que el mundo circundante ni es simplemente algo existente ni está disponible para ser experimentado, sino que es configurado en diferentes modos por las variadas actividades de los sujetos” y es provisto de esta manera con un sentido “fresco/nuevo (*frischen*)” (Hua XXXIX: 261)[14]. No obstante, sigue afirmando la fuerza armonizante de la perspectiva: “Cada cosa es experimentada necesariamente de forma perspectívica, la que está relacionada esencialmente con las determinaciones propias de las cosas, que, en tanto tales, se ‘muestran’ en estas perspectivas” (Hua XXXIX: 269)[15]. Esta ilusión no puede mantenerse porque, de acuerdo a las afirmaciones de Merleau-Ponty, un sujeto en situación o en el mundo, como lo entiende Heidegger, no dispone del poder de transformar la heterogeneidad del mundo en homogeneidad. El ser del mundo no es ya un ser para la mirada, sino un ser que primeramente se sustrae al sujeto. Una vez que la ilusión de la composibilidad colapsa, el espacio pierde las determinaciones esenciales que hasta ese entonces lo caracterizaban, y estas últimas pasan a ser peculiaridades o modos de la experiencia y de la afectividad corporal. Se trata de una peculiar “transferencia”: las cualidades percibidas y sentidas ya no califican al espacio mismo, sino a la experiencia afectivo-corporal. La percepción espacial, según la visión perspectívica, da paso a una experiencia espacial, según la afectividad corporal, una experiencia procesual y dinámica cuyo sentido está permanentemente sometido a cambios y reconfiguraciones. El reconocimiento de que la experiencia afectivo-corporal confiere al mundo polimórfico un sentido que permanentemente se renueva y se reconfigura lleva a la ruptura definitiva con el paradigma de la naturalidad de la perspectiva –la perspectiva como representación de un recorte del mundo– y, por ende, también con la creencia en la composibilidad del mundo, este último en tanto perceptible para la mirada, de manera armoniosa. Este cambio doble de paradigma conlleva el reconocimiento de que el sentido del mundo no está dado de modo original, sino que solo puede ser creado en retrospectiva por y en el transcurso de la experiencia corporal, estando sometido a futuras reconfiguraciones.

III. EL “ESTAR-AQUÍ-EN-UN-LUGAR” COMO EXISTENCIAL

A través de la pregunta “¿en dónde?” remitimos a un lugar determinado que rodea al cuerpo como una segunda piel y presenta cualidades. Cuando en el

mundo de la vida hablamos de un cierto sitio, lo describimos con las cualidades que le transferimos de las cosas por él abarcadas –el entorno limitante– y de nuestro propio estado de ánimo o temple. Un lugar es experimentado en el “cómo” de su aparición, de él decimos que es colorido/gris, vívido/abandonado, alegre/triste, grande/pequeño, abierto/cerrado, etcétera. Esto se debe, primero, a que, como se mencionó antes, la constitución del espacio, la coseidad y la corporeidad son correlativas. No solo se espeja la disposición de los miembros corporales en la organización de la espacialidad, sino que el cuerpo viviente está orgánicamente unido al lugar en tanto “lugar corpóreo”: la localización del cuerpo viviente –el estar-aquí– es lo que lo ancla al mundo. El lugar ostenta algo más que determinaciones formales ya que posee, además, una dimensión simbólico-existencial. El “estar-en-un-lugar” está caracterizado, principalmente, por nuestra identificación con el carácter singular de ese sitio. Cada lugar tiene su identidad y su dimensión existencial, ya que cada sitio particular despliega una significación singular que dependerá de las vivencias de cada sujeto que lo habite. Un lugar en tanto “corporización” de los sucesos o vivencias que hayan ocurrido en él remite a su contenido y a su origen, como ha señalado Martin Heidegger (*Cfr.* 1967: 44)[16]. Por ello, a diferencia del espacio, todo lugar es portador de cualidades singulares que lo hacen inconfundible. Los sitios no solo atesoran nuestros recuerdos particulares, poseyendo, así, una significación privada, sino que nos imponen su significación pública, ya que en ellos el pasado de la vida en sociedad se inscribe cual “líneas de una mano” a través de “raspaduras, muescas, incisiones, cañonazos”, como lo afirmara Italo Calvino (1984: 22). El sitio que ocupa una institución pública “en el orden de una ciudad” nos habla de su función: palacio real, cárcel, mercado, iglesia. Las expresiones de Calvino sobre la ciudad bien pueden aplicarse a sus lugares: “La mirada recorre las calles como páginas escritas: la ciudad dice todo lo que debes pensar, te hace repetir su discurso” (1984: 25). En este sentido, funge como un signo, ya que cada lugar puede “establecer un nexo de afinidad o de contraste que sirva de llamada a la memoria”, recordándonos lo que ha acontecido en él (*Idem*). Los lugares habitables no son algo estático, sino que han crecido a través de sucesivas superposiciones; justamente gracias a estas mutaciones pueden dar forma a nuestros deseos y esperanzas (pp. 46-47). Un encadenamiento de lugares, o sea una ciudad, “es como una armazón o una retícula en cuyas casillas cada uno puede disponer las cosas que quiere recordar” (p. 26). Esta estructura forma una red simbólica de orientación dentro de la ciudad y aporta a la identificación del habitante con su entorno de vida. Por ende, el reconocimiento

e identificación tanto de cosas como de sucesos descansa en la posibilidad de su ordenamiento en tipos arquitectónicos, ya sea una iglesia, un palacio, un monumento, etcétera, y de su localización espacial^[17]. Sobre la formación de esta estructura de ordenamiento descansa la posibilidad de un mundo-de-vida subjetivamente vivenciado, en el que, gracias al desarrollo de habitualidades y costumbres, se origina un estilo de experiencia. Basados en las experiencias que hacemos en el mundo de la vida esperamos, más o menos explícitamente, que las cosas y las acciones se integren como de costumbre en nuestra vida cotidiana normal. Estas esperas (*Erwartungen*), en el sentido husserliano del término, se llenan cuando el estilo habitual de las apariciones y de las acciones responde a la tipología de cosas y sucesos existentes y, por ende, se confirma en nuevas experiencias. Esto se debe a que todo objeto de la experiencia es primeramente remitido a un tipo determinado, ya formado por la tradición cultural. La formación de un tipo se lleva a cabo gracias a que entre las cosas se establecen similitudes y rasgos en común, por ejemplo, colores, figuras, etcétera. A partir de la configuración de un tipo surgen esperas, es decir, con base al recuerdo de cosas parecidas se origina la expectativa de que las cosas posteriormente percibidas se integrarán a un tipo determinado. Tipo y cosa pueden o no cubrirse, dependiendo de que nuestras esperas se llenen o sean decepcionadas. El lugar, por ende, presenta una determinada estructura que remite a tipos acuñados en la tradición.

Christian Norberg-Schulz distingue varios elementos o tipos del espacio existencial, tomando como base los análisis de Jean Piaget y de la psicología de la Gestalt, e interpretándolos en tanto esquemas de organización: los centros o lugares (relación de proximidad), las direcciones o caminos (relación de continuidad) y las áreas o dominios (relación de abarcamiento). Los centros denotan el hogar o el centro simbólico del mundo que los griegos, en tanto *amphalos* u ombligo del mundo, ubicaban en *Delphi*, mientras los romanos consideraban a su a Capitolio como “*caput mundi*”. La noción de hogar como centro de la vida cotidiana se desarrolla ya en la infancia. Es el punto de partida y de llegada, marca el fin o el comienzo del movimiento, el lugar de reunión o de máxima proximidad de los seres, su carácter es, por ende, estático. Los caminos, por el contrario, poseen un inherente dinamismo, ya que a lo largo de ellos discurre el movimiento: los caminos contienen direccionalidad. En la tradición, el *axis mundi* representaba la unión de los tres ámbitos cósmicos (los cielos, la superficie de la tierra y su centro), mientras que los puntos cardinales se unían con él para formar una cosmología abarcadora. La fundación de una

ciudad romana, por ejemplo, se basaba en el cruce de la traza del cardo (el eje norte-sur) y de la traza del decumano (el eje este-oeste) que dividían a la ciudad y, por lo tanto, al mundo, en cuatro partes rodeadas por un muro circundante. Si el lugar está determinado por la proximidad de sus elementos definitorios, es decir, sus límites circundantes, el camino está caracterizado por la continuidad del movimiento, y, en ciertos casos, por la sucesión linear de elementos o sitios a lo largo de él. Los dominios, por último, son áreas que no funcionan como destinos o lugares de partida del movimiento, sino como “fondos” no estructurados sobre los cuales se destacan las “figuras” o centros. Normalmente, se perciben como entornos naturales cuyos límites no son claramente perceptibles, es decir, abarcan grandes áreas (Norberg-Schulz, 1971: 17-26). Estos sistemas interactúan entre sí y definen un entramado de relaciones espaciales entre el sujeto y el lugar ya que, como lo afirmara Heidegger, “el ‘ser ahí’ <es> esencialmente espacial (*das Dasein <ist> wesenhaft räumlich*)”[18]. Una dimensión esencial falta, empero, al análisis de Norberg-Schulz: la dimensión del horizonte que, en tanto línea o límite, define la relación entre lo visible y lo invisible, lo finito y lo infinito. Es el límite por antonomasia, aquello que define, en última instancia, nuestra espacialidad más abarcante, la de nuestro ser-en-el-mundo. En cuanto a los límites del análisis, estos están determinados por una estética bidimensional propia de la Gestalt, que descuida la relación entre el cuerpo viviente y el espacio, así como la dimensión social e intersubjetiva del mundo de la vida, sometiendo al entorno construido a una función de límite visual o escenográfico. Se trata, además, de una estructuración limitada a uno solo de los sentidos, es decir, la visión. Como se mencionará más adelante, la consideración de las cinestésias y las sensaciones corporales táctiles agregan otras dimensiones sensoriales a la concepción arquitectónico-espacial. La función de la arquitectura es, justamente, brindar una respuesta a estas cuestiones.

En conclusión, el lugar tiene una estructura esencial, una identidad y un carácter propios, es portador de cualidades y de significación, es garante de la memoria e inseparable del cuerpo viviente que lo habita: posee, por ende, una clara dimensión existencial. Por lo tanto, será función de la arquitectura transformar un sitio indiferenciado en un lugar existencial.

IV. LA ESENCIA DE LA ARQUITECTURA

La rememoración del origen griego del término *arquitectura* revela que esta última pone en juego ideas ordenadoras generales que van más allá de la simple fabricación artesanal o material. Para Aristóteles las obras de arquitectura pertenecen a la *techné*, que denota unas ciertas formas de conocimiento y del devenir; bajo el aspecto del conocimiento, la *techné* es un saber orientado a la producción ya que puede dar cuenta de las razones o motivos de su accionar. Aunque descansa sobre un saber basado en la experiencia, que siempre está referida a lo individual, *i.e.* a casos individuales, la arquitectura se refiere a lo general o universal, ya que parte del concepto de la construcción y del conocimiento de los medios necesarios para ello. Aristóteles define a la *techné* como un “modo de ser productivo acompañado de razón verdadera (*meta logou hexis poietiké*)” (*EN VI 4, 1140 a 6ff*).^[19] que no solo puede dar razón de las razones o de los principios de la acción, sino que se ha tornado un hábito (*héxis*). Desde el segundo aspecto, el concepto de *techné* denota un proceso, es decir, la producción por el hombre. El proceso de producción es teleológico ya que está determinado por su propia finalidad: la forma desarrollada de aquello a producir (*Cfr.* Bartels, 1965: 275). El arquitecto aparece no solo como productor, en sentido amplio, sino como un “maestro de obra”, más sabio que los “obreros manuales” (*Met. I, 1,981a30 y ss*).^[20], ya que posee el conocimiento de los “principios primeros (*prôtai archai*)” y de las “causas (*aitia*)” (*Met. I, 982b*), es decir, posee un saber teórico basado en la experiencia. Si entendemos a la arquitectura como una determinada forma de producción, debemos preguntarnos qué se produce en realidad en la arquitectura. Y si adoptamos la propuesta del historiador de arte August Schmarsow, entonces la arquitectura debe ser calificada de “diseñadora/configuradora de espacio (*Raumgestalterin*)” (Schmarsow, 1998: 184)^[21]. La arquitectura diseña espacios que plantean formas posibles de vivir y habitar. El espacio es, por lo tanto, aquello que no solo posibilita la experiencia, sino la aparición de la arquitectura como forma estética. La arquitectura en tanto arte se muestra no solo en su aparición, sino en su materialidad, por ende, es esencialmente fenomenal (*Cfr.* Breuer, 2016: 135-154).

Cuando Heidegger en referencia a una obra de arte habla de “tierra (*Erde*)” (Heidegger: 1994: 32, 57), lo hace con el propósito de distinguir a la obra de arte de una *techné*. Para él, a diferencia de Aristóteles, la obra de la *techné* es solo un objeto de uso en tanto “útil (*Zeug*)”, cuya materialidad desaparece o no es tematizada en su aplicación (1994: S. 53). Una obra de arte como un templo, en cambio, permite que su materialidad “surja primeramente en la apertura del

mundo (*allererst hervorkommen [...] im Offenen der Welt*)” (1994: 32). La obra de arte tiene, por lo tanto, una función fundamental: erige un mundo en el cual el hombre puede albergarse (1994: 31 y ss.). Sin embargo, y distinguiéndose de las obras de arte puro, las obras arquitectónicas deben cumplir una función en tanto deben dar respuesta a las diversas costumbres y habitualidades de los usuarios en el mundo de la vida. En este sentido, todo espacio es vivido, estructurado e interpretado de una determinada manera, con lo cual proporciona un marco para el desarrollo de las actividades y la vida cotidianas para el habitar. La esencia de la arquitectura consiste, justamente, en abrir la posibilidad de habitar, por ello, la arquitectura supera su determinación originaria en tanto *techné*: es un saber que se incorpora a la obra y hace a su funcionalidad, sin agotarse en ella. La arquitectura se torna significativa cuando supera la dualidad útil-obra de arte y crea o abre posibilidades diversas de experiencia espacial.

En este contexto se plantea la pregunta sobre aquello que la arquitectura deja aparecer: en su espacialidad se revela la apertura a la proyección o diseño, que se manifiesta en la fundación de nuevos horizontes de sentido y nuevas posibilidades de vivencias. Esta apertura misma, y no la determinación utilitaria de la forma, es la noción que guía el proceso de diseño; es precisamente la idea estética que “es conducida a lo abierto por el por el proyecto creador (*durch den schaffenden Entwurf ins Offene gebracht*)” (p. 58). Esta noción porta los rasgos esenciales de aquello a construir: puede ser entendida como una forma estética que “traduce” no solo las funciones y los fines a cumplir, sino también las cualidades esenciales de la obra a edificar a un conjunto de relaciones visual-espaciales. Esta idea estética es, simultáneamente, la esencia y el fin de la arquitectura. La arquitectura es, por ende, el resultado de una producción estética que apunta a la realización de una idea de tal índole, es decir, a una forma sensible aún indefinida cuyo sentido debe ser fundado, en el sentido heideggeriano. Al contrario de un objeto de uso (un útil), cuyo sentido está presente ya al comienzo del proceso de construcción, el sentido de la arquitectura es fundado retroactivamente por el usuario: él solo decide sobre la manera en que habita y experimenta la arquitectura. Lejos de ser algo objetivo, una obra de arquitectura es subjetivo-relativa, pues solo puede ser interpretada dentro de una praxis de vida; es, por ende, objeto de una apropiación estética y práctica.

Si retomamos a Heidegger y su comprensión de la creación de una obra de arte, podemos inferir características adicionales de la proyección o diseño

arquitectónico: el proyecto da forma a una apertura de sentido que no se deja limitar a conceptualidades teóricas o utilidades pragmáticas. El proyecto de arquitectura llega recién a su culminación cuando –como Heidegger lo reclama para las obras de arte– lejos de superar la tensión, la muestra en tanto “lucha (*Streit*)” (p. 50), es decir, en cuanto la arquitectura se resiste a revestir a la realidad polémica con un manto de armonía utópica. Aquellas obras de arquitectura que en su apertura se niegan a la reconciliación de esta conflictiva polémica deben ser consideradas como verdaderas obras de arte que inducen a la reflexión, así como a la vivencia sensible. Lo que se muestra en una obra de arquitectura así entendida es un exceso de la sensibilidad sobre la significación (Cfr. Breuer, 2015c). La arquitectura está caracterizada por modos de experiencia y vivencia que no pueden ser clasificados en sistemas conceptuales preexistentes, sino que solo pueden ser aprehendidos de manera retroactiva en el transcurso de la experiencia sensible la cual es fundamentalmente corporal.

V. LA DIMENSIÓN CORPORAL DE LA ARQUITECTURA: ARQUITECTURA COMO EL DEVENIR CUERPO DEL ESPACIO

Interesa aquí la consideración de la dimensión corporal de la arquitectura, ya que ella es vivenciada en el cuerpo viviente propio. Esto se debe a que no habría ninguna estancia posible en el espacio, no solo “sin la fuerza configuradora de espacio y límites de la corporalidad (*ohne die raum- und grenzbildende Kraft der Leiblichkeit*)” (Waldenfels, 2013: 206), como explica Bernhard Waldenfels, sino sin su fuerza afectiva. El cuerpo viviente no habita la arquitectura de manera conceptual, sino afectiva (Hua IV: 152); él no es una cosa en el espacio objetivo, algo que lo comprende, conceptualmente, como espacio de orientación, sino un “sistema de acciones posibles (*System möglicher Aktionen*)” (Hua IV: 291) que concierne al espacio, afectivamente, en tanto “espacio de acción”. Esto se debe a que la estructuración del espacio remite, a su vez, a un accionar corporal en él, ya que el cuerpo está determinado en su situación espacial por las actividades o quehaceres que realiza. Como dice Henri Bergson, tanto el espacio como el tiempo homogéneo son “los esquemas de nuestra acción sobre la materia (*les schémas de notre action sur la matière*)” (Bergson, 2004: 237). Este accionar presupone un “saber habitual (*habituelles Wissen*)” (Husserl, 1972: 137-138) sobre un todo espacial –lugares y cosas en su unidad–, que se resuelve en un “entorno familiar (*entourage familier*)” (Merleau-Ponty, 1945: 121). Este entorno familiar no está dado solamente de forma objetiva, sino grabado en mi

cuerpo en por lo menos dos formas: por un lado, el cuerpo tiene relaciones “orgánicas (*organiques*)” (1945: 293) con el espacio, que no es constituido por él, sino que lo precede: “el ser es sinónimo de estar situado (*l'être est synonyme d'être situé*)” (p. 291). Por otro lado, el cuerpo viviente habita el espacio en una “comprensión” (p. 290)[22]. afectiva cuando puede ejercer plenamente sus capacidades motoras. Por ello, el espacio corporal se da al cuerpo viviente no en una “intención cognitiva” sino “prensil” (p. 121)[23]. Esta comprensión afectiva se evidencia en las costumbres motrices, que inducen a nuestro cuerpo a unir ciertos movimientos entre sí en una reacción automática para que pueda desarrollarse un pasaje fluido entre la percepción y la memoria, por ejemplo, al subir una escalera, al servirse de un útil, etcétera[24]. Este modo particular de comprensión del espacio también se manifiesta en tanto funge como “espacio de expresión”. Merleau-Ponty concibe al espacio no como espacio de orientación o de movimiento corporal, sino como expresivo y vivenciado. Como hemos mencionado, el cuerpo crea un espacio de expresión; surge, de esta manera, una tensión entre mi cuerpo habitual, es decir, el cuerpo que soy por costumbre, y mi cuerpo actual, el cuerpo mismo que creo en la espontaneidad de mi accionar (Waldenfels, 2012: 148). En la concepción de Merleau-Ponty se trata de una espacialidad de situación y movimiento, que es expresión de un sentido que se ha corporizado: podemos concluir que el cuerpo espacial y el espacio corpóreo son reversibles y se unen en la constitución de un sentido corporal. Por ello, el espacio que creamos muestra diferentes zonas de significación que corresponden a la variedad de nuestras actividades corporales: no vivimos en un envoltorio abstracto, sino, en la medida en que lo hacemos de diferentes maneras, cada espacio adquiere un sentido propio e individual (Waldenfels, 2013: 212-215). De este modo, se comprende que la percepción de un objeto forma una unidad con la de su entorno, ella procede en un lugar en el cual se “condensan” diversas significaciones, sentimientos, emociones y pensamientos. Por consiguiente, la claridad y distinción, no de nuestros pensamientos –como lo planteara Descartes–, sino de nuestras acciones y percepción define una base perceptiva en la que el cuerpo viviente no solo puede anclarse en el mundo de la vida, sino conferirle un sentido afectivo.

La concepción tardía de Merleau-Ponty acerca del cuerpo propio, como sugiere lo antes dicho, no es una continuación de los planteamientos husserlianos; su reinterpretación del ser-en-el-mundo heideggeriano culmina en un entramado no dialéctico de cuerpo viviente y existencia, en una relación pre-objetiva con el mundo que se funda en la experiencia corporal. Él acuña el

término *être-au-monde*, un “ser-hacia-el-mundo”, con el cual mienta una “entrega (*Hingabe*)”[25] al mundo que, lejos de ser una relación exterior como en Husserl, expresa un “entramado original de ser y ser-ahí (*originäre Verflechtung von Sein und Dasein*)” (Orlikowski, 2012: 72). El cuerpo viviente es no solo la “medida de todas las cosas (*le mesurant des choses*)”[26], sino, en la obra tardía, “la medida universal (*la chose universelle*)” que incorpora un “sensible dimensional (*sensible dimensionnel*)”[27]. El cuerpo humano, que en la obra temprana fungía como medio que se abría al mundo y como órgano de la percepción, deviene la carne del mundo. “Mi carne misma –según Merleau-Ponty– es un sensible de un tipo tal, que todo otro sensible se inscribe en ella, es el punto de anclaje sensible, en el que participa todo otro sensible, es un sensible-clave, un sensible dimensional”[28]. Un ser y su entorno son las dos “caras” de esta relación reflexiva, que hace a la unidad de la carne del mundo[29]. Con la noción de carne, Merleau-Ponty supera la fenomenología constitutiva husserliana y, con ello, la escisión entre el cuerpo viviente como órgano de la percepción y el mundo como campo de la percepción: aquello que Merleau-Ponty llama “carne (*chair*)” designa el entramado, el *chiasma* entre el mundo y el yo (Dastur, 2011: 216). La carne es, por ende, un principio sensible cuyo “punto de anclaje (*sensible pivot*)”[30] es el cuerpo viviente propio. El entrelazamiento entre aquello que toca y aquello que es tocado se realiza no a través del pensamiento, por el contrario, la conciencia misma no es sino la “apertura de la corporalidad al mundo o al ser (*Offenheit d’une corporeité à ... Monde ou Être*)”[31]. Los existenciales, que en Heidegger designan los modos de ser-en-el-mundo, como ser-con (*Mitsein*), el cuidado (*Sorge*), la comprensión (*Verstehen*) o el estado de ánimo (*Befindlichkeit*), pertenecen, para Merleau-Ponty, a las estructuras corporales anónimas, que hacen a esta carne sensible del mundo. El yo está encarnado en la carne del mundo, de forma tal que el cuerpo viviente no está rodeado por esta carne, sino esta última es la “prolongación (*prolongement*)” del cuerpo viviente[32].

De esta concepción pueden extraerse conclusiones relevantes para la arquitectura: el espacio arquitectónico es la prolongación de mi cuerpo, a la vez que la arquitectura es el devenir cuerpo –la “corporización”– del espacio. Esto se debe a que, por un lado, el contacto del cuerpo viviente consigo mismo en el tocar/ser tocado, como también en el movimiento, es posible gracias al espacio; por el otro, en tanto el cuerpo viviente se palpa a sí mismo y se mueve, crea él mismo su espacio. El espacio así entendido no es, entonces, una envoltura vacía que precede al cuerpo, sino, por el contrario, como hemos visto, el cuerpo y el

espacio corporal se originan en forma conjunta: como lo expresara Aristóteles, cada cuerpo tiene su *topos idios*, o sea, un lugar propio e individual. De lo que se trata aquí es de la “indivisibilidad” entre el cuerpo viviente y el mundo, es decir, entre el cuerpo viviente y el espacio arquitectónico que conforman lo sensible: el espacio arquitectónico debe comprenderse como una extensión del cuerpo viviente, con el cual forma una unidad. De acuerdo con lo anterior, podemos concluir que el cuerpo viviente es el “lugar de transbordo”^[33] entre el sentido funcional de la arquitectura, en tanto experimentamos el mundo exterior y llevamos a cabo acciones en el espacio arquitectónico, y el sentido afectivo de la arquitectura, en tanto vivenciamos y sentimos el espacio arquitectónico en el cuerpo propio.

VI. LA DIMENSIÓN CORPORAL DE LA ARQUITECTURA:

ARQUITECTURA COMO CREACIÓN DE POSIBILIDADES DE EXPERIENCIA ESPACIAL

La arquitectura se une con el movimiento creador de espacio del cuerpo viviente que da espacio y, al mismo tiempo, ocupa el espacio. Las concepciones corporales y arquitectónicas están esencialmente interrelacionadas; como hemos visto, el reflejar la estructura del cuerpo en el espacio produjo una arquitectura armónica que representaba valores simbólicos en la forma de tipos arquitectónicos habituales. La tipología en la arquitectura cumple un rol fundamental para el diseño, es el principio regulativo del proyecto y está esencialmente unida a la historia y al contexto en cuestión. La tipología se originó en oposición a la concepción de la imitación, que se basaba en la repetición de ciertos modelos intemporales^[34]. El tipo es producto final de procesos sistemáticos, analógicos, racionales y combinatorios que se despliegan entre el reconocimiento de un contexto histórico dado y la sumisión a leyes universales de la geometría^[35]. El concepto de *tipo*, entendido aquí como ideal espacial que determina las formas arquitectónicas características, le impone al proyecto un marco formal general que admite variaciones. El empleo del tipo en el proceso de diseño dio origen a una arquitectura unificada y referida a estructuras corporales, que reflejaba coherencia y armonía de acuerdo con los principios de belleza basados en la tradición vitruviana. En el Renacimiento, como aclara Panofsky, se consideraba las proporciones humanas como la “realización intuitiva de la armonía musical (*anschauliche Verwirklichung der musikalischen Harmonie*)”, se las reducía a leyes de la aritmética y de la

geometría y se intentaba “identificar las proporciones humanas con las de los edificios, para hacer evidente tanto la simetría arquitectónica del cuerpo humano como la vivacidad antropomórfica de la arquitectura” (Panofsky, 1978: 119 nota 68).[36]. La concepción que plantea que el arte de construir es una ciencia matemático-geométrica determinante para todas las partes del edificio va de pares con aquella que le impone al edificio las proporciones del cuerpo humano. Como las medidas del cuerpo humano están ordenadas de acuerdo con la voluntad divina, las relaciones de medida o las proporciones del arte de construir expresan el orden del mundo. Microcosmos (el hombre) y macrocosmos (el cosmos) están, por ende, en armonía (Wittkower, 1983: 83) y son representados en tanto tales en la pintura y en la construcción. Como hemos visto, el carácter antropomórfico, orgánico y armónico de la arquitectura reflejaba la creencia en un estilo familiar de vida sobre el que se basa el concepto arquitectónico de tipo cuya función consistía en simbolizar valores exteriores a él (por ejemplo, un banco, que debe transmitir los valores de estabilidad y protección y, por ello, recurre a una fachada de templo clásico que simbolizaba estos valores para la *polis* griega, o la iglesia gótica, cuya iluminación interior debía simbolizar la iluminación divina) y que debía, asimismo, adaptarse a las necesidades cambiantes de la sociedad.

Sin pretender abarcar todos los cambios conceptuales de la historia de la arquitectura, podemos señalar que durante el siglo XIX se plantearon problemáticas que condujeron a una profunda reorientación de la disciplina y al surgimiento de la fenomenología de Edmund Husserl. En este sentido, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin y August Schmarsow, entre otros, desarrollaron una estética formal basada en investigaciones experimentales fisiológicas y psicológicas sobre la percepción. La cuestión central era en qué medida la percepción se basaba en impresiones sensibles ópticas y táctiles en asociación con movimientos musculares o cinestésias. Para Schmarsow, las sensaciones corporales fundamentan la creación artística, de manera que cada forma artística representa un medio para aprehender impresiones sensibles. El espacio, por el contrario, solo puede ser experimentado a través de la arquitectura. Schmarsow fue el primero que calificó a esta última como “configuradora de espacio (*Raumgestalterin*)” (Schmarsow, 1998: 184).[37]. Esta concepción comportaba la comprensión de que la arquitectura no produce “algo” en el espacio, sino elementos que crean el espacio: los elementos de la arquitectura, es decir, los límites del espacio. Importa reconocer que, sin la fuerza configuradora de espacio y sus límites de la corporalidad, sin la

orientación y el accionar corporales, sin sentimientos, temples o impresiones sensibles corporales, la arquitectura perdería su significación. Esto se debe a que al mundo de la vida le corresponden un espacio y un tiempo vividos que se despliegan bajo el hilo conductor del cuerpo viviente. A partir de este reconocimiento la arquitectura intenta transmitir sus propios valores y ya no representar un sentido que la precede; si en el clasicismo representaba valores considerados eternos, significativos y verdaderos, a partir de este momento su función consiste en crear o permitir el habitar espacial del hombre. Por ello, la arquitectura es concebida esencialmente como creación de posibilidades de la experiencia espacial.

La perspectiva, como fuerza armonizadora, no servía solo de método de medición en la arquitectura, sino que cumplía una función simbólica en tanto determinaba las relaciones proporcionales de la arquitectura en analogía con el cuerpo humano y las entendía como una expresión de la armonía entre el orden mundano y el humano^[38]. Si las investigaciones del siglo XIX condujeron a una revalorización del cuerpo y de la sensibilidad humanas, debe destacarse que esta reorientación no hubiera sido posible sin la revolución copernicana de Immanuel Kant. Cuando la filosofía dejó de considerar el espacio como una estructura objetiva del cosmos, para verlo, con Kant, como una condición de posibilidad subjetiva de las percepciones, se originó una “convulsión de todos los valores”, en el sentido nietzscheano del término. En cuanto al rol del sujeto, este ya no es considerado como un “observador” en reposo, sino como un sujeto que dispone del espacio y del tiempo como sus propias formas subjetivas de aprehender lo existente: él es quien percibe espacial y temporalmente, es el origen de las formas de aparición espacio-temporales de los objetos percibidos. Por ende, el espacio y el tiempo no son ya formas objetivas en las cuales los objetos se sitúan y el sujeto no es ya su mero observador cuya función consiste en ser un simple parámetro de la proporcionalidad del espacio. Por el contrario, a través de sus movimientos corporales el sujeto proyecta el espacio y le confiere, a la vez, una dimensión temporal. Podemos concluir que el rol del sujeto es la proyección de un espacio temporalmente vivido, que se aprehende en perspectivas cambiantes y dinámicas, un espacio fundamentalmente vital que resulta de la proyección de nuestro accionar sobre lo sensible.

Este cambio puede verse claramente cuando se comparan las estrategias de diseño de Andrea Palladio y Le Corbusier. Cuando Palladio proyectó la Villa Rotonda en 1550^[39], colocó en el centro de la composición un ambiente vacío coronado por una cúpula que, hasta ese entonces, solo aparecía en la

arquitectura religiosa. Su intención fue simbolizar el poder y la situación social del comitente^[40]; su principal objetivo fue lograr un ordenamiento lógico de los elementos para otorgarle a este espacio clave un orden simétrico y proporcional. La arquitectura era concebida como una composición centralizada de sus elementos cuyo centro cumplía una función simbólica. En Le Corbusier encontramos, en la Ville Stein de 1927, criterios de proporcionalidad similares a los usados por Palladio en su Villa Malcontenta de 1550-1560, empero, en una disposición libre de los elementos, como C. Rowe^[41]. La composición tiene solo dos elementos fijos que posibilitan el movimiento a través del espacio: las escaleras y rampas. En lugar de un espacio estático, Le Corbusier proyecta un espacio dinámico que se configura de distintas maneras y perspectivas de acuerdo con los movimientos del sujeto. Se origina, así, un espacio dinámico y fluente que cambia y se transforma, de forma paralela, a los movimientos del sujeto y que no permite ser subsumido a una forma preestablecida. Este desarrollo culmina en la Ville Savoye de 1929-1931^[42]; aquí tiene lugar una inversión de las relaciones espaciales: una rampa, un elemento de movimiento, ocupa el centro de la composición (imágenes 17 y 18). Para Le Corbusier, la buena arquitectura debe ser recorrida, atravesada, dentro como fuera (Cfr. 1942). Este entendimiento de la arquitectura se expresa en su noción de *promenade architecturale*, que Le Corbusier explica en *Vers une Architecture* (1923) con base en los gráficos de reconstrucción de la Acrópolis, de Auguste Choisy. Este último había descubierto que el desorden aparente de los edificios en la Acrópolis no era fortuito, sino que estaba adaptado a los movimientos del observador (Choisy, 1954: 325-334). Con su noción de *promenade architecturale* Le Corbusier transformó la arquitectura en un escenario cambiante para el movimiento humano. El espacio es subjetivado: el espacio o los espacios así concebidos son las formas perspectívicas cambiantes en los cuales nos aparecen los elementos de arquitectura en concordancia con nuestros movimientos. El sujeto, repetimos, no es un observador estático, sino un sujeto que proyecta un espacio dinámico y cambiante a través de su experiencia cinestésica. La perspectiva ya no funge como método de mostración, sino como método de proyección del espacio.

VII. LA EXPERIENCIA DEL ESPACIO Y LA ARQUITECTURA DEL EVENTO. ATOPÍA, UTOPIA E INCOMPOSIBILIDAD

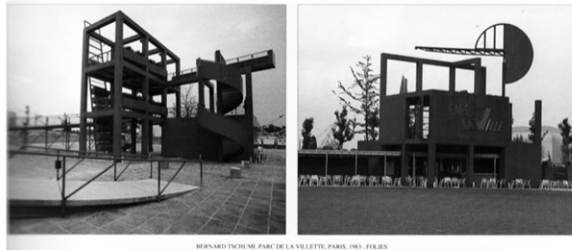
Un espacio que rodeara al cuerpo como una segunda piel sería, sin embargo, una utopía atropométrica y el extremo contrario a un contenedor espacial que bordeara todo de forma indiferenciada. Los lugares que el hombre habita están socavados por ciertos no lugares^[43] que no podemos hacer nuestros, y por lugares extraños cuyo sentido nos elude, como explica Waldenfels. Incluso, el entorno conocido muestra rasgos de extrañeza ya que los espacios que habitamos no son formaciones estáticas que se resisten a la irrupción o inclusión de nuevas formas de vida. Si no existe separación alguna entre lugares propios y extraños, tampoco la hay entre espacios reales y artísticos. Los espacios reales, a los que la arquitectura aporta diferentes escenarios, son el marco cambiante para el desarrollo de actividades y de biografías perdurables; los espacios artísticos, por otro lado, exceden los ordenes normales sin abandonar totalmente lo habitual. La creación artística del espacio consiste en la tarea de cuestionar, modelar, trabajar la espacialidad, hasta perturbar o pervertir las formas habituales, tornarlas extrañas, hasta alcanzar formas siniestras o inútiles. Una arquitectura en la cual el cuerpo viviente no llega a estar en calma no se agota en su funcionalidad o su uso, sino que remite a aquello que la sobrepasa (Cfr. Waldenfels, 2013)^[44] y que reside más allá de una utópica armonía. Si, como hemos visto, su superación implica la ruina de la soberanía de la representación, como planteara Levinas, la arquitectura debe ser el producto de una “experiencia original (*expérience originelle*)” (Levinas, 2010: 133); su condición de posibilidad no radica en la sumisión a un tipo determinado históricamente, sino que debe ser “inventada”, en palabras de Derrida: “Inventar significa encontrar, descubrir, revelar, producir algo por primera vez [...], que sin embargo, ya estaba allí de una manera virtual o enmascarada”. Lo nuevo no significa lo “absolutamente nuevo”, ninguna “creación”, sino la “producción de nuevas formas y maneras de existencia, [...] y del habitar”^[45]. Lo nuevo tiene la estructura de un evento o acontecimiento único, es decir, que implica la llegada de algo nuevo, sorprendente e inesperado que solo puede ser ordenado en conceptos de manera retroactiva. El acontecer de la experiencia de un espacio no se desarrolla en un lugar en el cual algo acontece, como plantea Husserl. Se trata, por el contrario, de un “modo de espaciamento, que hace lugar al evento”^[46], de una concepción de la arquitectura que ya no se basa en la representación de valores externos, aunque deba no solo simbolizar, sino realmente cumplir con su función de protección e inclusión: proyectar un lugar para el hombre. La arquitectura, por ende, no debe solo “dar un espacio o albergar (*einräumen*)” (Cfr. Heidegger, 1954: 154 y

ss.) al hombre, es decir, abrir un ámbito de libertad de decisiones posibles y ordenarlo en su contenido, como lo propusiera Heidegger, sino permitirle hacer nuevas experiencias que puedan, incluso, desestabilizarlo y extrañarlo de su contexto. En última instancia, implica un reconocimiento de que todo lugar, todo hogar, toda mismidad están esencialmente en tensión o en conflicto con su otredad. Se trata de una conflictiva duplicidad entre mismidad y alteridad, inherente a todo arte.

Una arquitectura del evento implica la creación de un espacio de experiencia fundamentalmente corporal, ya que es ella la que abre nuevas dimensiones de la vivencia, y atópica, ya que los no-lugares son aquellos que nos obligan a reconocer que no hay ni nunca ha habido un cosmos ni un mundo de la vida sin fisuras o fugas. En lo que respecta a la a-topía, el prefijo *alpha privativum*, que es antepuesto a topos, no debe ser entendido solo como expresión de una negación, sino también para significar que alguien está en otro lugar, en un lugar extraño, al cual no pertenece. En su sentido más radical, el término puede referir también la sustracción, el retiro, la distancia del ser propio frente a un mundo que se ha vuelto ajeno. En este sentido, Franco Rella define a la atopía como el estar fuera de nuestro lugar o de los límites de nuestras costumbres perceptivas y cognitivas (Rella, 1992: 112, nota 43bis). Este extrañamiento, que Waldenfels califica como un corrimiento del ser sí mismo o de lugar –alguien está simultáneamente aquí y en otro lugar, alguien es simultáneamente el/ella misma y alguien otro/a– (Waldenfels, 2009: 124), está caracterizado por una “disonancia”, en términos de Theodor W. Adorno. Una “disonancia, que se niega la creencia en una ilusión de armonía existente (*Dissonanz, die dem Trug der bestehenden Harmonie den Glauben verweigert*)” (Adorno, 2003: 18-19) y que expresa “los antagonismos irresueltos de la realidad (*die ungelösten Antagonismen der Realität*)” (Adorno, 1995: 16) puede, paradójicamente, despertar el recuerdo de una armonía irrecuperable. Solo a través de esta diferencia no dialéctica puede el arte expresar “lo inexpresable (*das Unaussprechliche*)” (1995: 55), es decir, la utopía, según Adorno. La arquitectura del evento se desarrolla en esta zona intermedia que no admite reconciliación alguna entre atopía y utopía. Ella resulta de diversas estrategias de proyectación que promueven la aparición de lo inmotivado, lo involuntario, lo imprevisible y, por ende, lo que nos produce un extrañamiento irreversible. Aquí se plantea una tensión adicional: como se ha visto anteriormente, un lugar no solo está cualificado, sino que es portador de una práctica específica que está anclada en él. Cabe entonces preguntarse qué estrategia debe seguirse para garantizar en el

espacio, “espacio” para el desarrollo de prácticas cambiantes y, al mismo tiempo, la apertura hacia el evento, lo imprevisible e inesperado. La tarea del arquitecto, a nuestro entender, consistirá en lograr una relación no dialéctica entre especificidad e indeterminación para permitir la apropiación tanto práctica como imaginativa del sujeto: el espacio arquitectónico debe albergar potencialidades de cambio y de uso creativo. En este punto recurrimos al cuestionamiento que planteara Merleau-Ponty de la unión estructural entre cuerpo viviente, espacio y percepción, ya que nos provee de una base conceptual para elucidar la estrategia de diseño del arquitecto Bernard Tschumi al proyectar el Parc de la Villette –abierto al público en 1983[47]–. El programa arquitectónico fue dividido en tres estructuras autónomas (los puntos o folies, las líneas de movimiento o caminos y las superficies o *prairies*) y superpuestas de manera aleatoria, estrategia que nos recuerda los planteamientos de Norberg-Schulz. A través de esta superposición se evita toda composibilidad para producir una verdadera colisión de los sistemas, un *collage* de elementos heterogéneos que hacen saltar los registros espaciales habituales. Las folies, por ejemplo, aun cuando deben cumplir una función determinada, evitan expresarla: se plantea aquí una ambigüedad entre sentido y sinsentido. Ellas cuestionan la posibilidad del habitar en cuanto ignoran la distinción exterior-interior y evitan toda referencia a tipos habituales anclados en nuestro cuerpo. Rampas o escaleras que terminan en lugares inaccesibles nos inducen a redefinir su sentido; caminos que no llevan a ninguna parte apelan no solo a la vista, sino al olfato y al tacto, por ejemplo, en el camino de los perfumes. Los elementos propician, así, una verdadera interacción con el cuerpo viviente, ya que solo son “comprensibles” a través de ser experimentados y vivenciados corporalmente; no pueden, por ende, ser percibidos y comprendidos en una perspectiva armonizadora por un observador estático. Por el contrario, ellos desestabilizan al cuerpo y lo hacen sentir “fuera de lugar”: asistimos aquí a la desperspectivización de nuestro ser. Este espacio puede calificarse de “topológico” en el sentido de Merleau-Ponty, un espacio que alcanza su unidad, paradójicamente, a través de imposibilidades y da una respuesta arquitectónica a la tensión entre la atopía, que origina extrañamiento, y la utopía en tanto promesa de una posible armonía gracias a la apropiación creativa.

Imagen 3. Fenomenología y Arquitectura



La Villette. Folies

Aquí se lleva a cabo la total inversión de la composibilidad a la imposibilidad del mundo, de la perspectiva armonizante a la desperspectivización de nuestro ser en el mundo. Como se mencionó en este artículo, el ser del mundo está caracterizado por polimorfismos e imposibilidades, de manera que su sentido no está dado *a priori*, sino que está sometido a nuevas formaciones de acuerdo con nuestras experiencias, experiencias que son irremisiblemente corporales.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T.W. (1995). *Ästhetische Theorie*, Gretel Adorno und Rolf Tiedemann (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- _____. (2003). Über den Fetischcharakter in der Musik. Im Gretel Adorno und Rolf Tiedemann (ed.), *Dissonanzen, Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt a.M.
- Aristóteles. (1986). *Metafísica*, trad. de Hernán Zucchi. Buenos Aires: Las cuarenta.
- _____. (1995). *Ética Nicomáquea*, trad. de Julio Pallí Bonet. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- Bartels, K. (1965). Der Begriff Techné bei Aristoteles. Synusia, Festgabe für Wolfgang Schadewaldt zum 15. März 1965, Hellmut Flashar, Konrad Gaiser (ed.). Pfullingen. 275–287.
- Bergson, H. (2004). *Matière et mémoire*. Paris 1939(1).
- Bernet, R., Kern, I. y Marbach, E. (1996). *Edmund Husserl. Darstellung seines Denkens*. Hamburg: Felix Meiner.
- Breuer, I. (2013). Merleau-Ponty: Auswirkungen der 'kohärenten Verformung' auf Leib und Sinn – die Simultaneität im Raum. Im *Corporeity und*

- Affectivity*, ded. to M. Merleau-Ponty, ed. by K. Novotny, P. Rodrigo, J. Slatman and S. Stoller, Brill.
- _____. (2015a). Die haptisch korrelative Genesis von Raum/Ort und eigener bzw., intersubjektiver Leiblichkeit an den Rändern der Phänomenologie Husserls: Die originäre Entstehung der Ur-präsenzen an den Grenzen der Gegebenheit. In J. Trajtelová (Ed.), *The Yearbook on History and Interpretation of Phenomenology 2015, vol. 3, New Generative Aspects in Contemporary Phenomenology*. Frankfurt: Peter Lang.
- _____. (2015b). El esquema corporal: Conocimiento de sí mismo y (auto)constitución. En *Eikasia, Revista de Filosofía*, no. 66.
- _____. (2015c). Husserls Lehre von den sinnlichen und kategorialen Anschauungen – Der sinnliche Überschuss des Sinnbildungsprozesses und seine doxische Erkenntnisform. Im C. Asmuth und P. Remmers (Eds.), *Ästhetisches Wissen* (pp. 231-245). Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- _____. (2016). Phänomenologie und Architektur. Im J.C. Dissel (Ed.), *Design & Philosophie. Schnittstellen und Wahlverwandtschaften* (pp. 135–154). Bielefeld.
- Calvino, I. (1984). En A. Bernárdez (Trad.), *Las ciudades invisibles*. Buenos Aires: Minotauro.
- Choisy, A. (1954). *Histoire de l'architecture*, París, 1899(1).
- Dastur, F. (2011). Merleau-Pontys Begriff der Erfahrung als Reversibilität und Chiasma. Im H.D. Gondek, T. Klass und L. Tengelyi (Eds.), *Phänomenologie der Sinnereignisse*. München.
- Desanti, J.T. (1986). Der Leib der idealen Objekte. Im André Métraux, ed. Bernhard Waldenfels (Hrsg.), *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken* München.
- Heidegger, M. (1954). Bauen Wohnen Denken. Im *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Neske.
- _____. (1967). *Vorträge und Aufsätze*, Teil II. Pfullingen: Neske.
- _____. (1993). *Sein und Zeit*, Tübingen. [Traducción castellana de José Gaos. (1999). *Ser y Tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica].
- _____. (1994). Der Ursprung des Kunstwerkes. Im F.W. von Hermann (Ed.), *Holzwege*. Frankfurt a. M.
- Husserl, E. (1940/1941). Notizen zur Raumkonstitution. In *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. I.
- _____. (1946). Die Welt der lebendigen Gegenwart und die Konstitution der außerleiblichen Umwelt. In Alfred Schütz (Ed.). *Philosophy and*

Phenomenological Research.

- _____. (1952). *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch. Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution.* Hua IV. Marly Biemel (Ed.). Den Haag.
- _____. (1972). *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik,* Ludwig Landgrebe (Ed.). Hamburg.
- _____. (1973). *Ding und Raum: Vorlesungen 1907.* Hua XVI. Claesges Ulrich (ed.). Den Haag: Nijhoff.
- _____. (1977). *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch.* Hua III/I. K. Schuhmann (ed.). Den Haag: Nijhoff.
- _____. (2008). *Die Lebenswelt. Auslegungen der vorgegebenen Welt und ihrer Konstitution. Texte aus dem Nachlass (1916–1937).* Hua XXXIX. Rochus Sowa (ed.). Dordrecht: Springer.
- Held, K. (1998). Himmel und Erde als Invarianten der natürlichen Lebenswelt. Im Y.H. Lee und S.Y. Park, *Phenomenologie der Natur*, Seoul.
- Le Corbusier, Pierre Jeanneret. (1923). *Vers une Architecture*, Paris.
- _____. (1942). *La Charte d'Athènes*, Paris.
- Levinas, E. (2010). *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. Paris.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris.
- _____. (1960a). *La prose du monde*. Paris.
- _____. (1960b). *Signes*. Paris.
- _____. (1964). *Leil et l'esprit*. Paris.
- Norberg-Schulz, C. (1971). *Existence, Space and Architecture*, London: Praeger Publishers.
- Orlikowski, A. (2012). *Merleau-Pontys Weg zur Welt der rohen Wahrnehmung*. München.
- Panofsky, E. (1978). *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln.
- Rella, F. (1992). Atopía. En *El silencio y las palabras*. Barcelona/Buenos Aires: Paidós.
- Schmarsow, A. (1998). *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*. Berlin.
- Waldenfels, B. (2009). *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung*. Frankfurt: Suhrkamp.
- _____. (2012). *Hyperphänomene, Modi hyperbolischer Erfahrung*. Berlin.
- _____. (2013). *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Wittkower, R. (1983). *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*. München.

Yates, F. (1966). *The art of memory*. London: Routledge & Kegan Paul.

NOTAS

[1] Texto original: “Bei unserem alltäglichen Leben im hiesigen irdischen Lebensbereich sind wir auf bestimmte Dinge angewiesen, von denen wir wissen, dass sie da oder dort auffindbar oder erreichbar sind. Das Allermeiste von dem, womit wir uns beschäftigen, hat in diesem Sinne einen ‚Platz‘, an den es hingehört [...]. Wir wissen vom Raum, weil die meisten irdischen Dinge für uns an bestimmten Orten gleichsam zu Hause sind” (Held, 1998).

[2] Véase texto original: “Alle Räumlichkeit konstituiert sich, kommt zur Gegebenheit, in der Bewegung, in der Bewegung des Objektes selbst und in der Bewegung des ‚Ich‘ mit dem dadurch gegebenen Wechsel der Orientierung”.

[3] Véase Husserl (1946: 339). También confróntese el artículo de Breuer (2015b).

[4] Original: “Der kinästhetische Raum‘ ist (also) ein System möglicher kinästhetischer Orte als Haltestellen, als Stillanfänge und Stillenden für kontinuierliche (kinästhetische) Handlungen”.

[5] Husserl (1940/1941), nota 19, 109. Cfr. Leon Alberti, *De re aedificatoria VII*, cap. 13. Cfr. Panofsky: “Die Entwicklung der Proportionslehre”, nota 68, 119. Cfr. Marcus Vitruvius Pollio, *Zehn Bücher über Architektur*, übers. und erläutert von Jakob Prestel, Baden-Baden 1987, 17–18.

[6] Texto en francés: “La peinture réveille, porte à sa derrière puissance un délire qui est la vision même, puisque voir c’est avoir à distance, et que la peinture étend cette bizarre possession à tous les aspects de l’Être”. [La pintura despierta, lleva tras de sí un delirio que es la visión misma, pues ver es tener a distancia, y la pintura extiende esta extraña posesión a todos los aspectos del Ser], traducción del editor.

[7] Confróntese el texto original: “L’ordre de coexistants’ ne peut pas être séparé de l’ordre des successifs’ [...]. La perception me donne un, champ de présence au sens large qui s’étend selon deux dimensions: la dimension ici-là-bas et la dimension passé-présent-futur”. [El orden de las coexistentes no puede separarse del orden de las sucesivas [...]. La percepción me da un campo de presencia en sentido amplio que se extiende a lo largo de dos dimensiones: la dimensión aquí-allí y la dimensión pasado-presente-futuro], traducción del editor. Merleau-Ponty refiere el término *champ de présence* al término husserliano de *Präsenzfeld*.

[8] Remito al lector a Bernhard Waldenfels (1995: 142), “Das Zerspringen des Seins.

Ontologische Auslegung der Erfahrung am Leitfaden der Malerei“, en Waldenfels.: Deutsch-französische Gedankengänge, Frankfurt a. M.

[9] Véase el original: “L'apparence perspective n'est pas posée, mais pas davantage le parallélisme. Je suis à la route elle-même, à travers sa déformation virtuelle, et la profondeur est cette intention même qui ne pose ni la projection perspective de la route, ni la route ,vraie'. [...] Convergence, grandeur apparente et distance se lisent l'une dans l'autre, se symbolisent ou se signifient naturellement l'aune l'autre, sont les éléments abstraits d'une situation”. [La apariencia de la perspectiva no se plantea, pero tampoco frente al paralelismo. Estoy en el camino mismo, a través de su deformación virtual, y la profundidad es esta misma intención que no plantea ni la proyección perspectiva del camino, ni el camino 'verdadero'. (...) La convergencia, el tamaño aparente y la distancia leídos uno en el otro, se simbolizan o significan entre sí naturalmente, son los elementos abstractos de una situación], traducción del editor.

[10] Véase: “Elle seule <la vision> nous apprend que des êtres différents, 'extérieurs', étrangers l'un à l'autre, sont pourtant absolument ensemble, la 'simultanéité'”. Cfr. de la autora (2013: 199-218). [Ella sola <la visión> nos enseña que seres diferentes, 'afuera', extraños entre sí, están sin embargo absolutamente juntos, la 'simultaneidad'], traducción del editor.

[11] Merleau-Ponty, VI, p. 260.

[12] P. 264.

[13] Compárese con el texto original en Merleau-Ponty: VI, S. 266: “Le monde esthétique à décrire comme espace de transcendance, espace d'impossibilités, d'éclatement, de déhiscence, et non pas comme espace objectif-immanent. Et par suite la pensée, le sujet, à décrire comme situation spatiale aussi bien, avec sa 'localité' ”. [El mundo estético a ser descrito como un espacio de trascendencia, un espacio de imposibilidades, de estallido, de dehiscencia, y no como un espacio objetivo-inmanente. Y en consecuencia el pensamiento, el sujeto, a ser descrito también como una situación espacial, con su 'localidad'], traducción del editor.

[14] “Es ist [...] auch Wesenseinsicht, dass die Umwelt nicht bloß überhaupt durch Erfahrung und weiterhin als erfahrbare vorhanden <ist>, sondern sich durch die mannigfaltige Aktivität der Subjekte, in verschiedene Weise gestaltende”.

[15] “Jedes Ding ist notwendig in Perspektiven erfahren, die eine innerwesentliche Beziehung zu dinglichen Eigenbestimmungen haben, als denen, die sich in diesen Perspektiven, darstellen“.

[16] Véase lo dicho por Heidegger: “Im Wasser des Geschenkes weilt die Quelle. In der Quelle weilt das Gestein, in ihm der dunkle Schlummer der Erde, die Regen und Tau des Himmels empfängt. Im Wasser der Quelle weilt die Hochzeit von Himmel und Erde [...] Im Wesen des Kruges weilen Erde und Himmel”. [La fuente habita en el agua del don. La roca habita en la fuente, en ella el sueño oscuro de la tierra, que recibe la lluvia y el rocío del

cielo. El matrimonio del cielo y la tierra mora en el agua del manantial (...) La tierra y el cielo moran en la esencia del cántaro], traducción del editor.

[17] Cfr. Quintilian, *Institutio oratoria*, XI, ii. 17-22, citado en Frances Yates (1966: 2). Cfr. Cicero, *De oratore II*, lxxvii, 355, citado en *ibidem.*, p. 12. Cfr. Aristóteles, *De memoria et remminiscentia*, 449b31, 450b15 y 452a10-16.

[18] Heidegger (1993: 107), traducción según Gaos (1999: 123).

[19] Véase, Aristóteles (1995).

[20] Véase, Aristóteles (1986).

[21] Cfr. el texto original: “Die gemeinsame Grundlage und das unveräußerliche Merkmal in der Definition der Architektur als Kunst muss also die Raumbildung bleiben. Raumgestalterin ist sie von Anfang an bis zu Ende; nur dieser Begriff erschöpft ihr Wesen, bei dem freilich die Gestaltung ebenso notwendig ist wie der erste Teil des Namens”. [La base común y el rasgo inalienable en la definición de la arquitectura como arte debe seguir siendo, por tanto, la creación del espacio. Es diseñadora de interiores de principio a fin; sólo este concepto agota su esencia, en el que la forma es, por supuesto, tan necesaria como la primera parte del nombre], traducción del editor.

[22] Véase lo dicho por Merleau-Ponty: “La possession d’un corps emporte avec elle le pouvoir de changer de niveau et de ‘comprendre’ l’espace, comme la possession de la voix celui de changer de ton”. [La posesión de un cuerpo conlleva el poder de cambiar de nivel y de “comprender” el espacio, como la posesión de la voz la de cambiar de tono], traducción del editor.

[23] Merleau-Ponty sostiene que: “l’espace corporel peut m’être donné dans une intention de prise sans m’être donné dans une intention de connaissance”. [el espacio corporal me puede ser dado con la intención de tomar sin que me haya sido dado con la intención de conocer], traducción del editor.

[24] Cfr. Bergson (2004: 169). Sobre la memoria del cuerpo, Bergson afirma: “la mémoire du passé présente aux mécanismes sensori-moteurs tous les souvenirs capables de les guider dans leur tâche par les leçons de l’expérience: en cela consistent précisément les associations par contiguïté et par similitude. Mais d’autre part les appareils sensori-moteurs fournissent aux souvenirs impuissants, c’est-à-dire inconscients, le moyen de prendre un corps, de se matérialiser, enfin de devenir présents”. [la memoria del pasado presenta a los mecanismos sensoriomotores todos los recuerdos capaces de guiarlos en su tarea por las lecciones de la experiencia: esta es precisamente la asociación por contigüidad y por semejanza. Pero, por otro lado, los dispositivos sensorio-motores proporcionan recuerdos impotentes, es decir inconscientes, con los medios para tomar un cuerpo, materializarse y, finalmente, volverse presentes]. Cfr. *Ibid.*, p. 186: “Elles <l’association par ressemblance et l’association par contiguïté> représentent les deux aspects complémentaires d’une seule et même tendance fondamentale, la tendance de tout organisme à extraire d’une situation donnée ce qu’elle a d’utile, et à emmagasiner la réaction éventuelle, sous forme d’habitude

motrice, pour la faire servir à des situations du même genre”. [Ellos <asociación por semejanza y asociación por contigüidad> representan los dos aspectos complementarios de una sola y misma tendencia fundamental, la tendencia de cualquier organismo a extraer de una situación dada lo que es útil, y a almacenar la eventual reacción, en la forma de un hábito motor, para ponerlo al servicio de situaciones del mismo tipo”], traducción del editor.

[25]. Término de Rudolf Boehm, en traducción al alemán de Merleau-Ponty (1960), en *Die Prosa der Welt*, Üb. von Regula Giuliani, München, 1984, nota 32, 129.

[26]. Merleau-Ponty VI, S. 197.

[27]. P. 308.

[28]. *Ibid*: “ma chair elle-même est un des sensibles en lequel se fait une inscriptio de tous les autres, sensible pivot auquel participent tous les autres, sensible-clê, sensible dimensionnel”.

[29]. P. 309.

[30]. Merleau-Ponty VI, 308.

[31]. P. 302.

[32]. P. 303.

[33]. Término en analogía al cuerpo en tanto “punto de transbordo (*Umschlagspunkt*)” entre el mundo material y la esfera subjetiva (*Cfr.* Hua IV: 161).

[34]. *Cfr.* Panofsky: *Idea, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1989 3. *Cfr.* Platon, *Politeia* X, 595b y *Sophistes* 235e. Platón distingue en el X. libro de la *Politeia* y en el *Sophistes* entre imitación *eikástica* y fantástica. Mientras la mimesis *eikástica* reproduce los contenidos perceptibles de la realidad sensible, por la cual el artista duplica la realidad sensible en tanto imitación de las ideas, la mimesis fantástica produce imágenes no confiables que engañan a los sentidos, para confundir a nuestros ojos; con ello aumenta la confusión de nuestra alma y su valor de verdad es aún inferior al del mundo sensible.

[35]. Vidler, Anthony: *The Writing of the Walls*, Princeton: Princeton Arch. Press 1987, S. 152. En 1825 Quatremère de Quincy publicó un artículo sobre el tipo en su tercer tomo de la *Encyclopédie méthodique*. Allí se diferencia al tipo del modelo y deviene casi un sinónimo de la idea platónica, según Vidler. “Thus, in a way that was by no means consistent before, type was distinguished from model; the latter, implying ‘literal copy’ in common usage, had too many connotations of the empirical, the physical, the mimetic, to be properly used in a philosophical manner” (p. 152). Vidler cita a Q. De Quincy: “The word type presents less the image of a thing to copy or imitate completely than the idea of an element, which ought in itself to serve as a rule to the model [...]. The model, as understood in the practice of an art, is an object that should be repeated as it is; the type, on the contrary, is an object which respect to which each art can conceive works of art that may have no resemblance to each other. All is precise and given in the model; all is more or less vague in the type”. En

Quatremère de Quincy, “Type” en *Encyclopédie méthodique*, Paris, 1788, cita en *ibid.*

[36]. Confróntese el texto original: “die menschlichen Proportionen mit denen der Gebäude zu identifizieren, um zugleich die architektonische Symmetrie des Menschenleibes wie die anthropomorphische Lebendigkeit der Architektur zu erweisen”. La teoría de la proporción alcanzó en el Renacimiento una importancia sin igual. Cfr. Alberti, Leon B.: *De re aedificatoria VII*, Kap. 13.

[37]. “Die gemeinsame Grundlage und das unveräußerliche Merkmal in der Definition der Architektur als Kunst muss also die Raumbildung bleiben. Raumgestalterin ist sie von Anfang an bis zu Ende; nur dieser Begriff erschöpft ihr Wesen, bei dem freilich die Gestaltung ebenso notwendig ist wie der erste Teil des Namens”. [La base común y el rasgo inalienable en la definición de la arquitectura como arte debe seguir siendo, por tanto, la formación del espacio. Es diseñadora de interiores de principio a fin; sólo este concepto agota su esencia, en el que la forma es, por supuesto, tan necesaria como la primera parte del nombre], traducción del editor.

[38]. Para el tema de perspectiva en el arte remito al lector a Giulio Carlo Argan, Rudolf Wittkower: *Architecture et perspective chez Brunelleschi et Alberti*, Lagrasse 2004; Hans Belting: Florenz und Bagdad. *Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008; Gottfried Böhm: *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit*, Heidelberg 1969; Samuel Y. Edgerton: *Die Entdeckung der Perspektive*, München 2001; Martin Kemp: *Der Blick hinter die Bilder. Text und Kunst in der italienischen Renaissance*, Köln 1997; Erwin Panofsky: “Die Perspektive als, symbolische Form”, en Panofsky: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, H. Oberer und E. Verheyen (Hrsg.), Berlin 1985; Rudolf Wittkower: Brunelleschi and, Proportion in Perspective”, en Wittkower: *Idea and Image. Studies in the Italian Renaissance*, London 1978, S. 125–127.

[39]. Cfr. [https://en.wikipedia.org/wiki/Villa_Capra_%22La_Rotonda%22].

[40]. Para ahondar en este asunto remito al lector a Andrea Palladio: *Die vier Bücher zur Architektur. Nach der Ausgabe Venedig 1570*. I “*Quattro Libri Dell’Architettura*”, übers. und hrsg. von Andreas Beyer und Ulrich Schütte, Zürich u.a. 1998, p. 113. Cfr. *Ibid.*, p. 132: Sobre la casa de Giulio Capra “un hombre honorable de Vicenza”, aclara Palladio que la forma debe ser agradable a los ojos y diversificada. Agrega que este honorable hombre ciertamente poseerá una casa honorable y magnífica, como corresponde a su noble carácter.

[41]. Véase, Rowe, Colin. (1998). *The Mathematics of the Ideal Villa and other Essays*, Cambridge. Cfr. [<https://senakocakaya.files.wordpress.com/2015/06/ekran-resmi-2015-06-04-10-58-48.png>].

[42]. Cfr. [https://de.wikiarquitectura.com/index.php/Villa_Savoie].

[43]. Cfr. de la autora: “Il faut être absolument moderne!” Architektur und Technik zwischen dem Noch-nicht der Utopie und dem Überall aber Nirgendwo der Dystopie – im Ausgang von Adornos ästhetischer Theorie“, en: Kongressakten IX. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik, “Techne, Poiesis, Aisthesis“, [<http://www.dgae.de/wp->

[content/uploads/2015/09/Breuer_Architektur_und_Technik.pdf?
c=76f6f1&p0=1&p1=-6&p2=-4](content/uploads/2015/09/Breuer_Architektur_und_Technik.pdf?c=76f6f1&p0=1&p1=-6&p2=-4)].

[44] En específico el capítulo “*Architektur am Leitfaden des Leibes*”, pp. 200-223.

[45] Cfr. Jacques Derrida: “*Invention de l’Autre*”, en *Psyché*, Invention de l’autre, Paris 1987, 41: “Inventer, c’est en venir à trouver, découvrir, dévoiler, produire pour la première fois une chose, qui peut être un artefact, mais qui en tout cas pouvait se trouver là de manière encore virtuelle ou dissimulée.” Derrida parece entender la “invención” en el sentido platónico. La heuresis, como explica Panofsky, no era una invención de formas nuevas o individuales, sino un descubrimiento de principios eternos y universales. En Panofsky: *Idea*, *op. cit.*, nota 6, 73.

[46] Derrida, Jacques: “*Maintenant l’Architecture*” en *ibidem.*, p. 478, “L’inminence de ce qui nous arrive maintenant n’annonce pas seulement un événement architectural: plutôt une écriture de l’espace, un mode d’espacement qui fait sa place à l’événement.” [La inminencia de lo que ahora nos sucede no anuncia sólo un acontecimiento arquitectónico: más bien una escritura del espacio, un modo de espaciamiento que deja lugar al acontecimiento], traducción del editor. La apertura de una dimensión tal requiere la crítica al valor del habitar, *i.e.* de la “*Heimatlichkeit*” en el sentido heideggeriano del término. Cfr. *Ibid.*, p. 481.

[47] Cfr. [<http://www.tschumi.com>].

FENOMENOLOGÍA DE LA COMPLACENCIA ARQUITECTÓNICA

WILLIAM BRINKMAN-CLARK

A lo largo de 1979, Gilles Deleuze dictó una serie de clases en la Universidad de Vincennes cuyo tema principal fue la manera en que Immanuel Kant revolucionó el concepto de *tiempo* en el marco de la filosofía occidental. En la primera clase, al hacer un recuento de la dicotomía platónica *apariencia-esencia* para poder explicar la distinción kantiana entre *apariencia* y *aparición*, Deleuze se aventuró a afirmar que, si existe tal cosa como un fundador de la fenomenología, este era Kant (Deleuze, 2008: 26). Si se ha de hablar de fenomenología, esta distinción es esencial porque marca ciertos límites epistémicos, de notable rigidez, que deslindan el ámbito de aquello sobre lo que podemos discutir en términos fenomenológicos. En palabras de Deleuze:

Hay fenomenología a partir del momento en que el fenómeno ya no es definido como apariencia sino como aparición. La diferencia es enorme, pues cuando digo la palabra «apariencia», ya no la opongo en absoluto a «esencia». La aparición es lo que aparece en tanto que aparece. Un punto es todo, no me pregunto si hay algo detrás, no me pregunto si es falso o no es falso [...] La fenomenología se pretende ciencia rigurosa de la aparición en tanto que tal, es decir, se plantea la pregunta: ¿qué es el hecho de aparecer? Es lo contrario a de una disciplina de las apariencias (p. 26).

A partir de lo anterior, aventuremos la pregunta a tratar en este capítulo: con base en una perspectiva fenomenológica que se limite a la estructura epistemológica propuesta por Kant, ¿de qué puedo hablar cuando hablo de arquitectura? Si vamos a hablar de una fenomenología de la arquitectura en términos kantianos, quizá habría que reformular el cuestionamiento para acercarlo a un vocabulario kantiano; entonces, la pregunta sería: cuando hablo de arquitectura, ¿qué es lo que puedo juzgar?

Este cuestionamiento se presenta como un reto, por lo menos, de enorme amplitud. Determinar qué sería objeto de un juicio que tenga como referente conceptual aquello que definimos como arquitectura –llamémoslos, en

adelante, *juicios arquitectónicos*– sería una tarea hercúlea. Tal vez sea mejor comenzar con una observación interesante que puede ser deducida al dibujar una relación entre aquello que cotidianamente se entiende como el objeto de la arquitectura y la manera en que aparece en el sistema kantiano, a saber, el *espacio*. No cabe duda que es diseminado con amplitud, en la gran mayoría de los ámbitos que pretenden tratar con la arquitectura –desde la docencia, la crítica, el estudio o la producción de la arquitectura hasta el habla coloquial y cotidiana sobre ella–, que el objeto de la disciplina es el *espacio*; como diría Paul Goldberger, “la realidad de la arquitectura consiste tanto en el espacio como en la forma, y la naturaleza y sentir del espacio dentro de un edificio puede significar lo mismo que cualquier otro aspecto del edificio, y a veces más” (2009: 110)[1]. En lo que a la arquitectura refiere, de lo que hablamos –elaboramos juicios– sería del espacio en tanto creación del hombre; esto es: pareciera que el juicio arquitectónico es un juicio sobre el espacio construido. Si bien esta observación no tiene nada de relevante todavía –una afirmación de algo que más bien parece obvio–, al enfrentarla con el sistema kantiano aparece una contradicción que, por lo menos, es interesante, y esta es que, si seguimos a Kant, de lo que *no* podría tratar toda la creación y discusión relacionadas con la arquitectura es, justamente, del *espacio*.

Nos permitimos tomarnos un momento para ahondar en lo anterior. Uno de los fundamentos más importantes del sistema referido, que rompió con el canon del pensamiento occidental que le precedió, es la idea de que el espacio – y el tiempo– no son más que *formas puras*[2]. Esta argumentación sobre el espacio, contenida principalmente en la *Crítica de la razón pura*, es rigurosamente extensa[3]; de manera que, por cuestiones de espacio y con el ánimo de avanzar, sugerimos quedarnos con el resumen que Deleuze hace sobre el concepto kantiano de *espacio* (Deleuze, 2008: 39-45), que nos gustaría exponer de manera abreviada mediante el énfasis en dos aspectos que serían los más importantes, para poder seguir con el argumento sobre los juicios arquitectónicos. El primero es que el espacio no es más que la forma de presentación de lo que se nos aparece, esto es: no hay algo *en-sí* que llamemos espacio, sino que este no es más que una forma que comparte, necesariamente, todo lo que se me aparece. De esto podemos deducir el segundo aspecto, que refiere al poder constituyente del espacio: en la medida en que no puede haber experiencia posible sin que esta se estructure en las formas del *espacio* y el *tiempo*, estas formas son constitutivas a todo fenómeno y, por tanto, a toda experiencia. A partir de estos aspectos, Deleuze resume:

Kant dirá que vamos a definir el espacio simplemente como la forma pura [...] de la exterioridad. Esto no quiere decir que viene del exterior, quiere decir que todo lo que aparece en el espacio aparece como exterior a aquello que lo capta y exterior a otras cosas. No es la exterioridad la que constituye el espacio, es el espacio el que constituye la forma de la exterioridad o la exterioridad como forma, como forma pura. El espacio es la forma de la exterioridad (p. 44).

Así, queda claro que, fenomenológicamente hablando, no podría hacer juicios sobre el espacio^[4] porque este nunca se me aparece, sino que es la condición de posibilidad para el fenómeno mismo, es decir, para que cualquier cosa se me aparezca. Pero, cuando hablamos del espacio, cuando se dice que “el espacio puede sentirse amplio y abierto, o puede sentirse pequeño y confinado” o cuando calificamos un espacio como “confuso y difícil de navegar” (Goldberger, 2009: 110-111), ¿cuál es nuestro referente? Si el juicio arquitectónico es uno cuyo objeto *no* es el espacio, entonces, ¿de qué habla? ¿Cuál *sí* sería el objeto del juicio arquitectónico? Proponemos quedarnos con una palabra recurrente en la obra de Kant: edificio^[5]. El objeto del juicio arquitectónico es cualquier construcción o estructura fabricada por el hombre. Esto coincidiría, por supuesto, con la definición que Kant da sobre la arquitectura como arte, que, si bien al igual que la escultura presenta conceptos de cosas de acuerdo con la manera en que estas serían posibles, según las leyes y las fuerzas de la naturaleza, además, lo hace con una finalidad. Es decir, para Kant tanto la escultura como la arquitectura son haceres plásticos del hombre, pero la diferencia entre ellas sería que la arquitectura tiene un fin determinado, “un cierto uso [que] constituye lo esencial de una *obra arquitectónica*” (Kant, 1991: 230).

El juicio arquitectónico será, entonces, todo juicio cuyo objeto sea un edificio. Pero ¿cuál es el compromiso de este juicio?, es decir, ¿qué podré saber del edificio a partir de este juicio?, ¿es un juicio de conocimiento; uno moral; estético, quizá? Cuando estoy ante un edificio como fenómeno, esto es, cuando el edificio se me aparece, una sensación del edificio es “impresa” sobre mí, pero este se aparece ante mi entendimiento no como una unidad, sino como una multiplicidad de sensaciones: inconmensurables, pero limitadas por las formas del espacio y el tiempo. Por lo tanto, lo que tengo es la intuición empírica del edificio a la cual solo le podré dar sentido (forma) si puede ser organizada a partir de las categorías. Si el juicio arquitectónico fuese un juicio de conocimiento, el compromiso contraído sería el de poder otorgarme un

conocimiento objetivo del edificio, ya sea a través de la comunicación del objeto mediante el uso de las categorías del entendimiento, o a través de su subsunción a un concepto o a una conformidad a fin determinada^[6]. Si el juicio arquitectónico fuera uno de conocimiento, me daría un edificio que no puede ser subjetivo, que goza de cierta regularidad objetiva. Este juicio haría referencia, o tendría como referente algo externo a mí, al edificio como un fenómeno que puedo “conocer”, por lo que solo se podría fundamentar sobre características del edificio que sean regulares, independientes de la subjetividad de quien juzgue. Un edificio no podría ser juzgado y comunicado al otro a través de “la franqueza y la simplicidad del orden dórico [y de] la riqueza del corintio” (Goldberger, 2009: 13) de sus columnas, sino a través de la altura, circunferencia y composición material de estas columnas.

Sin embargo, el juicio arquitectónico no parecería ser un juicio de conocimiento. Al juicio que aparece en revistas de arquitectura, del arquitecto que habla sobre su obra o del crítico que trata de darle sentido no parece importarle los atributos regulares como medidas, materiales, etcétera; más bien, parece transitar siempre alrededor de lo que *es* el edificio, sobre cómo puede hablar de él, es decir, en el contexto cotidiano el juicio arquitectónico nos es ofrecido como un juicio estético del edificio que solo se preocupa por su expresividad, en particular, como un juicio de gusto. La manera en que cotidianamente se habla sobre la arquitectura parece preocuparse menos por la objetividad y más por la respuesta a la pregunta sobre el porqué “algunos edificios son una alegría y otros un dolor”, mientras que “algunos apenas y se muestran en absoluto” (2009, XV).

Kant define el juicio estético como “aquel cuyo fundamento de determinación no puede ser de *otro modo* sino *subjetivo*” (1991: 121) y el juicio de gusto como un juicio estético sobre la belleza, o, para ser más específicos, sobre el sentimiento de complacencia que resulta de un juicio sobre lo bello. Esto significa que el juicio de gusto no refiere a nada externo, sino que en él la relación de una representación del objeto –en nuestro caso, el edificio–, con el sentimiento de placer o de displacer que dicha representación produce, no puede ser objetiva, ya que es una relación por medio de la cual “nada es designado en el objeto, sino en la cual el sujeto se siente a sí mismo tal como es afectado por la representación” (p. 121). Dicho de manera más sencilla, para Kant, en el juicio de gusto el sujeto es afectado por el sentimiento resultante de la representación del objeto que él mismo elabora, y no por la sensación del objeto^[7]. Pensemos, por un momento, que el juicio arquitectónico es uno de

gusto; de ser así, podríamos hacer una afirmación peculiar que parecería ir contrario a la intención que, por lo común, se infiere de juicios sobre edificios: si el juicio arquitectónico es uno de belleza, no tendría como referente el edificio, sino el sentimiento, de placer o displacer, que afecta al sujeto cuando este da sentido, es decir, “representa”, sin tener concepto, el edificio –de una manera no regular–. El sentimiento de placer o displacer proviene del uso de la imaginación para dar sentido a un fenómeno de modo distinto a la subsunción, mediante el uso de las categorías, del particular al universal. El sentimiento de placer no proviene del objeto, sino de mi juicio de gusto sobre este objeto, posible solo por un desinterés, así como por la facultad de la imaginación que libera las categorías de hablar sobre el objeto externo. Esto significaría que cuando hablamos del juicio de gusto, lo hacemos de la fenomenología de lo que produce la complacencia: la belleza. Pensar en el juicio arquitectónico como un juicio de gusto nos permitiría hablar, entonces, de una fenomenología de la belleza de los edificios.

ENTRE PUREZA E INTERÉS

Lo que parece importar más a Kant sobre el juicio de gusto es exponer la posibilidad de un juicio estético puro. La condición de posibilidad de un juicio de este tipo descansaría en el poder realizar un juicio completamente desinteresado; su resultado sería comprobar, en la belleza, la posibilidad de postular juicios de gusto que, aunque estéticos, pudieran pretender ser considerados válidos para todos: juicios de *validez universal subjetiva*[8]. Por otro lado, esto significaría que un juicio de gusto con interés no podría pretender ningún tipo de universalidad, sino que se encargaría solo de juzgar lo que es *agradable a mí* (1991: 130-132). Kant dibuja una línea entre la naturaleza *pública* del juicio de gusto puro, que llamará juicio del gusto de reflexión, y la naturaleza *privada*, al que llamará juicio del gusto de los sentidos[9]. El interés, entonces, se muestra como elemento fundamental en la facultad de juzgar, lo cual nos lleva a la pregunta que sería de suma relevancia para nuestro juicio arquitectónico propuesto, a saber: ¿es posible un juicio sobre el edificio que sea desinteresado?, es decir, ¿es posible un juicio sobre un edificio que presuponga *validez universal subjetiva*?

El mismo Kant nos ofrece claves que pudieran orientarnos hacia la manera en que su sistema trataría este tema en particular. En un primer momento, al hablar sobre la distinción entre lo bello y lo agradable, nota que la elaboración

de juicios sobre lo que es agradable –que, como ya lo mencionamos, es privado y solo vale *para mí*– y su comunicación son completamente distintas de aquellas sobre lo que es bello, y aclara la diferencia mediante un ejemplo en el que hará una referencia explícita al juicio sobre un edificio:

Sería ridículo si alguien que se imaginase de buen gusto creyera justificarse diciendo: este objeto (el edificio que vemos [...]) es bello *para mí*. Pues no debe llamarlo *bello* si le place meramente a él. [...] cuándo él declara bello a algo, les atribuye a otros precisamente la misma complacencia; no juzga solo para sí, sino para todos, y habla en seguida de la belleza como si fuese una propiedad de las cosas. Dice, por tanto: la *cosa* es bella; y no cuenta con el acuerdo de otros con su juicio de complacencia [...] sino que *exige* de ellos este acuerdo (p. 129).

Kant enfatiza un punto que consideramos de vital importancia si lo que hemos de tratar no son solo los juicios arquitectónicos hacia finales del siglo XVIII, sino también los que se siguen haciendo hoy día; y este el siguiente: si nuestra intención es hacer y comunicar un juicio estético puro sobre un edificio, entonces lo único que hace (quien juzga) es presuponer en el otro la misma complacencia y, por lo tanto, exigir un acuerdo sobre el juicio, aun cuando la estructura de dicho juicio afirma que su predicado es propiedad del edificio. En otras palabras, aun cuando nuestro juicio afirma que el edificio *es* bello, lo que en realidad hace es suponer que, puesto que no tengo ningún interés en el edificio, la complacencia que siento no podría ser subjetiva, y, por lo tanto, sería lógico presuponer que quien juzgue desinteresadamente el mismo edificio debería sentir la misma complacencia. Por esto, asumo que es posible exigir de los demás un acuerdo sobre mi juicio porque presupongo una *validez universal subjetiva*. La importancia sobre la posibilidad del desinterés sobre el objeto aparece en otro ejemplo que da Kant, en el cual, de nuevo, hace referencia a un edificio –en este caso, un palacio– como objeto a juzgar:

Mas cuando se pregunta si algo es bello, no se quiere saber si a nosotros o a cualquiera le va en algo la existencia de la cosa, o siquiera, si le pudiese ir, sino como la juzgamos en la mera contemplación (intuición o reflexión). Si alguien me pregunta acaso encuentro bello el palacio que veo ante mí, podré ciertamente decir; no amo cosas de esa índole, que solo están hechas para el embeleso [...] puedo, aún más, reprochar en buen estilo rousseauiano la vanidad de los grandes que emplean el sudor del pueblo en cosas tan superfluas [...] Todo esto se me podrá conceder y aprobar, solo que de eso no se trata. Se quiere solo saber si la mera representación del

objeto es acompañada en mí por complacencia, a pesar de lo indiferente que yo pueda ser en vista de la existencia del objeto de esta representación (p. 122).

Kant continúa esta cita reiterando que la posibilidad de decir que una cosa *es* bella no depende de lo que yo pueda afirmar a partir de la *existencia* de la cosa, sino de lo que yo pueda hacer por mí mismo en la medida en que represento la cosa. La importancia de dicho juicio es demostrar que tengo *gusto* al exigir que los demás estén de acuerdo con él (p. 122), y para hacerlo, esto es, para exigir la misma complacencia, debo poder apartar todo interés que tenga en el edificio, o que pueda estar relacionado con él si lo que quiero es afirmar o negar su belleza. Debo poder hacer una representación libre de toda influencia privada, interna o externa, sobre la cosa, para que dicha representación sea desinteresada y, por lo tanto, califique como un juicio de gusto puro. La pregunta, entonces, subsiste: según Kant, ¿podríamos hacer juicios desinteresados sobre edificios?

Habrán dos momentos específicos en la *Crítica de la facultad de juzgar* en los que Kant dirá que, en el caso específico del juicio sobre los edificios, es imposible hacer un juicio desinteresado. El primero se dará cuando trata sobre los juicios en los que la belleza es declarada bajo las condiciones de un concepto determinado, y nota que:

La belleza [...] de un edificio (iglesia, palacio, arsenal o quinta) supone un concepto del fin que determina lo que la cosa debe ser, y en consecuencia, un concepto de su perfección, y es entonces sólo una belleza adherente [...] así, la vinculación de lo bueno (a saber, de aquello para lo cual lo múltiple le es bueno a la cosa misma, según su fin) con la belleza, impide también la pureza [del juicio de gusto] (p. 145).

De acuerdo con ello, Kant parece sugerir que, en el caso de los edificios, puesto que siempre se supone en quien los juzga que tiene conocimiento de lo que el edificio *es* en tanto su fin, no puede haber un juicio de belleza *libre*: cualquier juicio sobre el edificio está influenciado por el concepto que se tiene sobre él. La belleza que el juicio afirma sobre el edificio es solamente una *belleza adherente* que “presupone un tal concepto y, según en la perfección del objeto”, y no una belleza libre que, al no presuponer concepto alguno acerca de lo que deba ser el objeto, deja sin restricciones a la imaginación para que juegue en la contemplación de la figura y elabore una representación desinteresada del objeto^[10]. A partir de lo anterior, la pregunta sería sobre la presuposición de que un juicio sobre un edificio siempre es determinado por un concepto, es decir, pareciera que Kant sugiere que en el caso del edificio –entre otros–^[11],

siempre existe la percepción de un propósito que determina la complacencia de acuerdo a si la cosa es útil o no para aquel; de manera que:

La regularidad que conduce al concepto de un objeto es sin duda la condición indispensable (*conditio sine qua non*) para aprehender al objeto en una representación única [...] Esta determinación es un fin desde el punto de vista del conocimiento; y en referencia a éste también está ligada siempre con complacencia [...] Pero entonces se trata sólo de la aprobación que damos a la solución que satisface un problema y no de un entretenimiento libre e indeterminadamente conforme a fin de las fuerzas del ánimo con lo que llamamos bello y donde el entendimiento está al servicio de la imaginación y no ésta al servicio de aquel [...] En una cosa que sólo es posible por un propósito, un edificio, un animal incluso, la regularidad que consiste en la simetría debe expresar la unidad de la intuición que acompaña al concepto de fin y pertenece también al conocimiento (p. 145).

La cita anterior es parte de la “Observación general sobre la primera sección de la analítica” en la que se tratan temas que, debido a su particularidad, parecerían asemejarse más a los tratados en una didáctica (Cfr. Kant, 2014: 9-191) que, en una propedéutica, como lo son los jardines de recreo, la decoración de las recámaras, los muebles barrocos y, por supuesto, los edificios. El problema que dichos objetos ofrecen al juicio de gusto parece ser la regularidad y la simetría^[12] con la que estos se nos aparecen, algo que parece claro en la manera en que Kant hace uso de la descripción de William Marsden sobre Sumatra para tratar de probar su punto. Marsden afirmaba que el encontrar belleza en la irregularidad salvaje del bosque solo place como variación, es decir, solo place a quien está acostumbrado y harto de la belleza regular, y que si este mismo sujeto se encontrara regularmente rodeado por la naturaleza salvaje, desprovista –en apariencia– de regla, entonces encontraría placer ante la aparición de una belleza regular, tal como le sucedió a él cuando, en la mitad del bosque sumatranos, se topó con los caminos paralelos formados por los rodrones de un campo de pimienta. Kant objeta a Marsden diciendo que solo faltaría que este pasara un día en el campo de pimienta para que la regularidad de sus avenidas paralelas, una vez puestas en sintonía con el orden que el entendimiento demanda, impusiera una limitación molesta a la imaginación; algo que la naturaleza salvaje del bosque no podría hacer porque ella, “que no está sometida a compulsión alguna de reglas artificiales, puede darle constante alimento a su gusto” (Kant, 1991: 157-158)^[13].

Kant arremete en contra de la noción, aparentemente común en su tiempo, de que en lo rígido regular pueden encontrarse los ejemplos más indiscutibles de la belleza. De hecho, todo lo que se acerque a la regularidad matemática es para Kant contrario al gusto. El problema vuelve a la noción de propósito: lo regular, ya sea que nos aparezca por medio de una figura geométrica, una recámara o un edificio, se nos presenta como una “cosa que solo es posible por un propósito”, y debido a que su regularidad es la que nos conduce a un concepto que permite elaborar una representación única, el enjuiciamiento de lo que nos aparece como regular cae dentro del ámbito del conocimiento. Proponemos que la regularidad aquí no sea entendida solo como la posibilidad de determinación, sino también como la forma en la que nos aparece la “regla artificial” que, mediante su molesta restricción a la imaginación, pretende garantizar una finalidad, cualquiera que esta sea, del objeto. De tal manera que si de lo que queremos hablar es de la belleza de un edificio, parece ser que estamos limitados, en todo momento, a juzgar su *belleza adherente*, puesto que nos aparece siempre bajo una regularidad, producto de reglas humanas, que necesariamente conlleva un propósito; a diferencia del juicio de gusto “que cuando es puro, inmediatamente enlaza complacencia o displacencia, sin consideración del uso o de un fin, a la mera *contemplación* del objeto” (1991: 156).

Los dos ejemplos anteriores parecen indicar la imposibilidad de juicios de gusto respecto al edificio –antes de las “Observaciones generales...” referidas, en el tercer momento– del cual se deduce que la “*Belleza* es la forma de la *conformidad a fin* de un objeto, en la medida en que ésta sea percibida en éste *sin representación de un fin*” (p. 151). Kant plantea un caso que expone la posibilidad de hacer juicios de belleza pura de cosas que son posibles solo por un propósito:

Puro sería un juicio de gusto respecto de un objeto (dotado) de fin interno determinado solamente cuando el que juzga no tuviese concepto alguno de ese fin o bien hiciese abstracción de él en su juicio. Mas entonces, él, aun si hubiese emitido un correcto juicio de gusto al juzgar el objeto como belleza libre, sería, sin embargo, censurado [por] el otro que sólo considera la belleza del objeto como una cualidad adherente (mirando al fin del objeto), e inculpado de tener mal gusto, si bien ambos juzgan rectamente, cada uno a su modo: uno, según lo que tiene ante los sentidos; el otro, según lo que tiene en el pensamiento [...] el primero emite un juicio de gusto puro y el segundo uno aplicado (p. 146-147).

Esta entrada abre dos aspectos de vital importancia para el tema a tratar. El primero tiene que ver con la posibilidad de hacer juicios de belleza pura aun cuando el objeto haya sido dotado de un fin determinado, ya sea mediante mi desconocimiento del concepto de ese fin o a través de la posibilidad de abstraerme de la posesión de dicho concepto para poder realizar un juicio de belleza pura sobre él. El segundo aspecto, que derivaría del primero, tiene que ver con la posibilidad de que un juicio “correcto” –en este caso, un juicio de belleza pura– sea censurado por otro, igualmente correcto –un juicio de belleza adherente–.

El primer aspecto será fundamental para todo el sistema kantiano. En efecto, la posibilidad de abstraerme de mis prejuicios está implícita en la presuposición de la libertad como principio negativo; lo que significa, por extensión, que también se supone la posibilidad de adquirir conciencia de mis prejuicios. La posibilidad de abstraer(se) de una representación, según Kant, “incluso cuando se le impone al hombre [la representación] por los sentidos [...] demuestra la libertad de la facultad de pensar y la autarquía del ánimo *de tener bajo su dominio sus representaciones*” (2014: 15). Esta posibilidad aparece en la *Crítica de la facultad de juzgar* como la máxima del pensamiento *desprejuiciado*, de una razón activa que piensa por sí misma y que no se deja determinar heterónomamente^[14]. Esta máxima aparece como la primera del *sensus communis*, que, en la medida en que es presentado por Kant como la idea de un sentido que es *común a todos*^[15], me obliga a pensar en que todo aquel que “aspire al apelativo de hombre” (Kant, 1991) debe compartir con los demás una estructura formal, mínima, que guíe su entendimiento. En la medida en que presupongo este “sentido mínimo común”, supongo también que sobre él se adhieren los *prejuicios*, la *superstición* y los *intereses* en tanto que estos serían “restricciones que están asociadas de modo casual a nuestro propio enjuiciamiento” (Kant, 1991); por lo anterior, para Kant sería válido asumir que, en la medida en que dichas restricciones son meramente adherencias a un juicio hipotéticamente autónomo, todo juicio puede ser “vaciado” de ellas. Y de la misma manera, es válido presuponer que si, en efecto, este sentido mínimo es común a todo quien aspire a ser hombre, esta posibilidad de abstraer el juicio de toda restricción heterónoma es también común a todos: “muchas personas son desgraciadas porque no pueden abstraer”, sentenció Kant en su *Antropología*, “pero esta facultad de abstraer es una fortaleza del ánimo que sólo se logra adquirir mediante el ejercicio” (2014: 15-16).

El segundo aspecto, derivado del anterior, presenta la posibilidad, adelantada por Kant, de que existan dos juicios sobre el mismo objeto, que ambos sean válidos, y que, sin embargo, uno sea objeto de censura. En el caso particular presentado por él, un sujeto, aun conociendo la finalidad determinada de un edificio, realiza un juicio de belleza pura abstrayéndose de dicho prejuicio, mientras que otro sujeto, también conociendo dicha finalidad, juzga que la belleza del edificio es solamente adherente. Debido a que ambos juicios son correctos, los dos sujetos están en capacidad de demandar asentimiento del otro, y, sin embargo, Kant notará que el sujeto que juzgó la belleza como adherente censurará al otro, o lo que es decir que en la discusión o el conflicto que se presenta entre ambos juicios, en este caso particular el de belleza adherente sería más “convincente”.

Si recordamos que el mismo Kant había escrito sobre como el edificio parecía tener siempre un fin determinado, y lo enlazamos a este ejemplo en el cual el juicio de belleza adherente parece “triunfar” sobre el de belleza pura y el papel que en él juegan el interés y la abstracción, se abre la posibilidad de una discusión interesante sobre el problema del juicio de gusto y la censura, por lo menos en lo que a la arquitectura se refiere, específicamente.

El interés y la censura jugarían, entonces, papeles fundamentales en el juicio arquitectónico. No cabe duda de que, para Kant, todo edificio en tanto que es producto del hombre tiene un propósito determinado^[16]. La producción de algo que busca un fin determinado no podría ser libre, puesto que el proceso que conlleva el hacer el edificio –desde su diseño hasta su construcción– tendría que seguir la guía del concepto, heterónomamente determinado, de dicho fin. En consecuencia, todo juicio del edificio estaría también heteronormado, el edificio siempre se me aparecería mediante un concepto; y en el caso de que no tuviese yo el concepto que se adecuara a él, lo inventaría.

Si bien podría argumentarse que, según Kant, lo mismo sucedería cuando juzgo una obra de arte o un producto de la naturaleza, lo que importa en el caso de un juicio de belleza pura sería la facultad que poseo de abstraerme de los conceptos y fines que podría poner tanto al edificio como a la naturaleza, y el momento en que comunico mi juicio. A saber, pareciera que si en la comunicación del juicio de belleza pura sobre la naturaleza o una obra de arte aparece como lógica la posibilidad de poder presuponer que no hay un propósito objetivo determinado que censure mi juicio como incorrecto, en el caso del edificio, sí; aun si puedo librarme del concepto del edificio que juzgo y, así, elaborar un juicio verdaderamente libre, un juicio *puro* sobre el edificio, este

siempre podrá ser censurado por el otro que juzga el mismo objeto mediante el fin determinado que posee y con el cual fue diseñado y construido. Kant es explícito al referir que ese juicio, que se basa en un fin determinado, siempre podrá censurar al otro. Pareciera que, en el caso de un concepto que ha sido socialmente consensuado, y que rige el propósito y la fabricación de un objeto, la regularidad que ofrece hace que el juicio elaborado a partir de él tenga más posibilidades de ser “correcto” que aquel que sea meramente subjetivo, aun cuando sea puro y demande una *validez universal subjetiva*.

¿El juicio arquitectónico puede ser un juicio de gusto puro? Sin duda, Kant deja explícita esta posibilidad. Pero, debido a que este siempre será censurable por un juicio de gusto que se base sobre una belleza adherente, parecería que el ámbito de la comunicabilidad sobre el edificio goza de más eficiencia si este se reduce a expresiones de *agrado* y *perfección*, siendo las últimas las más válidas en lo que a una posible regularidad se refiere. La validez de un juicio arquitectónico transitaría, entonces, según nuestro autor, a lo largo del campo de la retórica. El juicio sobre la belleza de un edificio tendría menos que ver con una regularidad u objetividad del edificio que juzgo, y más con los conceptos y los fines que cada sociedad ha consensuado como propios del edificio. Decir que un edificio es bello porque materializa “el interés [de quien lo diseñó] de comunicar el poder de la forma abstracta y la fuerza del silencio”, hablar de “la textura delicada y subvalorada” de un elemento constructivo o definir un conjunto arquitectónico expresando que este “conecta, con una franqueza precisa, con el sentido interno del ‘yo’ de una institución” (Goldberger, 2009: 72, 77 y 121) tendría menos que ver con las propiedades intrínsecas del edificio o con la presuposición de una validez subjetiva propia a todos, y más con la conciencia que poseo sobre la manera en que un objeto es representado en una sociedad dada, la capacidad que tengo de elaborar metáforas que expresen mi sentimiento de complacencia ante dicho objeto, y mi habilidad retórica, que une la regularidad del concepto y la subjetividad de mi expresión, todo con miras a convencer a los demás de que *mi* juicio es mejor que cualquier otro.

BIBLIOGRAFÍA

- Deleuze, G. (2008). *Kant y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus.
- Goldberger, P. (2009). *Why Architecture Matters*. New Haven: Yale University Press.

- Hon, G. & Goldstein, B.R. (2008). *From Summetria to Symmetry: The Making of a Revolutionary Scientific Concept*. Nueva York: Springer.
- Kant, E. (2003). *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires: Losada.
- _____. (1991). *Crítica de la facultad de Juzgar*. Caracas: Monte Ávila.
- _____. (2014). *Antropología en el sentido pragmático*. México: FCE/UAM/UNAM.
- _____. (1989). *Critique of Judgement*. Indianapolis: Hackett.
-

NOTAS

- [1] En todas las referencias a este texto la traducción es mía.
- [2] “El espacio y el tiempo como formas de aparición de lo que aparece es lo que Kant llama «formas de la intuición». La intuición es precisamente la presentación, la intuición es lo inmediato. Los fenómenos están inmediatamente dados en el espacio y en el tiempo, es decir, aparecen inmediatamente en el espacio y en el tiempo. El espacio y el tiempo son las formas de la inmediatez” (Deleuze, 2008: 40).
- [3] En resumen: “1. El espacio no es un concepto empírico derivado de experiencias externas [...] 2. El espacio es una representación necesaria *a priori*, que sirve de fundamento a todas las intuiciones externas [...] 3. El espacio no es ningún concepto discursivo, o como se dice, un concepto general de las relaciones de las cosas, sino una intuición pura. [y] 4. El espacio es representado como un *quantum* infinito dado” (Kant, 2003: 200-201).
- [4] Quedaría abierta, por supuesto, la discusión sobre la posibilidad de hacer juicios analíticos y sintéticos *a priori* cuyo objeto es el *espacio*, algo que por razones de extensión no puede ser abordada aquí.
- [5] Según el diccionario de etimología de Charlton T. Lewis y Charles Short, derivada del latín *aedificium*, la palabra edificio normalmente refiere a toda construcción o estructura hecha por el hombre, tenga o no la intención de ser habitada.
- [6] Según Kant, la conformidad a fin del objeto, en este caso el edificio, puede ser externa o interna. Si de lo que hablamos es de una conformidad a fin propia del edificio, es decir, interna, hablamos de la *perfección* del edificio; y si de lo que hablamos es de una conformidad a fin propia del sujeto que juzga al edificio, es decir, externa, hablamos de la *utilidad* del edificio. Ambos juicios, en tanto que necesitan de un concepto para poder determinar su perfección o utilidad, no podrían ser juicios estéticos, sino de conocimiento (Cfr. Kant, 1991: 142-144).

[7] Kant explica con detenimiento la diferencia entre ambas sensaciones: “cuando denomino sensación a la representación de una cosa (por los sentidos, como receptividad que pertenece a la facultad del conocimiento) [...] la representación es referida al objeto, en cambio [...] cuando una determinación del sentimiento de placer o displacer es llamada sensación, esta expresión significa algo completamente distinto [pues] la representación es referida únicamente al sujeto, y no sirve a conocimiento alguno, ni siquiera a aquel a través del cual el sujeto se conoce a sí mismo”. Más adelante, proporciona un ejemplo que ayuda discernir entre la sensación objetiva, la subjetiva, y el sentimiento: “El color verde de los prados pertenece a la sensación objetiva, como percepción de un objeto de los sentidos; el agrado del mismo, empero, a la sensación subjetiva, por la cual no es representado objeto alguno; esto es, pertenece al sentimiento, por el cual el objeto es considerado como objeto de la complacencia (que no es un conocimiento de aquel)” (Kant, 1991: 124).

[8] El argumento lógico de Kant sería que en tanto que mi juicio es desinteresado, es decir ‘puro’, no estaría afectado por ningún elemento contingente, y que, por lo tanto, puedo presuponer que cualquier otra persona que juzgue el mismo objeto, también desinteresadamente, llegaría a una conclusión similar. Es importante recalcar que, para Kant, este juicio no postula el acuerdo universal, sino que lo atribuye (Kant, 1991: 132-133).

[9] No contento con la categorización, reconoce que hay un tipo de juicio entre estos dos, un juicio privado, pero cuya pretensión va más allá de lo que es agradable solo a mí, pero que no postula universalidad sino solamente la posibilidad de juzgar lo que es agradable en general. Kant dirá que dicho juicio refiere solo a la sociabilidad, es decir, que reposa sobre reglas empíricas que, quien se dice que tiene gusto, sabe que al seguirse generarán agrado en la generalidad (Cfr. Kant, 1991:130).

[10] Otros ejemplos en el mismo párrafo sobre belleza adherente es la belleza atribuida a los hombres o a los caballos, mientras que la belleza libre es ejemplificada con las flores, las aves, y los crustáceos del mar que “son, por sí, bellezas que no convienen a ningún objeto determinado por conceptos con vistas a un fin, sino que placen libremente y por sí mismos” (Kant, 1991: 145).

[11] Entre las cosas que no puedo juzgar sin concepto determinado por fin están los caballos y los hombres (véase nota 11), así como las recámaras, los macizos florales y la figura de los animales (Cfr. Kant, 1991:156-157).

[12] Habría que entender el uso del concepto de simetría en su acepción físico-matemática protomoderna, es decir, no como un problema entre la relación de las mitades iguales de un todo, sino como el de la relación de formas iguales o similares, pero no sobreponibles, en el espacio. De lo anterior que el problema de la simetría en Kant parece orientarse más hacia la direccionalidad y el propósito que podría derivarse lógicamente de la percepción espacial de objetos “simétricos”, lo cual daría cierto sentido a su inclusión de los animales en la discusión (Cfr. Hon & Goldstein, 2008: 207-219).

[13] Kant refuerza su argumento notando que “Aun el canto de las aves, que no podemos

sujetar a ninguna regla musical, parece contener más libertad, y por eso, [ofrece] más para el gusto que un canto humano que es llevado según todas las reglas del arte musical, porque se hacía uno mucho antes de este último, cuando es repetido a menudo y por largo tiempo”.

[14]. Kant define el *prejuicio* como “la propensión a una razón *pasiva* y, por tanto, a la heteronomía de la razón”; y al modo de pensar *desprejuiciado* como “una razón que nunca es *pasiva*” (Kant, 1991: 205).

[15]. “Por *sensus communis* hay que entender [...] la idea de un sentido *común a todos*, esto es, de una facultad de juzgar que en su reflexión tienen en cuenta, en pensamiento (*a priori*), el modo representacional de cada uno de los demás, para atener su juicio, por así decirlo, a la entera razón humana y huir así a la ilusión que, nacida de condiciones subjetivas privadas que pudiesen fácilmente ser tenidas por objetivas, tendría una desventajosa influencia sobre el juicio” (Kant, 1991: 204).

[16]. Aquí habría que pensar que, incluso, el hacer algo sin propósito sería, en sí, un propósito... “el propósito de hacer algo que no tenga propósito”.

“NO ESCRIBIRÉ NI UNA LÍNEA MÁS, LE DIGO AL FUTURO”. EL CINE Y EL TEXTO EN LA DIALÉCTICA DEL MOVIMIENTO Y LA INMOVILIDAD

ESPERANZA COLLADO

En 1970, tras haber participado en un seminario sobre Charles Baudelaire, organizado por Lucien Goldmann, Marcel Broodthaers produce, entre otros trabajos, el conocido film *Une Seconde d'Éternité (D'après une idée de Charles Baudelaire)*. Utilizando una técnica elemental de animación, el artista traza los esbozos sucesivos de sus iniciales en 24 pasos o fotogramas –el tiempo correspondiente a un segundo, y duración total del film–. La película debía proyectarse en bucle cerrado en el contexto de una exposición concebida para contrastar u oponer la ilusión de movimiento propia de la imagen fílmica con la inmovilidad de la cinta de celuloide. Pero en su primera exposición^[1], Broodthaers la dispuso como edición u objeto junto a la reproducción, en placas de plástico y en relieve, del fotograma 24 representativo del trazo completo de su firma. El artista deja escrito: “*Un segundo de eternidad* tiene un doble sentido. En primer lugar, representa el tiempo cinematográfico. Pero también representa el sentido y el sinsentido del choque entre dos lenguajes: el de las palabras y el del cine. O, todavía mejor, el de la relación entre la imagen estática y la imagen movimiento” (Broodthaers, 1997: 127).

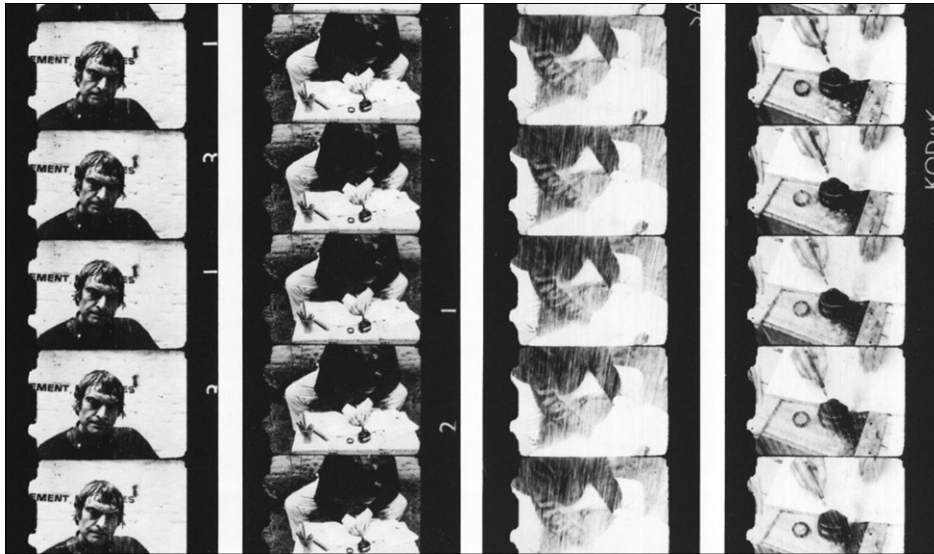
La dialéctica entre el movimiento y la inmovilidad –tensión inherente al medio fílmico que caracteriza su mismo signo de génesis– es replicada por otra disyuntiva: el cine (arte cerebral por excelencia) como escritura del movimiento y la escritura como movimiento del pensamiento. Hojear, o pasar las páginas de un libro repite, en cierto sentido, la operación cinematográfica, “depositando las imágenes una encima de otra, como en la memoria, en un volumen, se apilan, se olvidan, se vuelve a ellas” (Bellour, 2012: 46). ¿De qué manera difieren las condiciones de visionado/lectura de un film de las de un texto? ¿Qué tienen en común estas dos formas de representación, a saber, el lenguaje y el cine? Empecemos con un hecho: la lectura de texto en pantalla es tan antigua como el

mismo cinematógrafo. Ya en la era del cine mudo era habitual combinar imagen y palabra; los intertítulos funcionaban para guiar la trama de la película o hacerla más compleja. Con la introducción de sonido, el intertítulo se hizo innecesario, aunque el texto en pantalla se ha explorado de diversas formas, haciéndolo en ocasiones un elemento crucial, indispensable del film. No voy a desplegar aquí un glosario de películas realizadas por artistas y cineastas experimentales, pero hay que recordar, al menos, *Anemic Cinéma* (1926), la película de Marcel Duchamp que parece ser la primera en estar formada exclusivamente de texto, aunque no en un sentido convencional, en el que vemos desfilan una serie de cartelas en pantalla. El texto, que no está supeditado a una función narrativa, sino que crea una serie de acertijos y juegos de palabras, aparece inscrito en una serie de discos rotatorios que contribuyen a producir una sensación de desorientación y tridimensionalidad. Es interesante que en *Anemic Cinéma*, igual que en *Une Seconde d'Éternité*, el texto es tratado como imagen, lo que plantea una tercera disyuntiva atribuible a la lectura visual o lingüística del texto.

En las películas de Broodthaers el uso de texto parece crear una especie de metacomentario sobre el lenguaje: los títulos o intertítulos aparecen en combinación con planos de frases, textos, palabras, y abundan las escenas en las que se escribe o se lee, así como las entrevistas y charlas a las que se ha suprimido el sonido. Es más, en lugar de oír esos diálogos, aparecen títulos, subtítulos o textos confeccionados por Broodthaers que funcionan como capas de significado que se superponen para emborronar y oscurecer la lectura de la obra. Todos estos efectos tienen la capacidad de cancelar las funciones normales del lenguaje –usan el texto para implantar la duda, la confusión o la incertidumbre, cuando normalmente el lenguaje se utiliza para erigir cierta inteligibilidad–. Se trata, por tanto, de “alegorías de la ilegibilidad”: manifiestan el desvanecimiento del sueño moderno, de toda esperanza en el lenguaje como instrumento que “podría dominar al mundo” y de la posibilidad de que “un dispositivo –a saber, la razón–” garantice una correspondencia lenguaje-mundo (Brea, 1996: 52).

Son cuestiones que resuenan con fuerza en un par de trabajos que Broodthaers realiza en 1969: *La Pluie (Projet pour un texte)* y el texto “Projet pour un texte”, que a primera vista parece una nota preliminar para la película, pero que también podría ser, al igual que *Une Seconde d'Éternité*, una declaración de intenciones con respecto al medio cinematográfico, un intento de definir una fórmula satisfactoria para su cine.

Imagen 1.



Fuente: a Pluie (Projet pour un texte), Broodthaers, 1969.

Se enciende el proyector. Vemos a Broodthaers sentado frente a una caja de madera contra el fondo de ladrillo encalado del patio de su *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*. Tras unos planos de situación, el artista comienza a escribir en un cuaderno. Pero, al cabo de unos segundos, una lluvia repentina y escenificada emborrona y diluye la tinta de las páginas. En una actitud que recuerda a Buster Keaton, el artista sigue escribiendo, impasible, a pesar de la imposibilidad de fijar la escritura. Una última secuencia muestra la inscripción “Projet pour un texte” sobre la imagen de un primer plano en el que vemos cómo la pluma es depositada sobre el cuaderno. Pantalla negra.

La imposibilidad de escribir que presenta *La Pluie* invoca el tema del texto ausente o en suspenso, algo que Broodthaers reproduce constantemente en su obra filmica y, particularmente, en sus *Décors*. Recordemos que la primera obra artística que realiza el autor como gesto de renuncia a la poesía, la escultura *Pense-Bête* (1964) –una obra que opera, a la vez, como prohibición y como recordatorio– consistía en reunir los ejemplares no vendidos de su libro de poemas para encerrarlos en un molde de yeso. El acceso al texto quedaba, así, vedado, so pena de destruir su carácter plástico. Este adiós melodramático a la poesía, representado por la transformación literal del lenguaje en objeto o del libro en escultura, emana directamente de la disyuntiva entre la contemplación del texto como materia plástica y su lectura. Como en *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) (Mallarmé, 2014) –el poema de Stéphane Mallarmé

que René Magritte regaló a Broodthaers en 1947–, la obra literaria queda suspendida entre sus dos potencias: visible y legible.

La idea del libro por venir, desarrollada por Mallarmé y revisitada luego por Maurice Blanchot y Jacques Derrida, anunciaba el futuro de una escritura –y de su cómplice ejercicio, la lectura– que no se limita al curso impuesto por las líneas de texto ni al vaivén repetitivo que la acción de escribir implica. Me refiero al Libro con mayúsculas, aquel proyecto que tanto tiempo ocupó a Mallarmé y que dejó sin concluir, quedando, por tanto y permanentemente, aquella obra –el libro futuro, *Le Livre à venir*– en proyecto. El Libro presenta ya un dilema en su formalización al querer existir en diversos medios, a pesar de que en sus textos el poeta francés hablara siempre sobre la materialidad del lenguaje y la importancia del libro como forma de materializarlo. Como ha señalado Derrida, “lo que Mallarmé proyectaba aún bajo el antiguo nombre de Libro, hubiese sido, ‘de existir’, algo distinto. Fuera-de-Libro” (2007: 70). Y el conocido poema antes referido apunta plenamente hacia un fuera-de-libro al inducir, a través de sus distintas tipografías múltiples, lecturas posibles. Ahora bien, si Mallarmé presenta una obra que quiere hacer presente la impotencia de la palabra y su resistencia en tanto que obra absoluta, una obra que exige en sí misma y por naturaleza ser inconclusa, en *La Pluie* Broodthaers nos presenta un texto ausente y en suspenso que, en su imposibilidad de ser fijado, en su dispersión radical con respecto al espacio literario y en tanto que potencia pura, jamás abolirá el azar.

Broodthaers lleva hasta sus últimas consecuencias la idea de Mallarmé de la escritura como *mise en scène* en el espacio (de la página). En diciembre del mismo año en que produce *La Pluie*, presenta la exposición titulada *Exposition Littéraire autour de Mallarmé: Marcel Broodthaers à la deblioudebliou/S[2]*, en la galería Wide White Space, en Amberes. En esa ocasión, el artista realiza una lectura a través de diferentes medios de ese icono de resistencia a la totalización de la *Gesamtkunstwerk* que es *Un coup de dés*. Cada trabajo en la exposición traslada, en su propia medida, la forma del libro a un juego sin palabras sobre el efecto de la lectura (Haidu, 2010: 63-107). En varias obras las líneas de texto del poema original han sido reemplazadas por bandas negras, respetando la longitud y el grosor del texto –subrayando en este gesto el carácter puramente visual del poema–. En una entrevista con George Ade, de 1969, Broodthaers confiesa: “El poema me obsesionó 20-25 años, y ahora que Magritte ha muerto, para liberarme al menos en parte, he creído necesario volver a tirar los dados sobre la noción de imagen... mi objetivo es cambiar los signos de lectura de un

poema... mostrar hasta qué punto la palabra viene dada por la forma...”(Broodthaers, 1997: 306). El poema de Mallarmé está, en efecto, prácticamente ausente en toda la exposición. En lugar de aparecer en forma de palabra escrita, ha sido convertido en algo que puede reproducirse por estampación, tocarse como braille (placas de aluminio), ser escuchado o frotado. Solo aparece de forma muy sutil en unas camisas que cuelgan de la pared; camisas negras sobre las que se ha escrito con tiza. En una grabación sonora, la voz de Broodthaers lee el poema. El sonido apunta a las camisas, como si la voz buscara su cuerpo ausente[3]. Siguiendo el modelo de Mallarmé y de Magritte, Broodthaers subraya la relación entre las palabras y su imagen; entre las palabras y el espacio que las rodea. Presenta un modo de lectura que escapa a sus propios límites, mientras se filtra en nuevos soportes y formas materiales. En todo el conjunto de piezas que reduplican el poema referido, el artista insiste en la importancia del lugar del lenguaje como constitutivo de su efecto, o lo que es más correcto: el lenguaje (el texto) como lugar en sí mismo. No en vano dijo que Mallarmé había establecido las bases del arte contemporáneo y que, por tanto, era el fundador del espacio moderno[4].

Volvamos ahora a “Projet pour un texte”, la nota preliminar a *La Pluie*, que comienza con la formulación del siguiente problema:

Odio el movimiento que desplaza las líneas.

Si hago una película, para un cine definido todavía como disciplina del movimiento, tengo que repetir el verso de Baudelaire, a menos que...

La disyuntiva del movimiento y la inmovilidad e, incluso, la correlación esencial entre tiempo y movimiento. El poema de Baudelaire al que pertenece el verso “Odio el movimiento que desplaza las líneas”, titulado *La Belleza*[5], es una oda a la belleza imperturbable de la escultura. Escribe Baudelaire en otra parte: “La escultura, la auténtica, lo solemniza todo, hasta el movimiento; confiere a todo lo humano algo eterno que participa en la dureza de la materia usada”. La belleza se vincula a lo inmóvil, que, a su vez, se relaciona con lo eterno lo cual remite a *Pense-Bête* y a la inmovilización de las líneas a través de la cosificación del libro, su transformación en escultura. Asimismo, *Pense-Bête* podría interpretarse como un comentario al verso de Baudelaire.

Ahora bien, al relacionar este verso con el medio cinematográfico, Broodthaers está entonando el problema esencial del cine, el movimiento –a la vez, su límite y signo de génesis–, su relación con la escritura y la unión que

ambos mantienen con la realidad más íntima del cerebro. El encadenamiento del cine basado en la articulación fotograma-intervalo-fotograma recuerda demasiado a la trayectoria lineal de la lectura o de la escritura. Georges Duhamel no podía haberlo expresado de forma más explícita al declarar: “ya no puedo pensar lo que quiero, las imágenes móviles sustituyen a mis propios pensamientos” (Deleuze, 1996: 222).

El problema del movimiento que desplaza las líneas, igual que la progresión rotatoria que transporta un fotograma tras otro, es que destruye cualquier posibilidad de azar porque transforma la potencia en acto en un gesto irrevocable. El cine, en tanto que forma pensante, impone su trayectoria a varios niveles: a diferencia del libro, la película sigue avanzando queramos o no^[6]. Por otro lado, Jean-Luc Godard asegura: “Siento que lo que me da menos miedo en el cine, con la cámara y la mesa de montaje, es saber que es la película la que piensa. No tengo que pensar. Mientras que, si me pongo a escribir, soy yo el que tiene que pensar”. Tendremos que detenernos más adelante en los diferentes tipos de movimiento que expresa el cine no solo en tanto que mecánica rotatoria^[7], sino en relación con la percepción.

“Projet pour un texte” continúa con la contemplación de tres posibilidades, tres alternativas al problema del movimiento cinematográfico, pero ninguna le parece del todo satisfactoria en este intento de definir su modelo cinematográfico. En el cierre del texto, empero, la conclusión no propone la resolución esperada: “Y héme aquí, cruelmente dividido entre algo inmóvil que ya se ha escrito y el movimiento cómico que anima 24 imágenes por segundo” (Broodthaers, 1997: 322).

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard efectivamente ya se ha escrito. Respecto al movimiento “cómico” del cine, tal calificativo parecería más razonable aplicado al cine mudo y a su velocidad de 18 fotogramas por segundo. En cualquier caso, el modelo cinematográfico que Broodthaers intenta definir se debate en una confrontación dialéctica que conduce, una vez más, a la imposibilidad de lograr una totalidad; la aporía de transformar la sucesión en estasis o una cadena con sus partes en un todo continuo. ¿Cómo arrancar al medio de su propio signo de génesis? ¿cómo alcanzar el intervalo abierto entre estatismo y movimiento? Por otro lado, ¿en qué se convierte el cine si se abstrae del movimiento o de sus modalidades específicas de escritura?

A diferencia de una pintura o una escultura, cuyo espacio o superficie barremos con la mirada sin una ordenación ni duración predeterminadas, el texto y la película tienen un principio y un final predefinidos. Ambos tienen un

lado material u objetual, y un lado experiencial relacionado con la duración, el tiempo y su percepción[8]. Sin embargo, como asegura Michael Snow, “el control de la duración es una capacidad del cine, no del libro”. La contrapartida a esta premisa es que, en tanto que sujetos/lectores/espectadores, no podemos controlar la duración de una película ni la permanencia de una imagen en pantalla. Por el contrario, sí podemos controlar la duración de un libro, no su extensión, claro está, pero sí los tiempos y velocidades de lectura. Otra diferencia fundamental entre ambos medios es que, al menos habitualmente, leer un libro es una actividad solitaria, mientras que ver una película es una experiencia colectiva[9].

Algunas obras del artista canadiense Michael Snow responden a estas cuestiones e invierten presupuestos relacionados con la forma en que la experiencia de lectura difiere de la experiencia fílmica en lo concerniente a su temporalidad. Cabe mencionar aquí, por un lado, el libro *Cover to cover* (1975), que –como asegura Snow en una extensa entrevista con quien escribe estas líneas– “hubiese gustado a Mallarmé”. El libro está planteado como una especie de escultura fílmica en la que las velocidades y tiempos de la imagen, así como la direccionalidad “narrativa” del film son manipuladas por el espectador. Aclara el autor:

[...] quería hacer algo que acentuara la naturaleza física del libro, [tomando] como principio fundamental el componente de la doble cara, o del anverso-reverso de las páginas [...]. Aparte del elemento físico u objetual, quería una continuidad de página a página, una secuencia de portada a contraportada. Me imaginé toda la historia –la cual, aunque existe una narración, a menudo devuelve al lector a la propia naturaleza objetual del libro. Debía de ser fotográfico y, si una página mostraba el frente de algo o alguien, la otra cara debía mostrar el revés de ese algo o alguien[10].

El libro está compuesto por pares de fotografías tomadas simultánea y secuencialmente desde dos ángulos opuestos que, por lo general, muestran al propio artista realizando acciones. La ausencia de texto es indicativa de la intención de centrarse solo en aspectos esencialmente físicos del medio. La manipulación del espectador de este libro-objeto es clave en su diseño y concepción, incluso, en algunas secuencias estamos obligados a girar el libro y utilizarlo de formas inusuales. El principio de recto-verso o anverso-reverso de las páginas funciona en paralelo con nuestra posibilidad de avanzar o retroceder páginas a nuestro antojo. Como ha señalado Martha Langford, “se convoca la memoria del espectador para reconstituir un trabajo cuya división o

dispersión centra la atención en sus componentes individuales, al tiempo que cultiva un deseo inalcanzable de un ideal de unidad y visibilidad total” (2001: 42).

Imagen 2.



En *So Is This* (1982) Snow elabora un film compuesto únicamente de texto. La obra muestra, una a una y de forma consecutiva, una serie de palabras que construyen de manera gradual “frases filosóficas, burlonas y ficticias” (Remes, 2015: 87) que, a menudo, reflexionan sobre la propia obra. Igual que *Cover to Cover*, *So Is This* es una obra de carácter marcadamente autorreflexivo que habla sobre sus propios principios de construcción. Explica Snow:

So Is This hace de la lectura, una experiencia normalmente privada, una experiencia inusualmente pública y comunitaria. La audiencia, a la cual el film se dirige por lo habitual como “tú”, es consciente de estar compartiendo públicamente un objeto privadamente público. Hay juegos de palabras que pueden producir algún gruñido, y muchas ocurrencias enrevesadas. La película miente. Así, por ejemplo, mientras que solamente dura cuarenta y tres minutos, la película dice que durará dos horas; niega cualquier compromiso político cuando de hecho hay muchos (como el ataque a la censura); y dice que se transformará en un trabajo “confesional, personal”, pero nunca lo hace. Tras haber estado leyendo/viendo cerca de treinta minutos, la película llama tu atención sobre tu “voz interior”, que para muchas personas produce la experiencia reveladora de “escuchar” una voz mental cuando leen. ¿De quién es esa voz? No podemos responder, pero poco a poco el monólogo se va transformando en diálogo. El film incluye a la audiencia como parte de su forma (2015: 149).

So Is This aborda directamente las múltiples perspectivas que pueden desarrollarse entre la experiencia sinestésica de leer una película y ver un texto, y la situación de lectura comunitaria en la sala de cine. En un momento dado la película advierte: “Esta / película / puede / resultar / especialmente /

decepcionante / para / aquellas / personas / a / las / que / no / les / guste / que / otros / lean / por / encima / de / su / hombro”. Por otro lado, Snow se anticipa en el propio film al interrogante más obvio: “Una / pregunta / que / el / autor / espera / es: / ¿Porqué / querría / alguien / hacer / una / cosa / así? / seguido / de / ¿no / sería / mejor / un / libro? ”. Como ha señalado Justin Remes, la pregunta insinúa su propia respuesta: al “cinematizar” el texto escrito, Snow quiere despertar nuestra curiosidad sobre las relaciones entre los dos medios, y el espectador se da cuenta gradualmente de que la distinción más notable entre la película y el texto –o la palabra escrita– reside en las variaciones de sus estructuras temporales (Remes, 2015: 91).

¿Qué aportan, específicamente, estas dos obras de Michael Snow al problema del movimiento en el cine y en la escritura/lectura? Si hay algo que caracteriza el trabajo del artista canadiense, en general, es una profunda preocupación por la percepción, en especial por la situación o circunstancia en la que la participación del espectador en la obra se transforma en un acto consciente. Además, la obra fílmica y paracinemática de Snow supone un desafío a la convención que establece en el movimiento la propiedad más esencial e imprescindible del cine. En *Cover to Cover* la ilusión de movimiento cinematográfico ha sido desarticulada, descompuesta. El ritmo al que progresan los fotogramas ya no es mecánico, sino que es el espectador quien lo marca al pasar las páginas del libro. La “lectura visual” de este libro, en particular, no impone una trayectoria lineal; el libro nos invita a explorar su condición física y objetual, instándonos a pasar páginas delante y atrás, y viceversa, girarlo 180 grados, volver a cierta página, etcétera. Es decir, *Cover to Cover* coreografía los movimientos del espectador, de la misma forma que *Un coup de dés* lo hace con las diversas lecturas “fuera-de-libro” que sugieren las diferentes tipografías. Más que transformar la potencia en acto, se diría que ocurre el proceso inverso; cada acto o acción (movimiento, manipulación física) es una tirada de dados. Si en *Cover to Cover* la experiencia de lectura se eleva a un cuestionamiento de aspectos relacionados con el espacio, el tiempo, la causa y el efecto –que, en última instancia, nos hacen conscientes de las asociaciones mentales que creamos para formar significados–, en *So Is This* ocurre algo parecido. Por un lado, el riguroso control del ritmo de la lectura y de la duración de cada palabra en pantalla le permite a Snow jugar con la anticipación y con la expectación del espectador. Como postula la propia película: “Uno / de / los / intereses / de / este / sistema / es / que / cada / palabra / puede / permanecer / en / pantalla / durante / un / tiempo / específico” (MacDonald, 1995: 144-155). La palabra

duración (length) permanece, de hecho, en pantalla 57 segundos, lo que contrasta considerablemente con la duración del resto de las palabras de la frase. Como ha indicado Scott MacDonald, “el procedimiento de Snow [...] fuerza al cerebro a desarrollar un sistema de retraso: podemos ver palabras y luego esperar que aparezca una terminación gramática de forma que podamos entender lo que esta última frase significa y cómo encaja en el contexto de las frases anteriores. A veces, estas esperas son substanciales” (1986: 16).

Lo interesante de este “sistema de retraso” es la *espacialidad* que inyecta con respecto al avance del texto, y el modo en que obliga al espectador-lector a construir significado, aunque después tenga que reconstruirlo a medida que las frases se van completando. El texto –como el cine– es una máquina que activa el flujo de pensamiento, y la imaginación se dispara cuando la obra está incompleta. Según el poeta Antonin Artaud, “lo que el cine pone de manifiesto no es el poder del pensamiento sino, precisamente, su *impoder*” (Deleuze, 1996). Es decir, el cine fuerza a pensar, pero para ello la imagen debe producir un corte, un choque o una situación de suspenso, como en *So Is This*, para activar o poner en funcionamiento el pensamiento. Como apunta Vítor Magalhães, “son estas estructuras de la continuidad y de la suspensión las que dirigen la mirada hasta sus límites de percepción y de conocimiento, que reescriben su lógica y la aproximan al pensamiento; o mejor, a una forma de pensarla y de atraparla en el movimiento que la empuja hacia el exterior” (2008: 55). Esta experiencia de construcción temporalmente libre está, además, afectada “por un elemento de tiempo cinematográfico, tal como representan los destellos al final de los rollos de película que Snow filma: en algunos casos, los destellos oscurecen los fotogramas y las palabras de tal forma que tenemos que imaginarnos el significado de las frases completas” (MacDonald, 1995: 137).

En otro sentido, nos resulta sorprendente la forma en que se niega la existencia de movimiento en *So Is This*. El propio autor asegura que “*So Is This* utiliza la precisión filmica de los veinticuatro fotogramas por segundo para estructurar la luz y el tiempo. Aunque no hay movimiento y la película consiste en leer, ver la película es paradójicamente una experiencia cinemática pura” (Snow, 2015: 149).

Justin Remes –que apoya, en gran medida, su tesis sobre el cine estático en *So Is This*– asegura que “este trabajo de imagen-movimiento carece de movimiento y de imagen; consiste únicamente en texto tipográfico inmóvil” (Snow, 2015: 88) [11]. Ahora bien, llegados a este punto parecería absurdo aceptar que las palabras no poseen una dimensión visual y que, por tanto, no pueden ser

consideradas plenamente como imágenes. Además, *So Is This* presenta una evidente preocupación por los aspectos formales y tipográficos del texto. La fuente tipográfica es constante en todo el filme; pero varía continuamente en tamaño, de forma que monosílabos como *This* –que, por cierto, tiene una importancia desmesurada en el texto/película^[12]– ocupan un espacio similar al de polisílabos como *entertainment*. Es decir, el texto está cuidado de tal forma que, en lugar de ser algo homogéneo, tal como argumenta Scott MacDonald, puede llegar a desorientarnos;

incluso el uso de colores juega un papel aquí. Generalmente el tono del fondo y de las palabras individuales se mantiene constante un tiempo, pero con frecuencia, cuando los colores viran, los cambios no tienen ninguna relevancia en relación al contenido del texto que estamos leyendo en ese momento. De hecho, [...] uno tiende a distraerse del texto (MacDonald, 1986: 16).

Sería necesario aclarar qué tipos de movimiento coexisten en el cine. Si Snow y Remes aseguran que *So Is This* es una película que carece de movimiento, ¿cómo se explica el fluir cambiante de imágenes/palabras en pantalla? Existen dos tipos de movimiento cinematográfico. Uno de ellos es fundamental y mecánico, el otro es resultado de una ilusión. El primero es un movimiento puramente filmico –no existe en el digital– y es consecuencia de un desplazamiento mecánico, es decir, físico e indispensable para que se dé la efusión, modulación o parpadeo luminoso en pantalla. Para que se dé este tipo de movimiento ni siquiera la imagen es necesaria, pues ella viene después o no viene en absoluto, como en el *flicker film*, la tendencia que de forma más directa y precisa demostraba que un cine sin imagen es posible; un cine de ojos cerrados y pulsación táctil que explotaba el mecanismo parpadeante producido por la alternancia luminosa. El otro movimiento es, por supuesto, el que distinguimos dentro de la imagen, que caería dentro del ámbito de la representación y depende por completo del movimiento mecánico. Nuestro cerebro fusiona las imágenes estáticas al circular progresivamente a una velocidad determinada, generando la ilusión de movimiento. Podría decirse, entonces, que en el cine se dan al menos y de forma elemental dos tipos de movimiento: uno mecánico y otro ilusionista^[13]. Según la artista alemana, Birgit Hein, “El movimiento es una posibilidad en el cine, pero no una necesidad, ya que las imágenes individuales en una cinta de celuloide pueden ser idénticas. Por esta razón, la duración se convierte en una parte integral del cine, que debe consistir en (al menos) dos imágenes individuales presentadas en

sucesión” (Hein, 1979: 95). Peter Wollen menciona algo parecido: “El movimiento no es una necesidad inherente al cine [...] La impresión de movimiento también puede ser creada por un desglose (*découpage*) de imágenes fijas” (Magalhães, 2008: 16). En *So Is This*, aun sin presentar un tipo de movimiento propiamente realista, interviene un desplazamiento que mueve no las líneas, sino los fotogramas y, por consiguiente, las palabras que, como es obvio, cambian con frecuencia. En *So Is This* hay movimiento e imagen.

Volvamos a las preguntas iniciales. ¿Cómo detener el movimiento cinematográfico? ¿Cómo mantener la suspensión del texto, de la imagen? La cuestión del movimiento y de su posible suspensión inevitablemente nos remite, como demuestran las obras analizadas de Michael Snow, a otro de los grandes temas del cine: el tiempo, la duración. Tal vez, con mayor precisión, hablando de suspensión y de interrupción con respecto al fluir del movimiento, de la búsqueda de un “tiempo expandido”, de un tiempo del acontecimiento o de la *imagen-tiempo*, por utilizar la expresión acuñada por Gilles Deleuze. Según el filósofo francés, y con un fondo inspirado en el pensamiento filosófico de Henri Bergson, la imagen-tiempo no implica una ausencia de movimiento total, aunque a menudo suponga su enrarecimiento. Se trata, entonces, de invertir la subordinación: en la imagen-tiempo ya no es el tiempo el que está subordinado al movimiento, sino a la inversa (Deleuze, 1996: 360). Pensemos cómo en el cine se modula la percepción subjetiva e indirecta de la duración –el tiempo diegético de una película– mediante el uso del montaje. La imagen-tiempo, al prescindir del montaje y –en gran medida– del movimiento ilusionista, se erige así, y ante todo, como generadora de pura espacialidad o de *espacios de reflexión* en los que asistimos a una percepción consciente. El gesto más radical representativo de esta circunstancia parece seguir siendo *Empire* (1964), la película que sobre el conocido edificio filmó Andy Warhol disponiendo una cámara inmóvil frente a él durante 24 horas. Un film altamente fotográfico debido a la ausencia aparente de movimiento, que, en última instancia, expresa una especie de pausa temporal en cuya quietud, potenciada por la ausencia de sonido, se consolida aquello que proclamara George Kubler como “la actualidad [...] una pausa intercrónica donde nada ocurre. Es el vacío de acontecimientos” (1965: 44). Ante experiencias de este tipo, la conciencia no se distrae con el movimiento, diría Bergson, razón por la que accedemos a una percepción pura del tiempo o *durée*.

En 1960, Marcel Broodthaers escribe una pieza de la que se conservan varias versiones. Intitulada *Enquête au pays du rêve* [*Investigación en el país de los*

sueños], la pieza parece la sinopsis de un film. Reproducimos aquí los primeros párrafos:

Una silla. Sentarse en una silla. No moverse (vigilancia fotográfica). No dar ocasión al delirio interior, al cambio. Habría que curarse. Destruir todo lo que tiene forma. Certeza. El fin del mundo. Llenarse completamente de terror, de los pies a la cabeza.

Pasé mis vacaciones entregado al ejercicio de la inmovilidad. Una silla puede sentarte en el vacío. Comodidad para pensar en la escritura. Al cabo de tres meses, había amasado una cantidad de vértigos suficiente para tomar el aire. (Me levanté). No escribiré ni una línea más, le digo al Futuro. Bastarán las líneas de mi mano. Estaba escrito.

Fantasma de un Mallarmé que no pude comprender, ahora me entrego al turismo. La luz de la ciudad me seduce con bellas imágenes. Por fin he vuelto a la cama en la que duermo, blanca y negra. Hago cine como espectador [...] (Broodthaers, 1997).

El deseo de la inmovilidad, del intervalo, de una conciencia total del ahora y del “presente absoluto de las cosas”^[14]; un deseo estrechamente relacionado con la concepción del tiempo de Mallarmé. El vacío y en especial la nada son nociones recurrentes en la poesía del autor francés, reflejan la importancia de la página blanca y de los espacios entre palabras, así como también se hacen eco de la soledad del poeta y del abismo de la poesía y de la escritura. En su *Exposition Littéraire autour de Mallarmé*, Broodthaers hace evidente que “nada habrá tenido lugar / más que el lugar / excepto acaso una constelación” (Mallarmé, 2014). La nada y el intervalo son los agujeros del tiempo, la expresión más pura y directa de la inmovilidad, la eternidad espacial donde todo se detiene. Espacios radicales de reflexión. Estas ideas, además, resuenan con fuerza en el concepto de la medianoche, que es el emblema del intervalo de Mallarmé representado en la cifra 12 y que supone un punto clave en la configuración del modelo cinematográfico de Broodthaers. Jean-Christophe Royoux facilita una comprensión de dicho concepto en el siguiente análisis:

La síntesis del tiempo que intentará en *Un coup de dés* ya se prefigura en *Igitur* con la hora fatídica de la medianoche. “Suenan la medianoche, la medianoche en que deben lanzarse los dados.” La medianoche aparece como la hora que, unida a la esencia, logra “el presente absoluto de las cosas”, el intervalo puro e inmóvil entre la noche y el día, una demora de un segundo en la irremediable fuga del tiempo, un segundo cuya prolongación permitiría detener el infinito tictac del reloj, transformar el tiempo en espacio, suspender el instante reunido como una premonición de eternidad. Tal

como indicaba una nota preparatoria de Mallarmé, la medianoche conjuga la figura del reloj y la constelación del *Coup de dés*: “Lanza los dados, la jugada se cumple, doce, el tiempo (medianoche) –quien creó reencuentra la materia, los bloques, los dados.” El azar y el reloj entran en una misma configuración poética, donde se conjura la nada y se fija el tiempo (1997: 298-299).

La renuncia de Broodthaers a escribir da paso a un deseo de materializar la relación fundamental del cine con el tiempo, en la que el anhelo de la inmovilidad podría, en última instancia, cumplirse en tanto que espacialidad. Tal vez la obra que más explícitamente expone esta tentativa, al tiempo que anticipa el desarrollo inminente de lo que podría identificarse como un *cine expandido de exposición* que emprende el poeta belga en sus *Décors*, sean aquellas placas de plástico tituladas *Cinéma Modèle* (1970)[15], en las que dispone, en una misma superficie, la palabra CINÉMA entre grandes comas y dos relojes que marcan las 12 de la noche. No es difícil adivinar ahora que la medianoche representa el intervalo “puro e inmóvil”, la hora vasta y grande como el espacio sin divisiones de minutos ni segundos. Pensemos que los dos relojes que marcan las 12 suman la cifra 24, correspondiente al número de fotogramas en los que se subdivide un segundo de tiempo cinematográfico –“la irremediable fuga del tiempo”–, y que, de manera similar, el número 12 se subdivide en 6 + 6, la puntuación máxima de los dados. Sobra decir que las comas son signos de puntuación que por lo general se utilizan para encerrar un inciso o indicar una pausa breve dentro de una frase. Es bajo el influjo de esta ecuación formada por signos que indican espacialidad e inmovilidad, y que invocan el azar y el intervalo, que Broodthaers finalmente formulará su modelo cinematográfico.

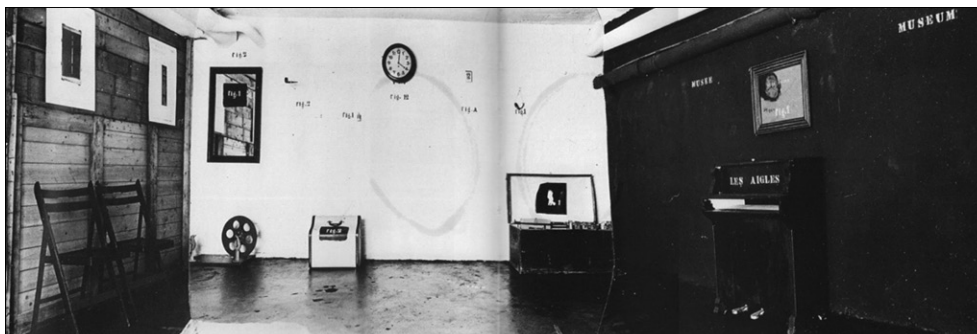
El artista había comprendido que *Un coup de dés* invalidaba la lógica del curso impuesto por las líneas al hacer del poema una composición radicalmente espacial en la que el lenguaje era fragmentado. A través de la irregularidad y la dispersión de las líneas en los pares de páginas, Mallarmé transformaba los versos en imágenes, al tiempo que la condición secuencial de la escritura se convertía en simultaneidad de lo legible/visible. Una pieza escrita, desde un punto de vista materialista, está formada por una serie de unidades conceptuales de lenguaje separadas por espacios en blanco y/o signos de puntuación. Tales espacios, los intervalos entre palabras, son elementos clave para el entendimiento de una pieza escrita; espacios donde producimos el sentido o donde aquello que no habla, piensa[16]. *Un coup de dés* experimenta

con los espacios entre –y alrededor de– las palabras y con la espacialidad de la página hasta el punto de reconocerlos como el verdadero lugar de la poesía (Paul Valéry). Es posible que una obra de arte encuentre su propia limitación en su misma materialidad, sin embargo, tanto el cine como la escritura contienen en sí mismas, en sus propios principios de construcción, “fugas” o intersticios por los que inyectar espacios de desplazamiento, expropiación o negación de singularidades, es decir, lo que Deleuze anuncia como “intervalo variable” en un sentido cinematográfico –los agujeros en las imágenes y en los sonidos–, la pantalla negra o blanca, el corte; en definitiva, “el intervalo entre las cosas, entre las imágenes, conectando y desconectando, relacionando y separando” (Magalhães, 2008: 13). Ya en el año 1921 el cineasta soviético Dziga Vertov formulaba su “Teoría de los intervalos”, en la que afirmaba que el verdadero material artístico del cine no es el movimiento, sino los intervalos entre movimientos que remiten a otra especie de movimiento entre imágenes; un movimiento “fuera-de-cine” –por utilizar la expresión de Derrida asignada al proyecto mallarmiano–, o un espacio propiamente perteneciente al espectador.

Tal como lo ha señalado Rosalind Krauss, mientras los artistas norteamericanos como Michael Snow veían el desafío de la reducción de las disciplinas artísticas a su grado cero como una oportunidad para avanzar hacia otros modos de producción, como el de la creación de “vectores fenomenológicos” que conectasen sujeto-objeto y revelaran, al mismo tiempo, las propiedades inherentes del cine^[17], Broodthaers comprendió que la especificidad del medio fílmico se encontraba precisamente en su condición acumulativa, heterogénea y dispersa; en la suma de varios elementos que “de forma interconectada e incluyendo los vectores imaginarios que los unen”^[18] conforman el medio cinematográfico. Por eso, y considerando que el Libro de Mallarmé solo podía tener lugar fuera-de-libro, el *cinéma modèle* de Broodthaers debía escapar los límites del medio para espacializarse, cosificarse y filtrarse en todo tipo de soportes y formas materiales. El conjunto de piezas que conforman su *Section Cinéma* –una de las secciones de su obra maestra, el museo ficticio Musée d’Art Moderne, Département des Aigles– es, sin duda, el proyecto en el que logra conjugar la dialéctica del movimiento y la inmovilidad en un nuevo cine de exposición que lleva hasta sus últimas consecuencias la noción de tiempo, de Mallarmé. *Section Cinéma* representa, además, el arquetipo de “textualidad espacial” que orientará todos sus *Décors* posteriores – un modelo expositivo próximo al entorno (*environment*) y a los *site-specific works* en el que unificaba aspectos del teatro y del diseño de interiores, y

concibió especialmente para satisfacer la creciente demanda de exponer retrospectivas de su trabajo—.

Imagen 3.



Section Cinéma era un dispositivo autónomo de exposición que cumplía una función múltiple de estudio de trabajo, lugar de reuniones, sala de cine y almacén[19]. Estaba dividido en dos espacios adyacentes: uno de ellos servía como sala de proyección y el otro presentaba un conjunto de objetos acompañados por las inscripciones fig. 1, fig. 2, fig. A, fig. 1 & 2 o fig. 12. En la sala de proyección Broodthaers había pintado un rectángulo blanco a modo de pantalla, y el resto de la pared en negro. Sobre la pantalla-pared pintó unos rectángulos negros y en ellos estampó las indicaciones fig. 1, fig. 2, fig. A y fig. 12, creando una interferencia o palimpsesto con cualquier imagen que se proyectara sobre el conjunto —films propios, rollos apropiados, y algún corto de Chaplin—. Algunas películas también se proyectaban sobre un mapamundi que colgaba cerca de la pantalla. En cuanto a los objetos que Broodthaers había alojado en la otra sala, se trata, en su mayoría, de material perteneciente al universo cinematográfico: una moviola, una rebobinadora, un proyector, empalmadoras, bobinas, etcétera. También había otros objetos, entre ellos, un viejo piano de pared, un espejo, dos sillas de lona y algunos accesorios utilizados en el rodaje de sus películas. En total, el conjunto estaba formado por 12 piezas, incluyendo un cofre que ocupaba el número 12 y que contenía a su vez otra serie de 11 objetos. Claramente, la intención era crear dos sistemas que al invocar la ecuación 12×2 , conjugaran la hora circular mallarmiana y la descomposición del tiempo/movimiento cinematográfico.

Las inscripciones pintadas junto a los objetos en las paredes negras o blancas plantean un misterio, como si hubiese que resolver una especie de acertijo. ¿Qué relación tienen los números con el objeto al que acompañan? y, ¿en qué medida interactúan o dialogan estas inscripciones con las de la pantalla pintada

en la otra sala? *Section Cinéma* es un proyecto, un espacio y una obra a la que accedemos a través de unas cuantas fotografías en blanco y negro. Lo primero que llama la atención de estas fotografías es el vacío que expresan. En una de ellas, que parece especialmente significativa, vemos dos sillas de lona vacías –las típicas sillas de director– sobre las que se ha inscrito en la pared la palabra *Silence*. Esto nos recuerda a aquella película de Samuel Beckett protagonizada por Buster Keaton, *Film* (1954); una obra silente casi en su totalidad a excepción del “shhhhh” que emite uno de los personajes, una estrategia alegórica que representa el acto de silenciar. La película de Beckett está basada en el principio *Esse est percipi* o “ser es ser percibido”, una teoría de George Berkeley que alude a la autopercepción –aun cuando se suprime toda percepción exterior, decía, permanece la autopercepción; la existencia de una idea, por tanto, es inseparable de su percepción–. La película de Beckett invita a una reflexión sobre el cine como discurso, “pero antes que nada es una meditación acerca de la alternativa buscada desesperadamente por la escritura beckettiana: el silencio de lo representado como forma de decirse sin las trampas ni la dominación del lenguaje” (Taléns, 1975: 26).

En *L'espace littéraire* Maurice Blanchot escribe:

A partir del momento en que Mallarmé busca expresar el lenguaje tal como le fue descubierto por el “solo acto de escribir”, reconoce un “doble estado de la palabra, bruto o inmediato aquí, esencial allí”. Esta distinción es brutal en sí misma y, sin embargo, difícil de captar, porque Mallarmé da la misma sustancia a lo que distingue tan absolutamente y para definirlo encuentra la misma palabra: silencio. Puro silencio, la palabra bruta: “...a cada uno bastaría tal vez para intercambiar la palabra humana, tomar o poner en la mano de otro una moneda en silencio...” Silenciosa, entonces, porque nula, pura ausencia de palabra, puro intercambio donde nada se intercambia, donde solo el movimiento de intercambio, que no es nada, es real. Pero ocurre lo mismo con la palabra confiada a la búsqueda del poeta, ese lenguaje cuya fuerza es no ser y cuya gloria es evocar en su propia ausencia la ausencia de todo: lenguaje de lo irreal, ficticio y que nos entrega a la ficción, viene del silencio y regresa al silencio (Blanchot, 2002: 32).

La abreviación *fig.* que aparece con frecuencia en *Section Cinéma* hace referencia a una forma, un dibujo, una fotografía o una ilustración –una representación, en definitiva, que habitualmente acompaña a un texto–. En unas notas sobre *Section Cinéma*, Broodthaers observa: “Queda la matriz lingüística (juego sobre el propio concepto del continente y el contenido), que

se registrará como un lamento hipócrita de la destrucción del objeto por la lingüística, así como un intento de relación de la figura como representación visual de una forma, con la figura como representación del lenguaje”[20]. Al utilizar este signo junto a objetos –en su mayoría, de uso doméstico, musical o cinematográfico– Broodthaers parece querer transformarlos en ilustraciones, o mejor dicho en representaciones –y, añadiríamos, representaciones simbólicas–. Según este razonamiento, el *espacio* en sí mismo representaría el texto ausente, que es reduplicado como en una caja de resonancias en cada hueco, en cada vacío estático que nos muestran las fotografías de *Section Cinéma*. Las fotografías, sin duda, tienen esa intencionalidad, la de reflejar el vacío –gesto que duplican las figs., que no son más que texto en suspenso, signos vacíos que apuntan a un texto que falta o a una textualidad puramente espacial–. Los gestos lingüísticos no solo designan lugares vacíos, sino que se combinan con una serie de mensajes imperativos como No tocar, *Fragile* o el ya mencionado *Silence*, propios de las instituciones y de los espacios públicos y dirigidos, en apariencia, a una audiencia inexistente. En cuanto a la audiencia, llama la atención el espejo sobre cuya superficie se ha inscrito fig. 1 y junto al que también aparece fig. 2. Esta operación parece referirse al espejo como objeto (fig. 2); pero también a una posible audiencia que al reflejarse en él es convertida en otra ilustración (fig. 1), en una representación más entre otras. Es curioso –aunque, sin lugar a duda, no accidental– que la única persona que aparece en una de las fotografías es el propio Broodthaers. Hablando sobre el Musée d’Art Moderne en general, Rachel Haidu dice que la “visualización de los esfuerzos desamparados por comunicarse” son en especial intensos en la documentación fotográfica de las diferentes secciones, y que lo que confirma repetidamente esta documentación es que la obra en cuestión “no tiene audiencia ni la necesita”, por eso, Broodthaers transforma los “significantes de su existencia en significantes de su ausencia” (Haidu, 2010: 133).

La cuestión de la audiencia siempre tuvo una importancia crucial para el artista belga, y su renuncia a la poesía representaba, precisamente, una reacción al aislamiento y a la incomunicación que había experimentado siendo poeta. Hablando de esta transición, Broodthaers observa que “hasta ese momento, vivía prácticamente aislado de toda comunicación, porque mi público era ficticio. De pronto, tenía una audiencia real, a ese nivel en que se convierte en una cuestión de espacio y conquista”. El fracaso a la hora de comunicar en tanto que poeta, o la realidad de la audiencia que cualquier escritor puede experimentar –“una audiencia invisible” derivada de la naturaleza privada,

íntima y solitaria de la experiencia de lectura– contrasta con la noción de audiencia o público del arte o del cine, caracterizado por la presencialidad en los espacios de exposiciones, inauguraciones o proyecciones, por la situación de encuentro, intercambio social y diálogo que genera. De ahí que se trate de una cuestión de espacio y “conquista”, aunque Broodthaers en realidad nunca deja de escribir; más bien somete el lenguaje y el texto a un proceso de desmaterialización y expansión espacial, porque el libro siempre fue “el objeto que me fascina, objeto de una prohibición” (Royoux, 1997: 307). Tras su metamorfosis en artista plástico, Broodthaers descubría una “audiencia real” a costa de la “insinceridad”^[21]. La conquista de la dimensión pública significaba, ante todo, adoptar la “ficción como medio”, ponerse la máscara de artista –una construcción comercial bajo el amparo de la reproducción técnica– bajo la identidad del poeta. La ficción, además, es aquello que “nos permite captar al mismo tiempo la realidad y lo que esta oculta”^[22], como *Une seconde d'éternité*, una obra que reflexiona sobre el tiempo cinematográfico, pero también sobre la ficticia promesa de eternidad que supone la presencia del autor en la obra. Toda la obra de Broodthaers plantea un ejercicio de reflexión sobre cómo opera la ficción del público en las instituciones y en la cultura, y sobre el modo en que esta está representada en un sistema de símbolos en el que significante y significado a menudo presentan una asociación inadecuada (Haidu, 2010: 208).

Broodthaers hace un comentario especialmente revelador sobre el principio de asociación de los objetos reunidos en *Section Cinéma*; dice que está basado en el “uso de la semejanza y de la contigüidad” y que la aplicación del sistema numérico de las figs. a estos objetos los hace “intercambiables sobre el escenario de un teatro” (Broodthaers, 1997). Esta idea es mallarmiana en dos aspectos; por un lado, la intercambiabilidad de los objetos invoca el azar, a la vez que destruye la direccionalidad propia de la lectura –las figs., además, no siguen un orden numérico–. Por otro lado, la alusión al escenario de un teatro, según Royoux, no puede ser otra que la del teatro de la idea, es decir de la tirada de dados^[23]. –*Un coup de dés* finaliza con la frase “todo pensamiento es una tirada de dados”–, pero también remite a la idea de la escritura como *mise en scène* en el espacio de la página. Los objetos no se pueden explicar separadamente, menciona el artista; pertenecen a “un universo discontinuo”. Esta estructura recuerda el encadenamiento de fotogramas en el cine –como si los intervalos que los dividen, esos espacios en “negativo”, se hubiesen dilatado, conquistando, al fin, el espacio–. El de Broodthaers no es definitivamente un cine que pueda referirse a un simple conjunto de películas, sino a un sistema mayor, un

dispositivo o sintaxis en el que cada signo, cada objeto y cada parte pertenece a una estructura global en la que “las cosas no pueden tocarse *entre* sí sin ser ellas mismas tocadas”.

Pero los objetos de la *Séction Cinéma* son, además, como los pliegues y repliegues de una figura del tiempo inmovilizada en el espacio: evocan “la interacción de los espejos” (Royoux, 1997: 303) en una especie de *mise-en-abîme* en la que se conjuga la nada y se invoca el vacío. La medianoche de Mallarmé está representada en un viejo reloj (fig. 12) del abuelo de Broodthaers –ya no marcaba la hora– y en el calendario, que indicaba siempre el 12 de febrero junto a la inscripción fig. A. El artista revela este objeto como “el fin de la serie de avatares, y la escritura empieza con la letra A” (Broodthaers, 1997). El artista dejó escrito que “los objetos privilegiados con dos cifras son particularmente significativos” y, según Royoux, el reloj (fig.12) debe relacionarse con todos los demás objetos y en especial con los que contiene el cofre, “que literaliza esa idea de ‘continente’ y materializa la perpetua inversión del tiempo en el espacio que caracteriza a la conjunción de lo móvil y lo inmóvil”. Esta idea se reduplica, a su vez, en los contenidos del cofre, como el catálogo de la exposición *Film als Objekt / Objekt als Film* en la que el artista había participado y que parece jugar el papel de subtítulo en toda la obra. Por último, el piano –que Broodthaers subtítulo en un dibujo “Mallarmé’s Museum”– también lleva la leyenda fig. 12, “ya que es el instrumento que reagrupa todo el juego rítmico de los intervalos” (Broodthaers, 1997). Como escribió Mallarmé en el prefacio de *Un coup de dés*, el poema es como “una partitura para quien lo lee en voz alta”; las referencias a la musicalidad y al ritmo son, de hecho, muy explícitas en su nota preliminar al poema.

Así pues, el modelo cinematográfico de Broodthaers alcanzaba finalmente el intervalo abierto entre algo inmóvil que ya se había escrito y la desarticulación (*découpage*) del movimiento a 24 imágenes por segundo. El tiempo cinematográfico encontraba su expansión en el sistema de espacialización de los 24 objetos/figuras de *Section Cinéma*, a partir del cual el artista podía representar la dilatación de un segundo de eternidad para suspender el “presente absoluto de las cosas”. En su búsqueda por un cine que invirtiera la subordinación del tiempo al movimiento, invitaba al lector/espectador a viajar por la página/espacio guiado por la indiferencia errática de las figuras –su particular signo de conjunción de imagen y palabra–. Broodthaers, indudablemente, situó el medio fílmico en un lugar privilegiado de síntesis de todas las artes: la escritura (poesía), el objeto (artes plásticas), la acción (teatro)

y la imagen (la pintura, la fotografía). Como resultado, y entre el juego del cine y su doble, la escritura era transformada en un mecanismo de edición mental o “iconografía del intervalo”, y el lugar del texto se convertía en el texto como lugar –la escritura como espacio en sí misma y como lugar de representación en la que efectivamente nada tenía lugar más que el lugar, excepto acaso una constelación–.

BIBLIOGRAFÍA

- Baudelaire, C. (1984). *Las Flores del Mal*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bellour, R. (2012). *Between-the-Images: JRP Ringier*. Dijon: Zurich y Les presses du réel.
- Blanchot, M. (2002). *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional.
- Brea, J.L. (1996). Alegorías de ilegibilidad. En *Un Ruido Secreto: el arte en la era póstuma de la cultura*. Murcia: Mestizo.
- _____. (2007). Telepatía colectiva. En *Inclusiva-net#1: Nuevas dinámicas artísticas en modo web 2*, 40-42.
- Broodthaers, M. (1997). *Cinéma*. Barcelona: Fundación Tàpies.
- Deleuze, G. (1996). *La Imagen-Tiempo*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2009). *Cine I: Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus.
- Derrida, J. (2007). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- García Bacca, J.D. (1985). *Necesidad y Azar. Parménides (s. V a.C.) — Mallarmé (s. XIX d.C.)*. Barcelona: Anthropos, Editorial del Hombre.
- Haidu, R. (2010). *The Absence of Work. Marcel Broodthaers, 1964-1976: October Books*. Cambridge y Londres: MIT Press.
- Hein, B. (1979). Structural Film. In *Film as Film: Formal Experiment in Film 1910-1975*. Londres: Hayward Gallery, South Bank.
- Kubler, G. (1965). *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven- Londres: Yale University Press.
- Langford, M. (2001). Repetition/La répétition: Michael Snow and the Act of Memory. In *Michael Snow, almost Cover to Cover*. Bristol: Black Dog Publishing Limited/Arnolfini Gallery Ltd.
- MacDonald, S. (1995). *Screen Writings. Scripts and Texts by Independent Filmmakers*. California: University of California Press.
- _____. (1986). Text As Image in Some Recent North American Avant-Garde Films. *Afterimage*.

- Magalhães, V. (2008). *Poéticas de la interrupción. La dialéctica entre movimiento e inmovilidad en la imagen contemporánea*. Madrid: Trama editorial.
- Mallarmé, S. (2014). *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris: Gallimard.
- Remes, J. (2015). *Boundless Ontologies*. Columbia University Press.
- Royoux, J.C. (1997). *Projet Pour un Texte: el modelo cinematográfico en la obra de Marcel Broodthaers*. In *Marcel Broodthaers — Cinéma*. Barcelona: Fundación Tàpies.
- Snow, M. (2015). *Michael Snow — Sequences. A History of His Art*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Taléns, J. (1975). *Introducción*. In *Film*, by Samuel Beckett. Barcelona: Tusquets Editores.
-

NOTAS

- [1] Ese mismo año en la Galerie Folker Skulima de Berlín.
- [2] La palabra *deblioudebliou/S* que forma parte del título de la exposición es una broma que aparentemente nadie entendió en su momento. Hace alusión a las siglas de la galería WWS. Según Benjamin Buchloh, “la broma se mofa de la fascinación del mundo del arte por los acrónimos de estilo corporativo y la insulsa neutralidad del lenguaje característico del arte conceptual de fin de los 1960” (Haidu, 2010: 298). Personalmente opino que también podría estar relacionado de manera directa con el poema de Mallarmé, en el que la expresión “comme si” “comme si” aparece como el balbuceo del poeta ante el maestro. El maestro (*Le maitre*) es una figura ante la que el poeta balbucea, por eso, al invocarla en el título y en la exposición, Broodthaers balbucea.
- [3] Como dice el poema de Mallarmé, “El Maestro se ha ido”. El juego de ausencia/presencia de Mallarmé podría estar representado aquí.
- [4] Además, “para Broodthaers, Mallarmé no es meramente la figura más apropiada con la que desafiar la hipertrófica relación del arte contemporáneo con el lenguaje en 1969 [...], también es un símbolo de la rigidez y del debilitamiento de la cultura europea” que estaba viviendo, repetidamente, una situación de invasión por parte de las vanguardias americanas (Haidu, 2010: 64).
- [5] “Je hais le mouvement qui déplace les lignes” (Baudelaire, 1984: 31). [Odio el movimiento que mueve las líneas], traducción del editor.
- [6] Lo cierto es que con la revolución digital y el desplazamiento de la experiencia de la imagen-movimiento desde la esfera pública al hogar, esta afirmación se hace cada vez más

cuestionable. Véase la siguiente nota.

[7] En todo momento hablamos aquí de un cine analógico y mecánico que, a diferencia de la imagen-movimiento digital en la que las imágenes fluyen como un *continuum*, se caracteriza por estar fundamentada en la discontinuidad. El cine analógico ofrece una serie de posibilidades únicas como, por ejemplo, el paso de estado sólido a estado “gaseoso”, o la transformación de la cinta de celuloide –que es, ante todo, un material físico, sólido, objetual e inmóvil– en un flujo de luz cambiante, la imagen-movimiento.

[8] No analizaré aquí “Un voyage en mer du Nord” (1973-1974), una obra de Marcel Broodthaers compuesta de un libro y una película estrechamente relacionados con una pintura amateur comprada en un anticuario. El artista belga crea aquí una analogía entre las páginas apiladas de un libro y la condición acumulativa de la pintura y del cine, al tiempo que explora los límites de cada medio y materializa la relación fundamental del cine con el tiempo.

[9] Aunque el hábito social de ir a la sala de cine a ver películas prácticamente se ha perdido como consecuencia de la revolución digital, muchos de los trabajos filmicos de los que hablo aquí están concebidos como experiencias artísticas estrechamente vinculadas a sus formatos, condiciones y espacios de exhibición pública –ya sea en museos y galerías o en festivales y muestras de cine–.

[10] Michael Snow en conversación con Esperanza Collado. Pendiente de publicar en un libro editado por Xcéntric, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2017.

[11] Sin embargo, y aunque no estoy de acuerdo con la valoración de Remes en cuanto a *So Is This* como película estática, Michael Snow ha realizado trabajos filmicos en los que esta premisa se cumple sin lugar a dudas: *A Casing Shelved* (1970) es un “film” de 45 minutos. de duración consistente en la proyección de una diapositiva mientras se reproduce una pista de audio en la que la voz de Snow habla sobre los objetos representados en la imagen (una estantería de su estudio), y *One Second in Montreal* (1970), un film silente en el que se suceden una serie de imágenes fijas de un parque de Montreal, juega con la permanencia en pantalla de cada imagen, medida con una precisión basada en los números de Fibonacci.

[12] Snow aclara el porqué: “Para crear una experiencia del ‘ahora’, del tiempo presente, mientras que simultánea y gramaticalmente se está en el pasado, en el presente o en el futuro, *So Is This* se centra en la palabra *this* [esto], una palabra que el lingüista Roman Jakobson llamó acertadamente ‘deíctica’. *This* es también un ‘índice’, porque el contexto identifica aquello a lo que se refiere o apunta. [...] Por supuesto, toda película ha sido producida en el pasado, pero en cada proyección de *So Is This*, cuando el texto del film se refiere a ‘esta pantalla’ alude a la que estás observando en el momento presente” (Snow, 2015: 148-149).

[13] Dice Deleuze: “Cuando se trata de la percepción del movimiento, noto la obstinación de los fenomenólogos en volver a un tipo de movimiento en particular: el movimiento

estroboscópico. [...] He visto en muchas historias, y mucho en la historia del cine, que el movimiento estroboscópico era considerado como una base de la percepción cinematográfica del movimiento. Tengo absolutas sospechas sobre eso. No me parece que sea obvio, sino absolutamente falso. No importa, señalo que el modelo del movimiento emitido por los fenomenólogos está tomado del movimiento llamado estroboscópico y no del movimiento cinematográfico”(Deleuze, 2009: 136). Efectivamente, existen estos dos tipos de movimiento: estroboscópico (mecánico) y cinematográfico (ilusionista). El argumento de Deleuze es que la fenomenología es anterior al cine, mientras que defiende que Bergson comprendió el medio mucho mejor. Sin embargo, no podemos sino apoyar la observación de la fenomenología, ya que efectivamente el parpadeo luminoso es la base fundamental de la ilusión del movimiento. Los proyectores de cine producen este tipo de movimiento incluso sin recurrir al uso de película, ya que disponen de un mecanismo interno que es responsable de la vibración luminosa.

[14]. “Del Infinito se separan las constelaciones y la mar que por tal exterioridad quedan cual nada recíprocas, dejando así que la esencia, a la hora unida (las 12 de Medianoche), produzca el presente absoluto de las cosas” (García Bacca, 1985: 145).

[15]. Esta obra funciona correlativamente a una exposición en la Galería Michael Werner de Colonia en 1971, donde se mostraba la película *La Pipe* (Magritte) (1969) y una serie de dibujos relacionados con las placas Cinéma Modèle. En los dibujos se puede comprobar que Broodthaers relacionaba las comas con los puntos de los dados. En ese periodo, además, Broodthaers inaugura Cinéma Modèle en Düsseldorf, que supone un primer estadio de lo que luego se convertiría en la Section Cinéma de su Musée d’Art Moderne.

[16]. José Luis Brea: “La escritura no es más que un médium y la lectura es el procedimiento mediante el cual viene a cobrar cuerpo, en nuestro espíritu propio, el fantasma que en aquellos garabatos –en la materialidad absoluta de sus gestos mudos– vocea secretamente un pensamiento, el contenido de significancia que destila en la oscuridad radical y ciega del significante –tomado como puro garabato, como algo que en sí mismo [el significante, o el texto muerto] no puede decir nada, pero sí dejarlo hablar. [...] La telepatía tiene sobre todo que ver con la cuestión de cómo lo que no habla, habla. O quizás sería mejor decir: de cómo ‘lo-que-no- habla’ piensa. Y dice. Pero también, y además, de cómo lo que habla dice algo otro, algo más, que lo que dice. Y ya puestos, de cómo entonces un texto tampoco dice nunca entera y realmente (todo) lo que dice”(Brea, 2007).

[17]. Broodthaers había asistido varias veces al festival de cine experimental en Knokke-le-Zoute (en la costa belga) y había visto películas de Michael Snow, Hollis Frampton y Paul Sharits. De hecho, en 1968 escribió algunas reflexiones acerca del cine experimental y, particularmente, de la película de Snow *Wavelength* (1967), que ganó el primer premio ese año. Broodthaers había presentado la película *Le Corbeau et le Renard* (1967), que fue rechazada por requerir ser proyectada en una pantalla especial.

[18]. Krauss define el aparato o dispositivo cinematográfico como “medio o soporte del

film que no es ni la cinta de celuloide con las imágenes, ni la cámara que las filmó, ni el proyector que les dio vida en movimiento, ni el rayo de luz que las arroja a la pantalla, ni tampoco la misma pantalla, sino todos estos elementos en conjunto, incluyendo la posición de la audiencia entre la fuente de luz tras ella y la imagen proyectada frente a sus ojos”.

[19]. Ocupaba el mismo espacio que el anterior Cinéma Modèle, el número 12 de la Burgplatz de Düsseldorf, concretamente, el sótano de una casa una vez habitada por Goethe.

[20]. Marcel Broodthaers, “Section Cinéma (Musée d’Art Moderne, Département des Aigles), 1971”, en Marcel Broodthaers (1997: 327).

[21]. Una de las proclamas más provocadoras de Broodthaers es el texto que publicó – impreso sobre las páginas de una revista de mujeres– en la invitación de su primera exposición, donde expone que “Yo también, me pregunté a mí mismo si no podría vender algo y triunfar en la vida. Llevo ya mucho tiempo sin ser bueno en nada. Tengo cuarenta años... Finalmente, la idea de inventar algo insincero me vino a la mente, y de una vez por todas me puse a trabajar. Después de tres meses le enseñé mi trabajo a Dr. Edouard Toussaint, el propietario de la Galería Saint Laurent. ¡Esto es arte! dijo, y podría exponerlo voluntariamente. De acuerdo, respondí. Si vendo algo él se queda el 30%. Estas parecen ser las condiciones normales, algunas galerías se quedan el 75%. ¿Qué es esto? En realidad, son meros objetos. Marcel Broodthaers. Galerie Saint Laurent calle Duquesnoy del 10 al 15 de abril inauguración viernes de 18 a 20h”.

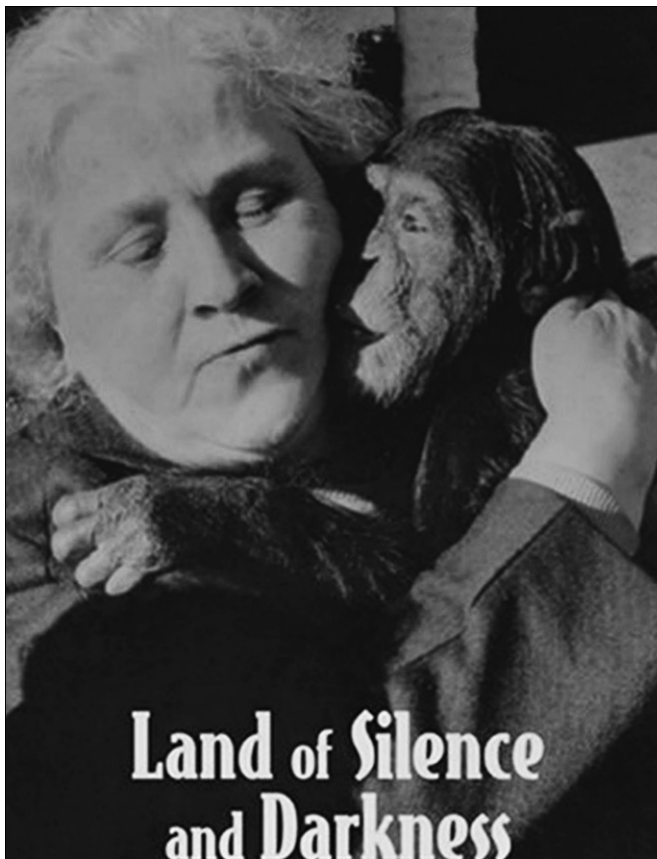
[22]. Nota de prensa de Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Sections Art Moderne et Publicité, Kassel, 1972.

[23]. Como subrayó el primer biógrafo de Mallarmé, “la idea del teatro [le] obsesionaba. En una página de Igitur, en la escena de la tirada de dados, se encuentra la siguiente anotación: ‘Escena de teatro, antiguo Igitur’. Así, el teatro designa el drama que ‘solo tiene lugar durante el instante más breve, el momento de la aparición: la tirada de los dados’ ” (Royoux, 1997: 302).

LA LÁMPARA, LA CÁMARA Y LA BÚSQUEDA. ALGUNAS NOTAS SOBRE EL CINE DE WERNER HERZOG

LEANDRO R. GONZÁLEZ

Imagen 1.



Fuente: Cártel del documental *Land of Silence and Darness*, del director Werner Herzog, 1971.

Lo propio del dispositivo cinematográfico es su cualidad para transmitir materiales audiovisuales, es decir, que se pueden oír y ver. Pero ¿de qué sirve esa cualidad cuando se trata de transmitir la experiencia de personas

sordo-ciegas que, por definición, no pueden ni oír ni ver? De algún modo, ese es el desafío que asume Werner Herzog en *Land des Schweigens und der Dunkelheit* (*En la tierra del silencio y la oscuridad*, 1971), una película que introduce al espectador en una reflexión profunda no solo sobre el lenguaje cinematográfico, sino también sobre aquello que la filosofía viene persiguiendo desde hace miles de años: la pregunta por el *ser*.

Este capítulo se propone realizar una aproximación hacia los vínculos entre cine y fenomenología, tomando como punto de partida el mencionado film de Herzog y bajo la asunción de que su temática es, en particular, relevante para pensar estos vínculos. Entre otras cosas, resulta necesario problematizar los conceptos de *sujeto* y *subjetividad*, que han sido fijados por una tradición dentro de la filosofía y que deben ser puestos en cuestión. La base de este cuestionamiento es la pregunta por el *yo*, tal como la plantea Michel Henry, y que conduce a una filosofía de la *afectividad*. La afectividad es un concepto y una experiencia que, extrañamente, ha recibido escasa atención en el pensamiento occidental. De manera habitual, fue confundida con la *sensibilidad*, pero mientras esta señala a la capacidad de ser afectados por el exterior, la afectividad es la capacidad de ser afectados por el propio yo.

¿Pueden el cine y el lenguaje audiovisual trascender su carácter puramente sensorial e invocar lo afectivo? Consideramos que no debe ser subestimada la capacidad que tiene el cine para reflexionar sobre todo ello. Tal como lo afirmara Gilles Deleuze, “así como hay una percepción-cine propia del cine, irreductible a la percepción natural, hay un pensamiento-cine irreductible sin duda al pensamiento filosófico” (2009: 43).

Los cineastas, en general, –y los documentalistas, en especial– conciben el cine bajo dos grandes formas: la impresión de realidad y la impresión de verdad (Cancela, 2012: 25). La primera se caracteriza por intentar, principalmente a través de una estética que ha sido definida como “realista”, favorecer la identificación o familiaridad con el mundo del espectador; mientras que la segunda se define por establecer un anclaje no con lo real, sino con una *autenticidad* que excede lo sensorial. Pues bien, el documental de Herzog coincide claramente con esta segunda búsqueda cinematográfica. Por eso, con la figura del “documental fenomenológico” se le reconoce al cineasta un acierto por cuanto utiliza la cámara como una herramienta que no busca *mostrar* sino *aproximarse* a aquello que no yace bajo la luz porque no tiene materialidad.

Antes de proceder al análisis del documental, tal vez sea necesario un repaso –a modo de *precuela*– por algunos episodios de la vida ateniense que ya

introducían cuestionamientos a las bases de la filosofía griega. Esta precuela sirve, a su vez, para ubicar las inquietudes del director alemán en un largometraje que lo muestra, como pocas veces, interesado por las eternas y grandes preguntas de la filosofía.

I. PRECUELA: UNA BÚSQUEDA

Atenas, cientos de años antes de Cristo. Cuenta la leyenda que un personaje excéntrico apareció en una oportunidad con una lámpara en una plaza, al grito de “voy buscando un hombre” (Laercio, 1887: 339). Su nombre: Diógenes de Sinope.

No buscaba un hombre en particular, sino uno cualquiera, pero real. Que lo buscara en una de las ciudades más pobladas del mundo griego puede resultar paradójico. Que además lo hiciera arrojando luz con una lámpara en la mano, es llamativo. Que no lo encontrara, resulta revelador.

La ciudad es el lugar que los hombres eligieron para residir permanentemente. Atenas, en particular, es la ciudad de la que los filósofos no han podido salir desde hace más de dos mil años. Desde entonces, la historia de la filosofía es la historia del pensamiento que piensa el *phainomenon*, es decir, aquello que yace bajo la luz.

La anécdota de Diógenes es significativa por dos motivos principales. Denuncia, en primer lugar, la imposibilidad de encontrar un hombre en *la civilización*. Los atenienses no son hombres para él porque no pueden valerse por sí mismos; están atados a la ciudad que han creado. En segundo lugar, que caminara con una lámpara en su mano no puede ser entendido sino como una crítica-irónica al criterio de verdad de los filósofos *oficiales*. Para el cínico no hay lámpara capaz de hacer visible aquello que no es susceptible de ser iluminado.

Los atenienses, al crear al mundo, se crearon a sí mismos. Necesitaron salirse de sí para poder ser. Son, efectivamente, hombres de mundo. Es allí a donde pertenecen. Como bien pudo ver el cínico, los objetos que hacen posible la estadía en la ciudad son, paradójicamente, los que los alejan de aquello que tienen más “cerca”, aquello que les resulta más propio que nada: el ser.

El presente capítulo intenta reflexionar sobre esta particularidad: el hombre y su esencia carente de mundo. También, se abordarán algunas consideraciones aledañas: el ser y su incompatibilidad con la luz fenoménica; la inmanencia

como modo de aparecer del *yo*; el *alter ego* (*yo del otro*) como un inaccesible absoluto.

El abordaje de estas cuestiones se hará a partir de dos tipos de materiales. Por un lado, partiendo de las obras de filósofos como Mario Lipsitz, Michel Henry, Immanuel Kant y René Descartes. Por otro lado, en torno al film documental *Land des Schweigens und der Dunkelheit*, de Werner Herzog. Este último material es relevante debido a la temática que aborda: la experiencia de un conjunto de personas sordo-ciegas.

II. LA VERDAD EXTÁTICA DE HERZOG

*Siempre me han interesado las cosas que
van más allá de los hechos, porque los
hechos en sí mismos no son la verdad,
no te iluminan*^[1].

WERNER HERZOG

Si hay algo que caracteriza a la filmografía de Werner Herzog es, sin dudas, el interés por lo descomunal. Hielos antárticos, erupciones volcánicas, proezas en selvas salvajes y muchos otros desafíos. Más recientemente, en *Lo and Behold* (2016), Herzog se aproxima a internet y el mundo digital centrándose en sus facetas menos auspiciosas. Sin embargo, no se trata tanto de una pasión por lo exótico como de una búsqueda de lo extraordinario en lo ordinario. Ese es, precisamente, el caso de *Land des Schweigens und der Dunkelheit*.

Solo a Herzog se le podía ocurrir un audiovisual sobre personas que están privadas de todo contacto con lo auditivo y lo visual. De entrada, el documental puede ser pensado en términos fenomenológicos y su interrogación planteada de la siguiente manera: ¿cómo es el *aparecer* para el sordo-ciego?

El film comienza con Fini Straubinger, la mujer que será acompañada por la cámara a lo largo de las diferentes visitas a sordo-ciegos. Ella es una más. A los quince años tuvo un accidente, quedó ciega, y tres años más tarde comenzó a perder gradualmente el oído. Estas personas solo pueden comunicarse por medio de un sistema de trazos y puntos que otra persona debe realizar sobre la palma de su mano. En realidad, viven en *escasez de mundo*. Y cuando no tienen apoyo de quienes los rodean, quedan a solas con su ser. En cambio, cuando esta condición es de nacimiento, el aislamiento es absoluto.

El mundo de los sordo-ciegos retratado por Herzog es el no-lugar propicio para buscar al hombre, ya que allí se encuentra despojado de toda exterioridad. Ahora bien, también esto está acompañado de un problema fundamental: la naturaleza inaccesible del *yo* del otro. Por lo tanto, lo que el cineasta alemán ofrece es una aproximación fenomenológica a eso que llamamos vida.

La cámara, entonces, es tan inútil e impotente como la luz del conocimiento griega que parodiaba Diógenes con su lámpara. No hay nada que develar (*aletheia*). Si hay una verdad, no se encontrará iluminada por algo externo, sino bajo la forma de un *pathos* que se basta a sí mismo para ser. Herzog es plenamente consciente de este inconveniente:

La verdad no puede ser capturada, no puede ser descripta completamente, y aún así debemos tratar de hacerlo. Hay algo dentro del corazón humano, dentro de su alma, que anhela este conocimiento y trata de entender el mundo como es, aún habiendo tantas preguntas que permanecen sin responder. Nosotros, como cineastas, sólo en pocos momentos podemos dirigir a la audiencia a un lugar donde pueda observar la verdad de una forma más profunda, como si fuera extática (“Herzog en el San Martín”, 2010).

Esta perspectiva, profundamente filosófica, es también un punto de partida de enormes implicancias para el quehacer documentalista, ya que participa de diferentes discusiones sobre las que han reflexionado los pensadores del cine documental. Para el realismo poético la cámara funciona como un dispositivo de percepción de una experiencia poética de la realidad; para el documental social es una herramienta que permite observar la sociedad; para el documental etnográfico es una forma de registrar la especificidad de una cultura, etcétera (Díaz, 2009). Todas estas caracterizaciones hablan de la *potencia* de la imagen, es decir, sobre aquello que la imagen permite dar cuenta.

Pero también es cierto que la cámara no es un dispositivo inocente. Su intervención deja una huella sobre lo filmado, al contrario de lo que postulan algunas corrientes estéticas –como el *cine directo* estadounidense o el *cinéma vérité* francés– que conciben el cine documental como una forma neutral de captar la realidad (Cfr. Lanza, 2013). El propio Herzog se ha pronunciado en numerosas ocasiones en contra de este tipo de concepciones: “no debemos ser una mosca en la pared, no vamos a ser la cámara de seguridad de un banco. Tenemos que ser el avispon que pica” (“Los 10 mandamientos de Werner Herzog”, 2013). En efecto, él utiliza la cámara como un método de interrogación sobre lo real, en el marco de una relación subjetiva con lo que filma. En este

punto puede marcarse su coincidencia con el planteo de Vivian Sobchack (2011): “el documental no es tanto una *cosa* como una *experiencia*”.

Entonces, el aporte fundamental de *Land des Schweigens und der Dunkelheit* radica en resaltar la impotencia de la imagen y la total imposibilidad de acceder al *yo* de los otros. *Yo* misterioso y universal: el hecho de que las personas filmadas sean sordo-ciegas no cambia en nada la cuestión, solo exacerba algunas cuestiones que por lo general quedan *tapadas* por la percepción sensorial. Al estar privadas de la vista y el oído, están condenadas a la interioridad, en mayor medida, que los que podemos ver y oír. Se sienten sintiendo todo el tiempo.

III. A SOLAS CON EL YO

*La vida del otro me está vedada por
principio y su ausencia me condena
a vivir-nacer en soledad.*

MICHEL HENRY

El título del documental proviene de una frase de Fini. En referencia a una amiga suya, sostiene que “todavía ve un poco. Pero ellos también necesitan ayuda por encontrarse desamparados en el país del silencio y la oscuridad”. No obstante, luego desmiente esta creencia sobre el mundo del sordo-ciego:

La gente piensa que sordera significa silencio... pero están equivocados. Es un ruido constante que va de un apacible susurro pasando por algunos “cracks” hasta un zumbido constante, que es peor. Usted no sabe qué más hacer. Es muy duro para nosotros. A veces nos pone bastante susceptibles. Es igual para la ceguera. No es total oscuridad. A veces se ve alguna clase de colores. Negro, gris, blanco, azul, verde, amarillo... depende [...].

De cualquier manera, lo que Fini está poniendo en claro es la sensación de experimentarse a sí misma todo el tiempo. Describe una situación en ausencia de mundo. Se trata, pues, de una sensación que tiene profundas implicancias filosóficas a tal extremo que Fini podría hacer suyas las palabras de Descartes: “es certísimo que ese conocimiento de mí mismo, hablando con precisión, no puede depender de cosas cuya existencia aún me es desconocida” (Descartes: 76). O, en un grado de complejidad mayor, y tomando las palabras del filósofo argentino Mario Lipsitz[2], se podría decir que entra en contacto con “la

fenomenalidad originaria [...] entendida como una auto-afección inmanente y patética ajena al medio de la luz y del sentido, como la afectividad invisible pero nunca inconsciente en que consiste la vida” (2004: 21).

Entonces, después de esta verdadera *bomba atómica cartesiana* –que desintegra todo ente– solo queda la vida, la vida sintiéndose a sí misma. No hay nada, salvo el *yo*. Este permanece en la *pobreza de mundo* henryana, o sea, donde ha “nacido” y donde gobierna infinitamente.

Si podemos comprender esta situación que nos describe Fini es porque hay en nosotros mismos una sensación similar. Para Henry, todos los hombres compartimos algo: la naturaleza inmanente de nuestro ser. Algo que nos es común pero que a la vez nos es impersonal. Afirma: “los miembros de la comunidad son a la vez lo Mismo, en cuanto la inmediación de la vida, y otros, en tanto que este experimentarse de la vida en ellos es en cada oportunidad, uno de ellos de manera irreductible” (Henry, 1991).

La situación se complejiza cuando Herzog narra algunos casos de personas que son sordo-ciegas de nacimiento. Están completamente aislados del mundo. Harald y Michael, por ejemplo, fueron estimulados con distintas técnicas, pero Vladimir no. Estos casos, impactantes, evidencian algo que señala el filósofo Henry:

El alter ego constituye, sin embargo, un caso notable de trascendente. En efecto, ante mí no sólo se dispone un mundo constituido como correlato de mis poderes sino un trascendental real, un ser pleno y autónomo que mis poderes intencionales no pueden alcanzar, que no se ofrece tampoco en la inmanencia como término de mi esfuerzo y que así, en principio, mi vida nunca podría descubrir: la vida del otro.

Si bien son parte de esa “comunidad afectiva” a la que todos pertenecemos, no hay forma de saber lo que piensan o sienten. Mejor dicho, debido a que “nadie ha visto alguna vez un sentimiento” (Lipsitz, 2004: 41), no hay forma de conocer la expresión de sus sentimientos. Con estimulación a cargo de especialistas, Harald y Michael pueden aprender palabras. Aun así, y como relata Herzog en el film, “no se les pueden enseñar ideas abstractas. Lo que ellos entienden como ‘soberbio’, ‘feliz’, etcétera, siempre será un misterio para nosotros”.

Estos casos, tal vez, permitirían cuestionar la posibilidad de elaborar juicios sintéticos *a priori*, señalada por Kant. El autor de la *Crítica de la razón pura* afirmaba que es posible aumentar el conocimiento sin pasar por la experiencia. Sin embargo, cabe preguntarse: ¿sabrán Harald, Michael y Vladimir que una

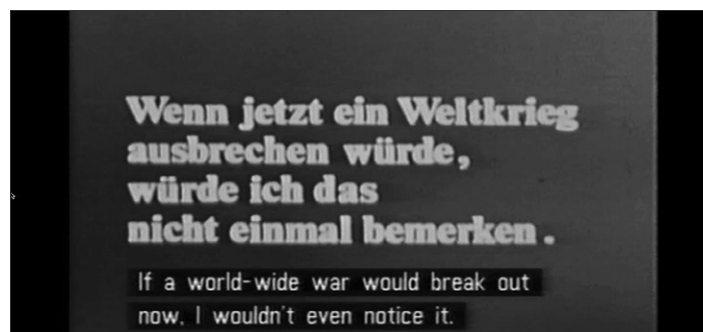
línea recta es la distancia más corta entre dos puntos? En realidad, ¿es posible aumentar el conocimiento sin mediación de la experiencia, de la representación?

En el fondo, lo que está presente es una de las preguntas que atraviesa la filosofía desde sus orígenes: de dónde vienen las ideas. Descartes mismo se preguntaba si podría persuadirse a sí mismo de que “todas las ideas son del género de las que llamo extrañas y venidas de fuera, o de que han nacido todas conmigo, o de que todas han sido hechas por mí” (Descartes, 1977: 81). No pretendemos responder a este interrogante aquí, sino solo señalar algunas constataciones: si las ideas son extrañas, es necesaria la percepción sensible y, por lo tanto, la trascendencia del pensamiento como representación; si son innatas, por el contrario, esta es prescindible y alcanza con la interioridad para conocerlas.

Sea como sea, el *yo* de Vladimir está a una distancia intransitable. En realidad, su *yo* plantea el mismo problema que cualquier otro, solo que de manera más radical. Además, en última instancia –siguiendo a Michel Henry–, el *alter ego* es una hipótesis. En este sentido, la imagen que ofrece Lipsitz de su pensamiento es esclarecedora y, a la vez, ilustrativa de los casos que estamos mencionando: él la define como una “filosofía encerrada en el autismo de una afectividad absoluta” (Lipsitz, 2004: 21).

Elocuentemente, Herzog cierra el documental con una frase en letras blancas sobre fondo negro: “si una guerra mundial estallara ahora yo ni siquiera lo notaría”.

Imagen 2.



Fuente: fotograma del documental *Land of Silence and Darness*, del director Werner Herzog, 1971.

IV. OBJETIVIDAD Y COMUNIDAD

Además de Vladimir, hay otras dos personas que han quedado completamente aisladas por falta de estimulación. Else Fährer se encerró en sí misma cuando su madre, la única persona que la atendía, murió. Olvidó el braille y, al momento de ser visitada por Fini, hacía dos años que residía en una clínica neurológica. Heinrich Fleischmann nació sordo y perdió la vista a los 35. Sabía hablar y escribir, y tras años de abandono, llegó al punto de vivir en un establo, con vacas.

Estos casos reflejan *in extremis* las consecuencias del monismo ontológico, es decir, del “conjunto de supuestos que sostiene al pensamiento tradicional de la esencia de la manifestación: trascendencia, distancia fenomenológica, alienación, diferencia” (Lipsitz, 2004: 41). Incluso, algunos filósofos que tuvieron la intuición de la especificidad del sentirse a sí mismo, reinciden en ponderar lo ontológico a la hora de definirlo. Ya sea bajo la forma del super ente o del ente privilegiado, ya sea en Descartes, Kant o Heidegger, no han hecho más que *enmendar* una situación insostenible: pensar al sujeto en relación con los entes. La oposición entre unos y otros no es tal. Kant, por ejemplo, “ha producido esta homogeneización ontológica entre hombres y cosas sobre el fondo de la sensibilidad” (p. 42). Por otro lado, la caracterización atávica del hombre como animal dotado de alma y, por ende, parte de la *humanidad*, no ha hecho más que degradar la dignidad del cuerpo.

Heinrich en el establo y Else en una clínica neurológica –y por qué no, la idea misma de la clínica neurológica– representan la cosificación del hombre. Al no conocer lo que se considera propio de la “naturaleza intelectual” del hombre, sus cuerpos fueron almacenados junto con otros entes. Expulsados del mundo del reino de la razón.

No obstante, la lucha de Fini Straubinger y su voluntad inquebrantable tienen un efecto contrario. Se trata, en lo posible, de estimular a los sordo-ciegos a distintos niveles. Herzog retrata con maestría distintas escenas en las que estas personas viven situaciones extraordinarias. Los amigos de Fini visitan el zoológico y el jardín botánico, Harald se sumerge con temor y valentía en una pileta, Fini viaja en avión... En todas estas escenas las personas se sienten sintiendo nuevas experiencias. Parafraseando a Henry, podemos decir que lo que revela el temor al agua es temor; lo que revela la excitación de volar es excitación, etcétera. Se trata, sin embargo, de algo sustancialmente mayor: “en cada experiencia singular, en cada sentimiento particular, se ofrece también la experiencia del absoluto” (p. 45).

CONSIDERACIONES FINALES

En este artículo se ha analizado la relación entre cine documental y filosofía a partir del largometraje de Herzog y de la fenomenología henryana de la fenomenalidad, y hemos argumentado por qué la temática abordada por el director es particularmente susceptible de ser tratada desde esta perspectiva filosófica.

En un diálogo implícito con los teóricos del documental, Herzog postula la necesidad de acercarse a la verdad, al mismo tiempo que sentencia la radical imposibilidad de acceder a ella. En este sentido, la imagen es necesariamente impotente. Esta certeza tiene importantes implicancias para el quehacer del cine documental, que merecen ser abordadas en extenso y en otro momento. No obstante, con la figura del “documental fenomenológico” se le ha reconocido al cineasta un acierto, por cuanto su objetivo no consiste en mostrar, sino en aproximarse a aquello que no tiene materia porque no está hecho de átomos: es pura interioridad.

La última escena de *Land des Schweigens und der Dunkelheit* es una buena muestra de lo anterior. La escena está compuesta por una serie de tomas en las que se ve a Heinrich alejándose de las personas que lo rodean. Se aleja y al sentir el roce de una rama, parece intrigarse. Llega hasta el tronco del árbol, toca cada una de las ramas que están a su alcance y, por momentos, pareciera que lo abraza. Herzog captura con fascinación lo que parece ser el embeleso de un hombre ante el goce de sí.

Qué fue lo que sintió Heinrich realmente; nunca lo sabremos. Ese es el misterio que se nos revela en cuanto tal cuando estamos ante *otro yo*, y que solo Herzog y su cámara permiten la única aproximación posible: la fenomenológica.

BIBLIOGRAFÍA

- Cancela, L. (2012). *Estado transitorio: cinefilia en el siglo XXI*. Buenos Aires: Editorial Djaen.
- Deleuze, G. (2009). *Cine I: Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Descartes, R. (1977). Meditación segunda. En *Meditaciones metafísicas*, traducción de Vidal Peña. Madrid: Alfaguara.
- Díaz Aznarte, J. (2009). *El cine documental*. España: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Granada.

- Henry, M. (1991). *Fenomenología de la vida*. En traducción en mimeo por Mario Lipsitz. Barcelona: Columna Editores.
- Laercio, D. (1947). *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo [1887].
- Lanza, P. (2003). La cámara y el sujeto: sobre el direct cinema. En *Cine documental*, no. 8, 72-87.
- Lipsitz, M. (2004). *Eros y nacimiento fuera de la ontología griega: Michel Henry y Emmanuel Levinas*. Buenos Aires: UNGS-Prometeo Libros
- Sobchack, V. (2011). Hacia una fenomenología de la experiencia no-ficcional, traducción de Soledad Pardo. En *Cine Documental*, no. 4.

REFERENCIAS

- (2010, enero). Herzog en el San Martín. *Revista Ñ*.
- (2013, septiembre). Los 10 mandamientos de Werner Herzog. *Haciendo Cine*.

NOTAS

[1] “La posteridad no me interesa”, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de marzo de 2010. [<https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-posteridad-no-me-interesa-nid1247271/>].

[2] Mario Lipsitz es profesor titular de filosofía e investigador en la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS). Fue discípulo de Michel Henry y actualmente lleva a cabo un programa de estudios sobre su obra.

LA HISTORÍE DE ODISEO

AIDA MIGUEZ BARCIELA

I. EL HÍSTOR

Nuestra Odisea^[1] empieza con un verso cuya primera palabra es un sustantivo en acusativo: *ándra* (el hombre o, quizá mejor, el varón^[2]). Siguen un pronombre personal y, en modo imperativo, un verbo de significado de decir. A continuación, encontramos un adjetivo determinando el nombre: *polýtropos*, que significa tanto que ha viajado mucho como que tiene muchos recursos. Una traducción aproximada del verso sería algo así como: El varón dime, musa, el de muchos recursos.

El cantor pide a la musa que cante al varón, al *polýtropos*, y es probable que ya en este momento el oyente griego antiguo identificase a dicho varón con Odiseo, cuyo nombre propio, sin embargo, no aparece hasta algunos versos después. Todavía en el verso 1, pero llegando hasta el 2, esas dos cosas que hemos dicho, que suenan a la vez en la semántica del adjetivo *polýtropos*, se dicen explícitamente: el varón es, por un lado, quien ha errado mucho, lo cual significa a la vez que: 1) ha visto y conocido mucho, 2) ha sufrido intensamente (2-4). El hombre es el que ha visto y ha sufrido. La otra cara de la visión es el largo y penoso peregrinaje.

Una palabra griega que se refiere a la figura capaz de ver en un sentido especialmente relevante es *hístor*. Se trata del nombre de agente del verbo ver: el *hístor* sabe porque ha visto –saber es haber visto–. La palabra *hístor* aparece por primera vez en la *Iliada*, en la descripción del escudo que Hefesto forja para Aquiles (18.501). Así, en la franja de las dos ciudades, la ciudad en paz y la ciudad en guerra, aparece en la ciudad en paz, después de una escena de boda, una segunda escena de litigio (Barciela, 2016). Ahí vemos cómo dos hombres se enfrentan en una reunión a causa de un asesinato; están también el *dêmos* (el conjunto de la gente, la comunidad) y unos *gérontes* (los hombres importantes de la comunidad, no necesariamente ancianos), así como un *hístor*^[3]. Esta última figura participa en el litigio en calidad de árbitro o juez en la medida en que se cree que es un especialista en ver, es decir, se supone que es capaz de ver

pura y simplemente: ver con imparcialidad, sin implicación personal, guardando una distancia respecto a las partes implicadas. El *hístor* es, pues, alguien de quien se espera que observe de manera crítica, con cierta distancia; la *historíe* es la actividad o la actitud del *hístor*.

A efectos de la presente exposición nos interesa reparar no tanto en el papel específico que cumple esta figura en la aludida escena de la *Iliada*[4], sino más bien subrayar el hecho mismo de que la palabra aparezca por primera vez en una escena en la que se intenta dirimir una disputa entre particulares por una vía no violenta de legalidad o protolegalidad. Vamos a explicar en qué sentido estas dos cosas, el ver que aparece en la palabra *hístor* y el contexto de protolegalidad, resultan centrales en la *Odisea*.

II. POLITIZAR EL OÍKOS

La cuestión de la *Odisea* es la cuestión del retorno de un personaje que el proemio ha aislado o separado de dos colectivos: primero, de sus propios compañeros itacenses –se sugiere que estos no regresaron (6)–, segundo, de los participantes en la empresa de Troya en su conjunto –todos han vuelto ya a sus casas, menos Odiseo (11-13)–. Se trata, pues, de una vuelta, y, evidentemente, un viaje de vuelta presupone que ha tenido lugar un correspondiente viaje de ida. En este sentido, la *Odisea* da por supuesto que se ha cumplido un camino marítimo desde distintas regiones de eso que por comodidad expositiva podemos llamar Grecia, hasta la lejana Troya[5]. Este viaje de ida presupone una ruptura con los vínculos –Helena se fuga de casa; los que van a combatir dejan sus casas atrás–, vínculos que en los versos introductorios de nuestra *Odisea* se resumen en dos palabras: casa y mujer –la esposa es la figura que, por definición, está en casa: ella es quien guarda y administra los asuntos de la casa–.

Marcharse a Troya no es sino haber dejado la casa atrás, de modo que, si el retorno significa recuperar algo –y no sabemos hasta qué punto esto es así–, entonces lo que se recupera no es otra cosa que la casa y la mujer. Pero esto dista mucho de ser algo seguro: decíamos que el retorno es la cuestión: no es seguro que uno pueda retornar a Troya para lo anterior. No sabemos si es posible el retorno ni, si fuese posible, en qué consistiría. Sea como fuere, el retorno de Odiseo da profundidad a estas cuestiones: ¿acaso es posible recuperar la casa después de haberse marchado a Troya? La constitución de la

empresa colectiva de los aqueos, ¿ha tenido algún precio?, ¿qué precio exactamente?

De momento, el proemio nos da una pista: la figura que hay que cantar no es otra que el varón en el cual se concentra el problema del retorno de los aqueos, ese que ha quedado identificado no mediante su nombre propio ni por la remisión a su estirpe o linaje, sino más bien por su intenso haber visto y conocido en un largo y penoso peregrinaje a través del mar. Por ende, lo central aquí no es la estirpe ni el linaje, lo que importa no es la inclusión en un determinado plexo de relaciones personales, sino una actividad: la visión, la investigación, el conocimiento –quizá el precio del conocimiento sea justo este: la pérdida de las relaciones personales (Cfr. infra)–.

Habíamos dicho que nuestra intención era entender en qué sentido esta visión que caracteriza al “hombre” es la visión del *hístor* en el sentido primordial que conocemos, ese que nos salía al encuentro por primera vez en cierto pasaje de la *Iliada*. Para avanzar en esta tarea necesitamos reparar en el carácter doble del retorno a casa, doblez al que corresponden las dos líneas de acción de la *Odisea*. En el consejo de dioses que sigue al proemio, Atenea proyecta que, por un lado, Hermes se encargue de desbloquear en estos momentos el retorno de Odiseo; por otro, Atenea misma hará que el hijo de Odiseo, hasta ahora inactivo, tome las riendas de la situación en su casa de un modo muy preciso: Telémaco llamará a la reunión en la cual denunciará de manera pública a esos que ahora mismo están destruyendo su casa en un sentido absolutamente concreto; inmediatamente después emprenderá un viaje con carácter informativo. El plan de la diosa implica, por lo tanto, dos tareas: 1) hacer público un problema privado; 2) traer a Odiseo desde donde está, o, mejor dicho, desde donde no está (Barciela, 2014).

Es sabido que la *Odisea* presenta a Odiseo no presentándolo, es decir, en calidad de personaje ausente y desaparecido, alguien que no está o está muy lejos. En Ítaca lo preocupante de la situación es justo el no saber nada de Odiseo, si vive o ha muerto, si hay esperanzas de que retorne o hay que renunciar a ellas definitivamente. Diremos enseguida algo más sobre el no estar de Odiseo, pero antes tenemos que precisar en qué radica la importancia de la reunión que proyecta la diosa, es decir: tenemos que aclarar en qué consiste la politización del problema de un *oïkos* muy importante, pero, en cualquier caso, un *oïkos* determinado, es decir, un espacio particular.

Al verse convocado a una *agoré* después de tanto tiempo sin celebrar ninguna, uno de los ancianos de Ítaca toma la palabra y pregunta algo así como: ¿por qué

nos hemos reunido?, ¿quizá por alguna noticia de Troya?, ¿o por algún otro asunto que nos concierne a todos? (32). En principio, el problema de Telémaco no era un problema de todos, sino exclusivamente suyo, le concernía solo a él y a su casa. Al convocar una reunión, él consigue que el problema privado se transforme en uno público (*ti démion*), un asunto que concierne al *dêmos* de Ítaca en su conjunto, o sea, lleva el asunto *eis méson*, con lo cual se convierte en un problema de todos, en un problema de lo común.

Telémaco denuncia públicamente a aquellos que están dilapidando sus bienes y pretendiendo a su madre de una manera no muy correcta. Además de esta acusación, su discurso contiene una advertencia: avisa a los pretendientes acerca de la previsible corrección de su conducta incorrecta, y pone como testigos tanto al conjunto de los itacenses reunidos a tales efectos como a los mismísimos dioses olímpicos. Volveremos sobre la relevancia de esta denuncia pública. De momento, retendremos la idea de que, tras la reunión, el problema ya no es meramente el asunto de una casa particular, sino que implica a la comunidad en su conjunto: ya no es un asunto del *oîkos*, sino más bien del *dêmos*. Prestemos ahora atención al no estar de Odiseo.

III. LA PLÁNE Y LA HISTORÍE

Decir que Odiseo no está es lo mismo que decir que está con la ninfa Calipso. Calipso es la ocultadora, la encubridora, la que esconde, oculta, retiene y subtrae (*kalýpto*: cubrir, encubrir). En la figura de Calipso –lo tiene más o menos secuestrado– se resume el problema de dónde no ha estado ese varón que el proemio ha presentado como la figura que ha visto y conocido mucho.

Calipso es una diosa cuya genealogía la sitúa fuera del orden olímpico. Habita en el corazón del mar, por lo que ser prisionero de Calipso significa ser prisionero del mar, o sea, estar perdido en lo más recóndito del abismo inescrutable y desconocido. Que Odiseo esté con Calipso quiere decir que él se encuentra en lo más profundo del desarraigo, en la más remota lejanía –el mar es la distancia frente a la tierra y la ruptura con la tierra–. Llamaremos *pláne* a ese andar errante, encontrarse perdido, vagar, peregrinar. El verbo al que corresponde el sustantivo es *planáomai*, que significa algo como ir de un lado a otro, errar sin rumbo ni dirección, como las olas en el mar. *Plánetos*, nombre de agente de *planáomai*, es el viajero, el vagabundo –por eso: astro errante, planeta–. Que lo llamemos así tiene apoyo textual en la Odisea misma, en la que *plázein*, verbo que también significa errar el camino, extraviarse, engañarse

o perderse^[6], caracteriza reiteradamente eso a lo que Odiseo ha sido abocado después de Troya. Pues bien, el espacio del error y de la pérdida es, al mismo tiempo, el espacio de la investigación y la visión. Quien se ha extraviado es el mismo personaje que ha visto mucho; la *pláne* es el espacio en el que Odiseo ejerce como *hístor*.

En el libro primero de su *historie* Heródoto se refiere, en cierto momento, a la *pláne* de Solón, de quien dice que ha viajado mucho por mor de la *theorie* (I 30). Al igual que el *hístor*, el *theorós* es un especialista en ver –ese delegado de una *pólis* que viaja no para participar en los juegos, sino más bien para observarlos–. Y si el *theorós* ve muy bien es, de nuevo, porque es capaz de guardar una distancia respecto a eso que ve; el *theorós* es un extranjero allí donde ejerce como tal. La pregunta que nos interesa es la siguiente: ¿qué ha visto el que ha visto mucho?, ¿qué ha visto Odiseo? A esto responde el relato en primera persona del propio Odiseo, que contiene las así llamadas “aventuras” –quizá sería mejor decir “desventuras”–. Las aventuras no son otra cosa que una especie de despliegue de esos erró-vio-y-conoció que identificaban al varón en el proemio.

Antes de seguir conviene que hagamos una precisión. A diferencia de ciertas recepciones modernas de la Odisea, un lector del final de Grecia –pero todavía dentro de ella–, Aristóteles, define así el *lógos* de la Odisea: se trata de un hombre que, después de haber estado mucho tiempo ausente, retorna a su casa y destruye a sus enemigos (Poética, 1455b 16-23). La Odisea no se trata de las aventuras marítimas de Odiseo; tampoco de una búsqueda de identidad personal, ni de la fidelidad al hogar ni nada que se le parezca. La Odisea va de eso que Odiseo hace en su casa después de una larguísima ausencia. Todavía tenemos que definir qué es lo que hace exactamente, pero la precisión nos sirve para poner el poema en una perspectiva un poco más precisa, corrigiendo, así, alguna distorsión habitual.

No comentaremos aquí el largo relato de Odiseo –ese poema-en-el-poema de los cantos (9-12^[7])–, sino que nos bastará con señalar algo sobre la naturaleza del viaje en general.

Ya hemos visto que se trata de extraviarse, perderse y andar a la deriva, y que una palabra griega para decir esto es *pláne*. La *pláne* es el espacio de la *historie*: la visión, la averiguación, la investigación. Ahora bien, para que la visión sea relevante tiene que referirse a lo que no se ha visto nunca. Hay que abrir el espacio de lo desconocido. ¿Y cómo se abre lo desconocido? Precisamente rompiendo con las rutas familiares y conocidas: ver lo que no se ha visto nunca

exige abandonar el camino conocido, extraviarse en lo desconocido. Para conocer, para ampliar el horizonte de lo conocido, es necesario equivocarse; se necesita el error, el desvío, el extravío. El error es la llave que abre para Odiseo la puerta de lo desconocido; la puerta hacia el mar, el bosque y las islas en las que se sitúan las diversas peripecias o aventuras (Barciela, 2014). La ruptura con lo conocido –el “des” de desvío o el “ex” del extravío– tiene lugar después de una tormenta (paraplázo: 9.81). Tras la aventura de los ciclones, se desata una tormenta; el cielo parece caer sobre el océano, todo es negrura, tiniebla, oscuridad. La tormenta pasa, y a partir de ahí los lugares a los que llegan Odiseo y sus naves no están localizados; el espacio de viaje pasa a ser la desorientación, el “allá en la lejanía” del que nadie sabe nada, el ninguna-parte. Los episodios que siguen son las diversas figuras de ese “ninguna-parte”.

Importante, en cualquier caso, es percibir que los episodios no forman una secuencia simple. No se trata de una serie A (1-1-2), B (1-1-2), C, D, sino que llegados a B2, la serie se interrumpe, y en el episodio 2 mismo se incrusta una ulterior aventura que ocupa todo un canto –el 11–, con lo cual la presunta secuencia lineal queda dividida en dos series de distinta naturaleza. Recordemos en qué consiste esta aventura-dentro-de-aventura (Barciela, 2014).

El episodio de Circe cumple dos funciones. Por un lado, Circe les devolverá el ánimo, pues lo han perdido; por otro, les señala la figura capaz de procurar orientación a partir de la desorientación, pues no saben dónde está la aurora ni dónde el ocaso. Como esta figura capaz de orientar está muerta, la búsqueda de orientación requiere emprender un viaje especial: hay que viajar al Hades –¿y cómo se va al Hades si no es muriendo?–. Hay que volver de allí de donde nadie vuelve nunca. Hay que ver, conocer y experimentar lo que nadie ve ni conoce, lo no experimentable mismo –la muerte no se experimenta, no se conoce, se substraer a toda experiencia–. El contenido fundamental del episodio crítico, el que divide el viaje en dos partes de distinta naturaleza, será, pues, una visión de lo que no se deja ver en absoluto: la visión de los muertos, la visión de los fantasmas de los que han muerto. Odiseo tiene que morir en vida, tiene que morir dos veces. La *historie* ha llegado aquí al límite; aquí culmina el investigar, ver, conocer, saber. El que ha visto mucho lo ha visto, en cierta manera, todo. Ha despejado esa incógnita jamás despejable. En este sentido, el descenso de Odiseo al Hades es la figura máxima de la transgresión, si bien se trata, en todo caso, de la transgresión inherente al conocimiento.

IV. HACER CUESTIÓN DE LO QUE NUNCA ES CUESTIÓN

¿En qué papel vuelve “aquí” el que ha visto mucho “allá”? ¿Qué figura adopta el retorno de ese en quien se concentra la cuestión misma del retorno? La respuesta sería que quien ha visto mucho allá, en la lejanía, en el “fuera”, vuelve como juez del aquí, como juez de la casa. Recordemos que ambas cosas estaban en la figura del *hístor*, que, por un lado, es aquel que ve muy bien porque es capaz de estar aquí, manteniendo, a la vez, un pie allá; ese que ve mejor que nadie porque está en una cierta distancia respecto a lo que ve –si estás demasiado cerca, no ves, no distingues–; y, por otro lado, el *hístor* era aquella figura que aparecía en la *Ilíada* implicada en un proceso legal o protolegal. Intentemos dar un contenido más preciso a esta visión que gana quien vuelve desde la distancia.

Odiseo no vuelve a Ítaca directamente desde la isla de Calipso, sino que antes pasa unos días en la tierra de los feacios quienes, además, conforman la muy señalada audiencia del muy referido relato de las “aventuras” y efectúan la mediación entre el “ninguna-parte” al que ellos mismos pertenecen y el espacio de lo familiar y lo conocido. Puesto que se trata de un tránsito extraordinario, la manera de efectuarlo es también extraordinaria: primero, Odiseo viaja profundamente dormido, casi como si estuviera muerto, de modo que, cuando despierta, es como si despertase del sueño del que jamás nadie ha despertado. Por otra parte, el trayecto lo efectúan unas naves completamente atípicas, capaces de realizar larguísimos viajes en un solo día y sin necesidad de timón ni timoneles, garantizando, a la vez, la ausencia de riesgo en la navegación, privilegio que quizá los feacios detenten por última vez llevando a Odiseo a su casa.

Una vez en Ítaca, lo que sigue al encuentro con la diosa Atenea implica que ya se ha ideado un cierto plan: Odiseo no retornará a casa a tontas y a locas, como hizo Agamenón, sino de acuerdo con un plan trazado de antemano en conversación con esa diosa que, entre los olímpicos, es experta en trazar planes inteligentes; la diosa de las brillantes ideas y los ojos claros. Que se retorne no de modo directo, sino premeditado, ateniéndose a un plan elaborado con antelación, resulta ya en sí mismo significativo: a diferencia de otros retornantes, Odiseo no se arrojará en los brazos de su mujer sin saber nada de lo que ha pasado con ella en todo este tiempo. No se pondrá en manos de eso que ahora tiene que entender como su casa, sino que antes comprobará toda la situación, es decir, pondrá a prueba a todos los miembros de su casa. Y esto es algo que dista mucho de ser obvio.

La casa es el espacio familiar donde habitan aquellos individuos en los que confiamos, esos en los que hemos depositado nuestra confianza. Los familiares son mis “conocidos” porque son aquellos con los que estoy en constante trato íntimo, los “míos”, a diferencia de los extraños. De los extraños, por definición, no me fío, es normal no fiarse de los de fuera de la propia casa. Ahora bien, no fiarse de aquellos de los que por definición me fío es lo anómalo, lo desproporcionado. Desconfiar de aquello que por definición es el depósito de mi confianza hace saltar por los aires el esquema que opera de entrada: mis familiares son mis amigos y, por tanto, esos de los que me fío y en los que confío; los extraños son mis enemigos y, por tanto, aquellos de los que no me fío, de los que sospecho y siempre cuestiono y a los que me está permitido engañar y manipular para conseguir mis fines –se entiende: los fines de mi casa y de “los míos”–. La rareza, la extravagancia radica en que Odiseo planea engañar nada más y nada menos que a los suyos propios, que pretenda poner en cuestión aquello que no se pone nunca en cuestión, y que no se fíe de esos de los que, por definición, tendría que fiarse. Odiseo no habitará su casa acríticamente, sino después de haber cumplido una tarea crítica fundamental.

El estar acrítico, el estar tranquilo e inocente, se cambia, así, en un estar crítico. A partir de la prueba, la casa, ese espacio que no se somete a crítica, se habitará de otra manera: con lucidez, con distancia, de modo que el estar inocentemente se cambia en el estar escépticamente –*sképsis* es otra palabra griega en cuya semántica está el ver con mucho cuidado–. Así, frente a la inmediatez inocente de Agamenón aparece la distancia y la prueba crítica de Odiseo la cual es necesaria para no solo estar en casa, sino para saber de la casa, para conocerla a fondo, para descubrir en cada caso quién es consistente, quién es inconsistente, quién desea el retorno de Odiseo, quién lo da por muerto y se aprovecha de la circunstancia.

De este examen profundo forma parte esencial el hecho de asumir un cierto disfraz: Odiseo no podrá llegar como tal a Ítaca, tendrá que llegar como otro, con el disfraz de otro y haciéndose pasar por otro. Esto es importante en la medida en que la capacidad para hacerse pasar por alguien más requiere el ejercicio de una distancia: Odiseo no puede ser sin más el Odiseo que en verdad es, sino que tendrá que mostrarse y actuar a todos los efectos como el mendigo que, sin embargo, no es. Esto quiere decir que, si alguno lo golpea, no podrá seguir su impulso inmediato y matarlo allí mismo; si quieren brotarle lágrimas al ver a quien no ha visto en mucho tiempo, tendrá que reprimirlas y congelarlas en sus ojos. Ya dijimos que esta distancia, contenida en el hecho

mismo de ser capaz de llevar y mantener un disfraz hasta el final, está al servicio de la comprobación crítica de los asuntos de su casa: Odiseo no se fiará de su mujer porque sea su mujer, ni de sus sirvientes porque sean sus sirvientes, sino que utilizará su anonimato para poner a prueba a todas y cada una de esas figuras, de modo que la verdad de cada una de ellas se pone al descubierto. Será el enmascarado quien desenmascare la casa, quien ponga en evidencia lo que ordinariamente escapa al poner en evidencia.

V. EL *HÍSTOR* EN LA CASA

Hemos visto que la *historie* implicaba una distancia. Vimos también que esta distancia era condición para el observar crítico, para el estar no inocente sino desenmascarador: si no rompes con la casa, no puedes verla de ninguna manera; quien simplemente está en algo, no ve ese algo en absoluto. Por haber ganado una distancia, Odiseo retorna como la figura capaz de juzgar eso que habitualmente no se juzga nunca. Odiseo vuelve a casa como *hístor*, comprobador, investigador y juez. En este sentido, su retorno es nada menos que un juicio en el que los juzgados no son los de fuera, sino los de dentro, esos que en principio ya conoce bien –la crítica es crítica interna–. ¿En qué sentido se trata de un juicio? ¿En qué se diferencia lo que hace Odiseo de una pura y simple revancha personal? Apuntemos, al menos, las siguientes razones.

Demostración de culpabilidad

Odiseo no mata a todos esos jóvenes de Ítaca porque le hayan dicho que consumen su hacienda, pretenden a su esposa, etcétera, sino que comprueba por sí mismo qué hace y quién es cada uno. No los prejuzga culpables, sino que les da la oportunidad de que demuestren su inocencia, o sea, monta la escena en la que ellos mismos mostrarán su culpabilidad. Es aquí donde el disfraz deviene un instrumento de justicia: el mendigo es un suplicante y un extranjero, ambas figuras bajo la protección de Zeus. A quien se ofende no es solo a Odiseo, sino a esta figura que tiene a los dioses tras de sí. La ofensa trasciende el plano de lo personal; en este juicio no se juzga con relación a uno mismo, sino que se juzga a secas, se juzga pura y simplemente cómo se comportan unos y otros en relación con una figura que requiere un trato, en especial, cuidado.

Advertencias y condena

Por otro lado, los pretendientes han sido advertidos, repetidamente, acerca de las previsible consecuencias de sus actos criminales. Puesto que ellos reciben numerosos avisos y advertencias, los crímenes no se cometen en desconocimiento, sino que los criminales saben muy bien lo que hacen y a qué se exponen. Vemos así que la ejecución de los pretendientes ocurre solo después de que 1) se haya demostrado su culpabilidad, y 2) se les haya advertido, de manera reiterada, acerca de las consecuencias de sus actos. La violencia contra los huéspedes y los miembros de la casa se ha legitimado a través de una especie de proceso judicial. No ha sido la violencia de una venganza personal, sino la violencia de un justo castigo. Por este motivo, Odiseo no permite que la matanza se considere un triunfo suyo; prohíbe los gritos de júbilo sobre los cadáveres y reconduce la cuestión a la esfera de los dioses, pero no porque quiera librarse de su responsabilidad, sino porque se han transgredido reglas cuyo garante era nada menos que Zeus –asilo a los suplicantes, acogimiento de mendigos y extranjeros, etcétera–. La politización del problema privado en la reunión del canto segundo muestra de nuevo su enorme importancia. Al convocar a una reunión de todos los itacenses, el problema privado dejaba de serlo; los crímenes de los pretendientes ya no eran simplemente un asunto de la casa de Odiseo, sino un problema del *dêmos* de Ítaca en su conjunto. Todo ha adquirido dimensiones públicas, de modo que la violencia del final será violencia, por supuesto, pero violencia legítima: habrá una matanza sangrienta, pero de criminales que han sido condenados según cierto código legal o protolegal establecido con anterioridad; establecido, precisamente, en la Odisea.

VI. ¿FINAL?

El final de la Odisea deja ciertas preguntas en el aire. Una es qué pasa con el hombre que se ha manchado con la sangre de esos que, al fin y al cabo, eran los miembros de su propia comunidad. Pensemos que, en el contexto en el que estamos, lo normal es que el asesino intracomunitario tenga que emprender la fuga a fin de evitar una venganza por parte de los familiares de los muertos (Gagarin, 2008). Esto es lo que asoma en los sucesos del final de la Odisea (24.413-544): los familiares de los pretendientes muertos han sufrido una ofensa personal, han perdido miembros de su casa y responden a la situación en los viejos términos de compensar pérdida con pérdida y sangre con sangre. Eupites y los otros padres salen para vengar las muertes de sus hijos; sin embargo, la politización del problema en la asamblea del comienzo –

intervienen los mismos personajes que hablaron entonces– parece descartar este procedimiento: la solución que se asuma no podrá ser una venganza personal.

Nos hallamos ante una serie de ambigüedades. Después de haberlo puesto todo a prueba, ¿hasta qué punto se puede confiar en algo? Los vínculos rotos, ¿en qué medida se han recuperado? Si Odiseo tiene que marcharse otra vez, ¿hasta qué punto puede decirse que ha regresado? En cualquier caso, esta ambigüedad sitúa a Odiseo en la estela de esos criminales intracomunitarios cuya criminalidad los capacita como fundadores de *póleis*: quien se ha quedado fuera, en la distancia, en el aire –eso le pasa al criminal– es también capaz de emprender ese viaje del que resulta la fundación de la *pólis* (Barciela, 2016). ¿No será la *pólis*, como la empresa colectiva de todos los aqueos, la comunidad que disuelve los vínculos de parentesco, los vínculos de sangre? ¿No es la venganza una forma exacerbada y obsoleta de fidelidad a los vínculos, y no es la ciudad en paz de la *Iliada* aquella en la que la venganza de sangre se depone en beneficio de otro tipo de procedimientos? Tendríamos que estudiar la historia de la *pólis* para responder estas preguntas, pero eso es algo que, evidentemente, ya no podemos hacer aquí.

BIBLIOGRAFÍA

- Barciela, A.M. (2014). *La visión de la Odisea*. Madrid: La Oficina.
- _____. (2016a). *Mortal y fúnebre: leer la Iliada*. Madrid: Dioptrías.
- _____. (2016b). ¿Qué es la *pólis*? Una isla. A propósito de la fundación de Cirene en las odas de Píndaro. En *Ágora. Papeles de Filosofía*, 171-189.
- Coray, M. (2016). *Homers Ilias. Gesamtkommentar. Bd. XI.2*. Berlin-Boston: Achtzehnter Gesang.
- Gagarin, M. (2008). *Writing Greek law*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

NOTAS

[1] Citamos el texto de la *Iliada* y el de *Odisea* por las ediciones de Monro y Allen (Oxford Classical Texts).

[2] El *anér* es el varón por oposición a la mujer –incluso en el sentido de la esposa–, así como el hombre en su contraposición al dios, o sea, el hombre en tanto que es mortal.

[3] La palabra aparece también en el contexto de los juegos para honrar a Patroclo: se propone convocar a Agamenón para que, en calidad de *hístor*, arbitre una disputa (23.486).

[4] La escena deja algunas cuestiones en el aire (Coray, 2016): ¿es el *hístor* uno de los ancianos, el que mejor *dikázei*? ¿O es una figura al margen de ese grupo, la que determina quién de los ancianos mejor *dikázei*? ¿O quizá no determina él mismo nada, sino que está ahí para garantizar en general la corrección del procedimiento?

[5] Como es sabido, los personajes que van a Troya no son los griegos, sino los aqueos, los *dánaos*, los argivos; “helenos” son los miembros de una comunidad particular, por eso, cuando se quiere enfatizar el carácter de empresa colectiva se añade el prefijo “pan”: *panaqueos*, *panhelenos* (Barciela, 2016).

[6] En las formas activas: apartar del camino, engañar; en las pasivas: ser engañado, errar, ser apartado del camino.

[7] Resulta interesante que el personaje que aquí estamos iluminando mediante la figura griega del *hístor* sea el mismo que construye un grandioso relato, o sea, aquel cuya visión desencadena la narración de una historia.

SOBRE LA FENOMENOLOGÍA DEL TIEMPO DE LA MÚSICA DE ERNEST ANSERMET

JUAN JOSÉ OLIVES

Es difícil imaginar cualquier argumentación sobre el tiempo de los últimos cien años, no ya fenomenológica, sino más ampliamente filosófica, que no haya tenido que pasar de manera cuidadosa por la lectura de las *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, de Edmund Husserl. Igual de difícil, quizá más, es suponer que la música no haya sido tomada como objeto y ejemplo en cualquier reflexión sobre el tiempo y la temporalidad, tal como el propio Husserl se ocupa en demostrar en las mencionadas *Lecciones (Vorlesungen)* y, desde otra perspectiva, el Henri Bergson metafísico, en sus exploraciones sobre la memoria y la duración. Y cercano a lo imposible sería pensar que cualquier consideración sobre la esencia de lo musical no despierte la necesidad de preguntarse sobre aquello que, de tiempo, no solo pudiera estar hecha la música, sino *ser* la música misma.

Bien sea como motivo o causa de la indagación filosófica sobre el tiempo, bien como camino que ha de ser inevitablemente transitado al cuestionarnos sobre el modo de ser y el comportamiento de las estructuras musicales o sobre la pura experiencia de lo musical, tiempo y música, música y temporalidad conforman la base de un binomio teórico que solo distingue la prioridad otorgada a cada uno de sus términos por la raíz de sus distintas aproximaciones: desde la filosofía, que utiliza a la música como eminente “objeto temporal” para discernir la naturaleza del tiempo, y desde la música que, al adentrarse en la comprensión de su propio sentido, reclama la dilucidación filosófica sobre el *tempo* de la música y sobre la temporalidad de la consciencia musical.

La música requiere de la filosofía para zafarse de su pertinaz ensimismamiento técnico y terminológico y para distanciarse de creencias inamovibles que deberíamos zarandear en el tamiz de lo que constituye su fundamento esencial. Tal vez la propia música, en las aproximaciones y definiciones a las que a veces la ha confinado el encuentro con la filosofía, haya sido tomada por un objeto acabado y estático, presentada en cuanto resultado y

no en su origen dinámico, *in statu nascendi*. Es en esta línea que la fenomenología, como filosofía crítica y radical, ofrece a la música un entorno singularmente acorde con el sentido de la naturaleza inefable de lo musical.

En la recreación de la fenomenología que Ernest Ansermet^[1] practica respecto al asunto del tiempo, la influencia de Husserl está velada por la interpretación de Jean-Paul Sartre. Como es sabido, Sartre se escinde, en parte, de la concepción husserliana de la consciencia al forjar, en *La trascendencia de l'Ego*, la noción de consciencia prerreflexiva. Para Sartre, Husserl ha limitado el alcance de la reducción al practicar la *epojé* en la relación inmediata con el mundo y dejar subsistir al Yo puro, como residuo, en el proceso de la reducción. A la consciencia constituyente de Husserl, Sartre opone una consciencia espontáneamente descubridora, arrojada de inmediato en medio del mundo. La consciencia prerreflexiva cumple ese cometido. Siendo consciencia de mundo es consciencia de sí irrefleja ya que, no viéndose a sí misma al estar volcada en el mundo, se supone. En *L'Être et le néant* Sartre volverá a formular el sentido de la consciencia prerreflexiva y dirá que la consciencia que se dirige a un objeto, que *lo sitúa*, es consciencia *tética*, y que la consciencia *no tética de sí o consciencia (de) sí* es, en un cierto sentido, reverso, un modo de consciencia que no apunta frontalmente hacia un objeto ya que ella misma es ese objeto.

Si aquí Sartre es más filosóficamente fenomenólogo que fenomenológicamente husserliano, Ansermet, como filósofo de la música, será fenomenológicamente más sartreano que deudor, en sentido estricto, de Husserl. Sin embargo, y por la misma regla de tres, la latencia husserliana del Sartre fenomenólogo se trasladará a Ansermet quien, por su cuenta, recurrirá, a su vez, a la lectura de *Ideen*, de Husserl, para afianzar y modelar en la ortodoxia fenomenológica los conocimientos adquiridos en su incursión en *L'Être et le néant*. La adscripción sartreana de Ansermet es sobremanera evidente en todo lo relacionado con la noción de temporalidad y su aplicación al tiempo de la música. A decir verdad, no vemos cómo podría Ansermet haber entresacado de las argumentaciones de Husserl sobre el tiempo un modelo en el que refrendar sus intuiciones acerca de ese elemento, el tiempo, paradigma omnipresente en cualquier acercamiento a la música, ya fuera este acercamiento eminentemente teórico y especulativo o meramente instrumental. Se trataba de hallar, de manera intuitiva, la significación del tiempo como condición de la música y no solo de emplear esta última, y, en concreto, la sucesión de sonidos –porque, en realidad, Husserl no habla de música– como campo de pruebas en la indagación fenomenológica de la consciencia interna de tiempo. Es así como

hemos de partir de una premisa fundamental. La idea del tiempo de la música en Ansermet está ligada a la crítica de determinadas concepciones que afectaban, y aún afectan, a la práctica, a la teoría y a la estética de la música.

Digamos, de entrada, que para Ansermet no hay comprensión musical posible fuera de la tonalidad. Cualquier referencia al tiempo propio e interno de la música es un empeño poco menos que inútil al margen de las estructuras tonales. La experiencia musical pre-siente la relación tónica-dominante-tónica, primera estructura del sentido de duración y fundamento de la forma y, en última instancia, condición del establecimiento intuido de un *tempo*. Podemos, eso sí, construir en exterioridad sucesiones sonoras estructuradas según determinados parámetros de orden, pero no hay nada en ellas que garantice la comprensión total del fenómeno musical, ni nada sobre lo cual erigir el acto por el que, trascendiendo el sonido, se desvele la música y, por lo tanto, el tiempo propio de la música. “Il faudrait –dice Ansermet– qu’il soit clair une fois pour toutes que la musique ne procède pas de notre affectivité aux *sons* ou aux *structures de sons*, comme le croient Boris de Schloezer^[2] ou M. Hans Keller^[3] [...] mais de notre affectivité aux structures *tonales* dans un acte imageant qui donne à celles-ci des significations psychiques...” (Ansermet, 1989: 818)^[4]. Tonalidad, forma y tiempo concretan la música, y no puede darse uno de estos tres aspectos sin el concurso de los otros dos.

El criterio de Ansermet no irá dirigido solo a la composición, bien se trate de obras de la llamada vanguardia de Darmstadt, de composiciones anteriores decididamente no tonales, o de la música del propio Igor Stravinsky, de quien Ansermet lamentará el carácter principalmente estático de gran parte de su producción^[5]. También, la ejecución musical y, en general, todo cuanto tenga que ver con la práctica de la música será objeto de revisión por parte de Ansermet. Así, la práctica de la música debería incorporar el sentimiento de un *tempo* adecuado, es decir, inherente a la música, que habría de surgir internamente de la comprensión de las estructuras musicales, siempre que estas sean en sí comprensibles. Cuando esto no ocurre, las únicas referencias para la realización de la música vienen dadas externamente, ya sea bajo la forma de meros efectos sonoros o por una lectura errónea o sesgada del significado de ciertos signos indicadores de medidas cuantificables, como las metronómicas^[6]. En estas circunstancias, la interpretación de la música cae, según Ansermet, en un evidente determinismo.

Les musiciens d'aujourd'hui [escribe Ansermet] n'envisagent en général la «forme» musicale que comme une structure *statique*, un schéma formel, un cadre à remplir. Les apparences leur donnent raison, car le schéma formel d'une sonate ou d'un rondo peut s'expliquer aussi bien du dehors (auquel cas il procède de l'ordonnance et de la proportion des parties) que du dedans, auquel cas il résulte du dynamisme tonal interne qui en engendre le cours tout entier, et qui procède d'un enchaînement de cadences tonales. [...] Tant que l'on envisage la forme du dehors, elle peut être préconçue; sitôt qu'on a compris qu'elle est engendrée du dedans, il est clair qu'elle procède de la conscience de soi en tant qu'acte d'expression, et que celle-ci, en chaque oeuvre musicale et selon son projet musical, *crée sa forme* (1989: 426).[Z].

Ansermet necesitó, en el contexto de sus reflexiones, un sustento teórico complementario distinto del que le brindaba la noción de Husserl sobre el tiempo. Un soporte que le permitiera permanecer cerca de la acción de la música y le ofreciera la posibilidad de encuadrar y expresar la vivencia de un cierto espesor temporal, advenido con el develamiento de la tonalidad armónica. Un tiempo no solo lineal, sino manifestado, como diría Sergiu Celibidache, en la relación fenomenológica entre “la pression verticale, c'est-à-dire la somme de tous les facteurs qui agissent sur nous dans le maintenant [...] et la pression horizontale, c'est-à-dire [...] la somme de tous les facteurs qui agissent aussi dans le maintenant, mais qui n'apparaissent pas dans le maintenant” (Celibidache, 2012: 277).

La ontología de la temporalidad sartreana ofreció a Ansemet un sostén filosófico en el que ubicar la acción de la música como conflicto de oposiciones y resoluciones horizontales y verticales. En el terreno de la música esta acción transcurre entre el movimiento armónico, que toma forma en la duración como vivencia noética, y la melodía, que es percibida como una estructura que se presenta en el tiempo. Esta doble estructura proviene de una diferenciación que se produce en la conciencia entre lo percibido y lo existido. En su actividad frente a lo percibido la conciencia se hace temporalidad en el mundo sonoro. Por su existencia como conciencia de sí, se temporaliza internamente en la duración. Esta cualidad de *duración* existida por la conciencia de sí trasciende el mundo de los sonidos al impulsar intrínseca y eventualmente el trayecto de lo fundamental de la armonía, como camino tonal, en un espacio que se mide, en tanto que expectativa, como espacio-duración. Para una tonalidad dada el recorrido melódico-armónico tiene por fundamento trascendente la correspondencia tónica-dominante-tónica (T-D-T), es decir, la

correspondencia en la octava, de la quinta y la cuarta. En el lenguaje corriente, podríamos decir que una sinfonía como la *Séptima* de Bruckner está basada en esa trascendencia, pero en la naturaleza indecible de la música, más apropiado sería asentir el cumplimiento, en esta obra, de la trascendencia. La articulación en la música de esta relación T-D-T, sea en fragmentos unitonales a pequeña escala o en procesos modulantes cercanos o muy alejados, es una vivencia interior, un dato noético que, como tal, no siendo visible en el mundo, se proyecta en la trascendencia y le otorga, como totalidad, un sentido.

No podía ser, por tanto, más atractivo para Ansermet otro pensamiento que una filosofía de la existencia sustentada en la relación interna entre el ser y el hacer: la visión que hace del hombre un *ser* que *tiene* que *haber sido* y que queriendo ser no *siendo aún*, no tiene otra posibilidad que prolongarse en el *hacer*. En la estricta definición de Sartre^[8], el hombre es temporalización. La acción supone, por tanto, una meta, un futuro que solo puede partir del *para-sí* sartreano. Ningún *en-sí* puede proyectarse en el porvenir. Es tarea del *para-sí* de la consciencia trascender, en la acción, hacia lo que *no es*, establecer una ruptura con su pasado, liberándose, precisamente, de ese estar presente a lo que ella *no es*. El *en-sí* es aquello hacia lo que el *para-sí* tiende y de lo que huye a la vez. El pasado se construye de las conversiones del *para-sí* en el *en-sí*. El *para-sí* de la consciencia escapa, sin embargo, de su identificación completa con el pasado –con el que podría confundirse absolutamente y llegar a ser irremediabilmente *en-sí* con la muerte, lugar de identificación íntegra del *para-sí* con su pasado– y evita, aun siendo siempre el *en-sí* que es, que se agoten completamente sus posibilidades. De esta forma, se proyecta en aquello que *tiene que ser*, explicación última de la irreversibilidad del *para-sí*. La no coincidencia del *para-sí* consigo mismo, su identidad ausente, es producto de su trascendencia como proyecto y como posibilidad permanente de *ser*. Dimensión fundamental del ser de la existencia del hombre, la significación de la trascendencia como proyecto cristaliza en un *proyecto de ser*, punto de coincidencia de los diferentes proyectos de ser del *para-sí*. Este proyecto de ser se materializa a partir de la temporalización del *para-sí*, estructura fundamental que significa ser permanentemente fuera de sí, ser su propio proyecto dirigido, en ausencia de su presencia *a sí*, hacia lo que no es todavía. Ansermet incorporará en su textos tanto la noción de proyecto original –vinculado principalmente a la forma– como el entramado teórico de la temporalidad, descrito por Sartre en *L'être et le néant*.

De Sartre, a Ansermet le atrae especialmente la descripción fenomenológica de los tres *ek-stasis* de la temporalidad –pasado, presente y futuro– y su estudio ontológico como síntesis o estructura de totalidad en cuanto organizadora de las dimensiones temporales secundarias. En primer lugar, el *ek-stasis* del para-sí que ha de concebirse como presencia o distancia a sí de una consciencia que, en presencia al ser y temporalizándose, es y no es su pasado y su futuro. En segundo lugar, el *ek-stasis* reflexivo –origen de la consciencia en cuanto consciencia *de sí*–, que al actuar en la reflexión hace que lo reflejado surja casi como objeto de lo reflexivo. Y, por último, el *ek-stasis* del ser-para-otro, que es negación constitutiva como negación interna y en el que la escisión de la consciencia, a diferencia de la negación reflexiva, es aún más radical ya que afecta a la negación misma.

El núcleo de la teoría de Sartre sobre la temporalidad gira en torno al concepto de la síntesis original de estos tres momentos de lo temporal. En ausencia de esta estructura, incurriríamos en un contrasentido insalvable ya que, como dice Sartre: “le passé n'est plus, l'avenir n'est pas encore, quant au présent instantané, chacun sait bien qu'il n'est pas du tout, il est la limite d'une division infinie, comme le point sans dimension” (Sartre, 1943: 145). La temporalidad, por tanto, solo puede ser concebida como una totalidad sintética que incide sobre sus estructuras parciales. Estas estructuras son los momentos constitutivos de la estructura sintética que dan lugar, internamente, a lo que Sartre denomina el modo de ser de la temporalidad originaria.

Lo *ek-stático* en Sartre^[9] distingue la manera en que las cosas existen del modo del *ek-sistir* del ser en el mundo. Mientras que las cosas están ahí, situadas en lo real y son, como objetos que están en medio del mundo, objetos de conocimiento, el ser *ek-siste* porque su modo de existir se caracteriza por ser trascendencia al encuentro del mundo. La relación interna de las tres instancias implicadas en la temporalidad indica una trabazón *ek-stática* entre pasado, presente y futuro en la que la consciencia, por medio del entrecruzamiento de la propia intraestructura temporal con el proceso de anonadamiento o negación, inicia un movimiento de huida del presente hacia el futuro. Según esta concepción, la consciencia se temporaliza por un movimiento de negación. De esta manera, el para-sí sale de él mismo siendo lo que era –en la instancia pasado– y siendo lo que será –en la instancia futuro–, siempre sobre el modo de ser *que no es lo que es y que es lo que no es*. Este movimiento de trascendencia es absolutamente imposible en la relación externa, ya que los términos de dicha relación no proceden del para-sí. No es posible establecer una relación de

posesión entre el para-sí y un bolígrafo. En cambio, sí podemos hablar de la relación interna que liga el pasado, o el futuro, al presente de la consciencia, instancia temporal de la que proceden tanto lo *ya sido* como lo que *tiene que ser*.

Esbozcamos, brevemente, el funcionamiento de cada uno de los momentos *ekstáticos* de la temporalidad sartreana. Para el sentido común el pasado se vincula con el hombre a través de la posesión. Sin embargo, en rigor no tenemos pasado, sino que *somos* nuestro pasado no siéndolo, ya que trascendemos a perpetuidad lo que fuimos. Somos, en definitiva, un pasado en el modo de ser del *era*. El para-sí, convirtiéndose en pasado, se transforma en en-sí. Es perpetuamente el en-sí que somos; el en-sí del ser que es en tanto que pretérito sobrepasado (*dépassé*).

El presente es presencia del para-sí al ser en-sí. Hay, por tanto, en el presente un desdoblamiento de la presencia del para-sí a él mismo y al en-sí. Esta presencia es también fuga constante frente al ser, huida del para-sí más allá del ser co-presente al que se dirige y, a la vez, huida del ser que era hacia el ser que tendrá que ser. Por su estructura ontológica, el para-sí, ligado al ser del que es presente, pero sin identificarse con él, surge, siendo él mismo testigo de sí, en una conexión originaria con el ser. El presente no puede ser entendido como un encadenamiento de instantes, como una sucesión de “ahoras”. Debido a que el presente *no es*, sino que se “presentifica” en tanto que huida, ningún instante puede ser lo que el presente *es*. Su ser se ubica fuera de sí; detrás, en su pasado que *era* y delante, en su futuro que *será*.

El futuro, por último, está estrechamente ligado a la idea de proyecto. “L’homme [escribe Sartre] est d’abord un projet qui se vit subjectivement, au lieu d’être une mousse, une pouriture ou un chou-fleur; [...] l’homme sera d’abord ce qu’il aura projeté d’être. No pas ce qu’il voudra être” (Sartre, 1996: 30) [10]. El hombre *es* tanto su futuro como su pasado. Hay que renunciar a concebir el futuro como una estructura fija y estática, como un “ahora” que todavía no ha llegado. El futuro, que puede definirse como una organización del para-sí que es siempre “un venir-a-sí de su ser”, es, como dice Sartre, “ce que j’ai à être en tant que je peux ne pas l’être” (1943: 164). Como posibilidad, el para-sí es tendencia hacia el en-sí. Sin embargo, en el presente el para-sí nunca alcanzará lo que tendría-que-ser en el futuro. Por eso, el futuro total del para-sí que es presente será, dice Sartre, “futur passé d’ un certain Pour-soi ou futur antérieur” (1943: 167). De aquí surge lo que él llama “decepción ontológica” del para-sí, es decir, la imposibilidad de coincidir del presente que se proyectaba

como futuro y del futuro en tanto que tal futuro. El futuro persistirá constantemente en el seno del para-sí presente en tanto que su continua posibilización.

En otro orden de cosas, la temporalidad, concebida como sucesión, obedece a la idea que rige el principio de orden *antes-después*. La multiplicidad temporal es, así, según Sartre, “una multiplicidad ordenada”. Sartre distingue, de este modo, entre *estática* temporal y *dinámica* de la temporalidad, dos aspectos distintos en el enfoque de los asuntos del tiempo, si bien estrechamente vinculados. El estudio de la relación ordinal que establece la sucesión de un *antes* y un *después* –el análisis de la constitución de estas dos nociones– da lugar a la *estática* de la temporalidad. Si la *estática* de la temporalidad se corresponde con la idea del orden del tiempo^[11], de una cierta estructura formal del tiempo, la *dinámica* temporal se encuadraría dentro del curso o del *fluir* de la temporalidad. En este segundo aspecto, la temporalidad es *diacronía* y *aprehensión* del movimiento. Y así, la *dinámica* temporal, que en Ansermet cumplirá una función decisiva de la experiencia de la música, es, internamente, origen de la *estática* temporal, su fuente constitutiva, habiendo de ser comprendida su naturaleza –la de la *dinámica* de la temporalidad– en el marco del estudio de la *duración*, una noción capital en la *espatiotemporalidad* ansermetiana.

El sentido *dinámico* de la temporalidad, enraizado en el significado de la *duración*, no ha de contemplarse como una *agregación* contingente al ser del para-sí. No es una sucesión de instantes, un *encadenamiento* de totalidades temporales referidas, cada una, a un instante. Muy al contrario, el para-sí, de quien depende *consustancialmente* el cambio, se caracteriza por la *espontaneidad*, una *espontaneidad* que no puede darse sino *temporalizándose*. La temporalidad es cambio, el fundamento del cambio del tiempo. Y lo que es válido para el para-sí lo es también para la totalidad de la *temporalización*, una totalidad que nunca acaba de *ser*, que se niega a sí misma y que se conforma como su misma huida.

Cette totalité [concluye Sartre] qui court après soi et se refuse à la fois, qui ne saurait trouver en elle-même aucun terme à son dépassement, parce qu'elle est propre dépassement et qu'elle se dépasse vers elle-même, ne saurait, en aucun cas, exister dans les limites d'un instant. Il n'y a jamais d'instant où l'on puisse affirmer que le pour-soi est, parce que, précisément, le pour-soi n'est jamais. Et la temporalité, au contraire, se temporalise tout entière comme refus de l'instant (Sartre, 1943: 189)^[12].

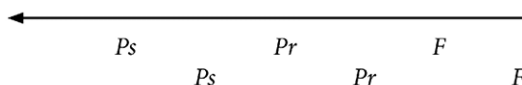
Los conceptos de temporalidad psíquica –vinculada, constitutivamente, a la reflexión impura y caracterizada como sucesión de unidades o actos psíquicos– y temporalidad originaria –absolutamente ligada al para-sí y revelada en la reflexión pura– completan esta urgente y sucinta exposición del pensamiento de Sartre referido al tiempo.

Pero volvamos a Ansermet. La relevancia fundacional que nuestro autor concede a la estructura tripartita T-D-T coincide con la importancia dada por Sartre a la comprensión de la temporalidad como relación interna de las tres dimensiones *ek-státicas* de lo temporal. La estructura tonal tónica-dominante-tónica, como fundamento primero de la forma musical, posee un *sentido* que debe poder ser mostrado. Para la consciencia psíquica de sí este *sentido* se constituye en el fundamento de su propio *proyecto de ser*.

En la opinión común, el tiempo –de la música– se entrelaza con el ritmo, viniendo a ser, casi, la misma cosa; la una, el ritmo, manifestación de la otra, el tiempo. Pero para Ansermet el ritmo no es sino la expresión en exterioridad de una energía desconocida, un fenómeno que relaciona la actividad vital del hombre y su manifestación palpable. De aquí que el ritmo se exprese singularmente a través de la *cadencia*. A la cadencia le corresponde reflejar, en su temporalidad y en su esencia psíquica, una medida interna de duración, origen fenoménico de la métrica del tiempo. Sin embargo, en la música el ritmo no puede ser sino ritmo musical, lo que para nuestro autor significa comprender que un fenómeno rítmico, aunque puramente sonoro aún, se ha transformado, a través de una actividad de consciencia –consciencia musical, dirá él–, en un fenómeno musical, en una relación que pone en evidencia las tensiones de las relaciones de altura de los sonidos, ahora ya musicales. La expectativa musical habrá de ser ya necesariamente una expectativa tonal en la correspondencia y tensión de los sonidos musicales dentro del margen de la octava. El ritmo, por tanto, no podrá ser entendido sino en su absoluta correspondencia con los elementos armónicos y melódicos, y es justamente por eso que es cadencial.

Si el tiempo musical está basado en la cadencia rítmica –es decir, una estructura que establece en su relación interna puntos distintos, y a distinta altura, anteriores y posteriores, de una dinámica temporal– está claro que habrá de ser tiempo cadencial, es decir, movimiento en la continuidad a través de la melodía. La cadencia estará, así, conformada como una estructura en totalidad de la síntesis *pasado-presente-futuro* [Ps-(Pr)-F] y es en este sentido que será *ek-stática*.

Una sola estructura *ek-stática*, sin embargo, no podrá formar una corriente de vivencia existencial; para que esta se produzca será necesario el encadenamiento de, al menos, dos *ek-stasis* de temporalidad, que Ansermet expresa de la siguiente manera:



Desde el punto de vista de la pura estructura abstracta de relación, cada uno de los componentes de tal estructura se identifica con la estructura musical tripartita tónica-dominante-tónica a través de la cual la relación *Fa-Do-Fa*, por ejemplo, llega a ser *Ps-Pr-F*. En el establecimiento de la octava, los dos extremos *Fa* de la relación *Fa-[Do]-Fa*, rigen para la consciencia psíquica de sí como el fundamento de su existencia de duración. Cuando decimos que ascendemos a partir de un sonido y que al ascender descubrimos la *quinta* y, desde ella, nos encontramos, ascendiendo, con la octava del primer sonido, estamos concibiendo nuestro discurso en un plano espacial. Admitimos la *espacialidad* de la octava porque la recorreremos como una imagen que nos damos de la “realidad” del sonido proyectado en el mundo. La consciencia, según Ansermet, ha otorgado a la imagen del mundo que ella se construye para sí la estructura de su relación interna pasado-presente-futuro. Es así como la consciencia constituye la espacialidad del mundo a partir de su existencia de duración, organizada en su propia estructura de temporalidad. La música, que es ante todo temporalidad, mide el espacio a partir del tiempo. Si la multiplicidad del mundo puede ser captada como una unidad, como un todo, es porque “la durée de sa vision a pour fondement, dans notre existence psychique, une structure *Ps-Pr-F* qui fait de l’événement vécu une seule stase de durée et du perçu un *bloc*, à la manière d’un motif mélodicoharmonique (synthèse du perçu simultané, saisie globale du perçu temporalisé)” (Ansermet, 1989: 434)[13].

En ese sentido, el tiempo musical es, primordialmente, temporalidad. Pero en cuanto que la melodía se constituye en el paso de una posición tonal a otra, cualificándose, además, estas posiciones como tensiones que iluminan puntos de partida y de regreso en la temporalidad, podemos decir que el tiempo musical es un tiempo que se da en el *espacio imaginario*[14] abierto por la consciencia (de) sí frente a los sonidos percibidos. Este espacio imaginario no es ni objetivo –donde tiene lugar la producción física de los sonidos– ni subjetivo, sino real y evidente para la consciencia.

El *espacio-tiempo* es el objeto principal de la investigación fenomenológica de Ansermet, precisamente en virtud de ser la condición necesaria para la creación de la música. En él, la consciencia, al depositar en los sonidos la música, se transforma en consciencia musical y hace aparecer, en la cadencia, el fenómeno musical en el que se cumple de manera inmediata, por decirlo así, la unidad comprensiva espacial de la música. El espacio-tiempo es el lugar en el que la cadencia se dibuja determinando, en cuanto energía, la constitución de ese espacio imaginario. La cadencia se materializa en el *motivo*, la unidad mínima de significación musical. Es así como la música nace, en tanto percepción “externa” y existencia vivida, en la actividad de una consciencia espacial “en” la duración. En síntesis, la música es una consciencia espacio-temporal, siendo lo espacial –la dimensión que recorre la cadencia o el motivo– un espacio-duración, y lo temporal, la duración de ese recorrido, o ese “encaminarse a”, en el espacio; espacio y tiempo musicales, se entiende, ya que nuestra vivencia de temporalidad se significa solo a través de las estructuras tonales melódicas y armónicas, musicalmente hablando. La música, como experiencia o vivencia musical, afectaría a nuestra existencia psíquica la cual se desdoblaría en un modo de existencia interna y otro de existencia externa, si bien, no como existencia en el mundo, sino como *extensión en el espacio sonoro imaginario* de nuestro espacio psíquico, de forma que los dos no constituyan más que uno.

La mera percepción de los sonidos no entraña el hecho musical. Este es captación de la música misma, imaginada como tal al disponerse de determinada manera en la confluencia de las coordenadas espacio-temporales. La percepción no es, por tanto, un mero registro de las cosas que ocurren en el mundo (los sonidos, por ejemplo), ni reproduce simplemente en la consciencia las relaciones de los hechos de una realidad ya organizada –como a veces se pretende que son las estructuras musicales, que funcionarían “como si se hallaran ya en la naturaleza”, y de las cuales la música no sería sino una representación–. La percepción musical es, en sí misma, la música, significada en el trayecto que la lleva, a través de un recorrido espacial, de una posición tonal –es decir, musical y no puramente sonora– a otra. “Tout ce que nous voyons [dice Ansermet] ou croyons voir au-dehors, porté par les sons produits devant nous et que nous transmet l’oreille, nous l’existons en nous, et c’est notre existence interne, cette double existence mentale sans parole, et psychique, qui donne un sens «à la musique»” (1989: 405)[15].

En el análisis de un motivo, como puede ser el inicial de la *Quinta Sinfonía* de Ludwig van Beethoven, descubrimos tres dimensiones del fenómeno musical.

Una primera dimensión melódico-rítmica, que se nos aparece como dada principalmente en el tiempo, y una segunda y una tercera manifestadas, fundamentalmente, en el espacio. Desde este punto de vista, y puesto que estas tres dimensiones se presentan a la consciencia musical en un acto intencional unitario, podemos decir, con Ansermet, que la música es, ante todo, un fenómeno de carácter espacio-temporal. En este fenómeno se reúnen las esencias particulares de cada una de las tres dimensiones citadas. Tanto la dimensión derivada de la altura, que los sonidos de la melodía recorren subiendo o bajando, como aquella otra dimensión, propia de la armonía, que procede por proximidad y alejamiento según se ascienda o descienda, a partir de un punto, en la serie de quintas, son “lugares” de un espacio estructurado. En cambio, es inherente a lo temporal todo aquello que compete a la dimensión de lo melódico-rítmico, entendiendo aquí lo melódico como el sucederse en el tiempo de la vivencia. En la experiencia de la música, espacio y tiempo no pueden entenderse sino en su constante y completa relación, por lo que, tanto las estructuras melódico-rítmicas se reconocerán en un espacio predeterminado por las estructuras melódico-armónicas, como estas referirán y condicionarán, desde una perspectiva lineal implícita, la percepción del curso horizontal de la melodía.

Lo que las melodías recorren es un espacio estructurado en la latitud. Hacia el agudo, una melodía asciende en ese espacio y hacia el grave, desciende. En el sentido ascendente una melodía se abre en la *extraversión* y en el descendente se repliega en la *introversión*. Ascender hacia el agudo o descender hacia el grave implican trayectos que recorren caminos melódicos en un sentido no solo geográfico –agudo y grave, como imágenes de los polos opuestos–, sino también en el esencialmente energético. Todo esto que en principio parece una argumentación banal no es ni una metáfora de la sonoridad de la música ni una deducción de la teorías acústicas o musicales. En la realidad del mundo físico las melodías ni suben ni bajan, entre otras cosas porque no hay ninguna melodía que nos haya venido dada musicalmente desde fuera. Sin embargo, “medimos” e indicamos el camino de una melodía como estando “ahí fuera”. Desde nuestra consciencia existente como cuerpo y frente al mundo, la determinamos. Así, si cantamos dos sonidos sucesivos a distinta altura, nuestra mano acompañará espontáneamente el canto, ascendiendo o descendiendo según hayamos ido hacia el agudo o hacia el grave. El movimiento de la mano trazará, a partir de un determinado punto en la perspectiva espacial desde nuestro cuerpo y con respecto a él, el camino ascendente o descendente entre

los dos sonidos; el espacio dibujado por el gesto será, con relación a nuestro cuerpo, más o menos extenso según sea mayor o menor la altura que separa los dos sonidos.

Ahora bien, este espacio que, como hemos dicho, es uno estructurado, no es un espacio vacío en el que vendrían a depositarse, sin más, los objetos musicales. Es un espacio construido de relaciones tonales en el que el punto de vista desde el que se realiza el escorzo puede situarse sobre cualquier sonido considerado musicalmente. “Ainsi [dice Ansermet] l’espace sonore musical est un espace *structuré*; il est fait de perspectives tonales pouvant partir de n’importe laquelle des positions tonales déterminées sur le trajet d’octave, et chacune de ces perspectives tonales est fondée sur le système de logarithmes dont la base est l’octave...” (1971: 98)[16].

El espacio es, así, estructura tonal. La organización de los sonidos de la música proviene, según Ansermet, de una ley tonal que rige tanto las estructuras melódicas como las armónicas. A la manera de los *a priori* afectivos de Mikel Dufrenne, y como reflejo de los trascendentales kantianos de tiempo y espacio, la tonalidad es, para nuestro autor, una forma trascendental de la sensibilidad musical. A fin de cuentas, el espacio recorrido por dos sonidos como extremos de un intervalo musical es ya, de por sí, un inicio de forma. Nuestro autor, no obstante, matiza la ascendencia kantiana de su concepto del espacio y del tiempo musicales; interrogándose sobre el sentido del *ser*, de cuya noción es obligado tener una idea precisa a la hora de afrontar los problemas planteados por los fenómenos de consciencia, concluye que el descubrimiento del ser está en la línea de un *doble acto de transcendencia*: significarse el fenómeno trascendiéndolo hacia el ser de fenómeno y “transcender le phénomène pour se signifier l’être qui s’annonce par lui” (Ansermet, 1989: 884).

El ser del fenómeno por el que la consciencia se lo significa es la energía. El ser que, una vez significado para la consciencia, aparece en el fenómeno es el sonido. El ser es, así, en la experiencia de consciencia, anterior a la ideación en el pensamiento. En este sentido, Ansermet escribe:

Il est vrai que les transcendants –Espace, Temps–, que Kant considérait comme des *formes a priori* attachées à toute donnée sensible, ne seraient pas des données *apodictiques* de conscience, c’est-à-dire des *évidences précédant* toute investigation logique et échappant dès lors à la logique, s’ils n’avaient pas leur source dans les expériences des sens. Nous pouvons néanmoins nous en donner une justification

logique si nous comprenons que ces transcendants ne sont autre chose que les données transcendantales à quoi la conscience perceptive rapporte le «perçu», que dans sa réflexion pure du «perçu» elle projette sur lui pour lui donner un sens, et qui deviennent par là, automatiquement, pour cette réflexion seconde qu'est la pensée, des données *apodictiques*, des formes *a priori* de toute chose perçue [...] (p. 884)[17].

Si el espacio estructurado está hecho de perspectivas tonales que, en lo que ahora nos atañe, rige en función de la latitud, es fácil entender que exista “cette qualité ex-pressive indéfinissable qu'ont, pour nous, les tonalités” (Ansermet, 1971: 44). En efecto, desde una perspectiva determinada, la tonalidad de *do mayor* no puede ser lo mismo que la de *re bemol mayor*; las distingue su distinto *ethos* –adoptando la reminiscencia de sentido que este término tenía en la Grecia clásica–. Lo que las separa en la realidad de los sonidos es la distancia entre dos determinadas frecuencias. Pero para la consciencia musical –y añadamos que para Ansermet la música es *sentimiento musical*– *do mayor* y *re bemol mayor* ocuparían, por su particular *ethos*, lugares muy distantes del espacio estructurado. En el horizonte tonal, *Re bemol*, que gira en el sentido de las *quintas* descendentes, se situaría en las profundidades y *do mayor*, en la luminaria de la perspectiva armónica. En la vivencia de la música, la actividad de la consciencia musical se sitúa en un punto de partida en el que la consciencia armónica *Do* es el centro de perspectiva, lo que la convierte en algo así como el alba de nuestro horizonte tonal. Si *Do* es el centro de perspectiva, *Re*, situado dos quintas por encima, constituye el cenit por el que pasa el eje vertical a partir del horizonte tonal de partida. En el extremo opuesto de *Re* se halla su tritono, *La bemol*, región cuya oscuridad propia se incrementa, como nadir, frente a la brillantez de su contrario.

Desde la consciencia *Do*, todas las tonalidades situadas en el sentido de las dominantes, es decir, en el orden de las quintas ascendentes, son áreas existenciales ubicadas en el porvenir. Por el contrario, todas las tonalidades en el orden de las quintas descendentes, es decir, en el camino de las subdominantes, pertenecen existencialmente al pasado. Si las primeras, en función de la energía ascendente de las quintas, son luminosas e, incluso, brillantes, las segundas se manifiestan como siendo propias del estado de lo “adquirido”. Son lo que ya viene dado en la tensión entre el pasado y el futuro. Pero no solo las propiedades que emanan del juego de tensiones de las tonalidades y tiñen, de claros y oscuros y luces, el entramado de ese juego, son deudoras de la regencia momentánea o absoluta de una tonalidad primera,

generadora y dinámica. El ámbito tonal de una tonalidad determinada, definidora de la potencia musical de una obra, desprende por sí misma una atmósfera que se inserta y surge del espacio musical que la tonalidad, escrita al comienzo de la partitura, recorre referida siempre a una línea de horizonte que la consciencia musical traza como centro tonal.

No pueden, por tanto, poseer idénticos significados el *Mi bemol* mayor de la *Tercera Sinfonía* de Schumann y el *Fa mayor* de la *Octava* de Beethoven, ni el *Fa menor* de la *Cuarta* de Tchaikovsky que el *Mi menor* de su *Quinta Sinfonía*. No solo la facultad para decidir, sino la misma decisión de utilizar una tonalidad específica para una determinada obra, son ciertamente posteriores, en origen, a la elección en acto de la tonalidad escogida. La elección de un tono no depende de una decisión solo objetiva determinada por la cualidad del sonido. Schumann no elige *la menor*, tonalidad principal de su *Concierto para Piano y Orquesta*, como resultado de un simple cómputo de posibilidades. Externamente, *la menor* es una tonalidad más entre las varias existentes –y ya para entonces, entre 1841 y 1845, la paleta de tonalidades sancionada por la práctica compositiva se había establecido y, a la par, ampliado de modo significativo–, pero su presencia en este concierto “es” la obra misma y no un rasgo de color impuesto a una estructura musical simplemente reflexionada. Es resultado de un acto intencional en el que la consciencia musical que elige se sorprende siendo elegida.

Ces significations éthiques des tonalités [dice Ansermet] se reproduisent, d’ailleurs, quelle que soit la perspective tonal initiale; elles sont donc toujours *relatives* à celle-ci, mais la perspective initiale elle-même a une modalité affective et par elle un climat éthique et un *tonus* vital propres qu’elle tient de sa relation à la perspective de *Do* (1989: 541)[18].

El espacio musical se “mide” también por su longitud. Si los encaminamientos melódicos recorren este espacio hacia arriba y hacia abajo, las relaciones armónicas constituyen las dimensiones de lo próximo y lo lejano. La armonía es, sin duda, el modo en que se comporta el enlace de los acordes. Pero no solamente. Ese comportamiento ha de *estar en* la cadencia y obedecer al cambio de sentido que se origina en la consciencia musical con la aparición del espacio que configura la armonía simultánea en cuanto síntesis perceptivas. Si hay cadencia, hay estructura de temporalidad ya que cualquier modalidad cadencial implica, para establecer un tempo, una relación de, al menos, tres intervalos. Y si hay intervalos transcurridos en el tiempo, hay dimensión melódica. Así, una

melodía es también “armonía” en tanto que es conducida de manera armónica. Esto no debe ser entendido en el sentido limitado de que cualquier voz principal pudiera ser acompañada por una armonía, más o menos apropiada, añadida externamente. Lo que Ansermet quiere decir, más bien, es que una melodía, aun cuando se presenta sin “acompañamiento” armónico real no solo conlleva en sí misma la armonía, sino que es dirección armónica sostenida por la relación de las fundamentales. El primer enunciado de dos motivos de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven es un buen ejemplo de lo que decimos.

La razón de la proximidad o lejanía de dos armonías en el espacio musical está en función del número de quintas que distan. El paso ascendente de *do* a *sol* como sucesión de dos sonidos –la relación de la tónica con su dominante, en la perspectiva de *do*–, es, de hecho, una tensión de posición de valor armónico. *Do* y *sol* llevan implícita su pertenencia al espacio armónico de *do*. Por lo tanto, estamos exactamente ante el mismo principio que rige para las tensiones de posición entre dos sonidos, solo que, al pasar ahora del horizonte melódico al armónico, apreciamos, como dice Ansermet, el espesor de la duración. Es así como el espacio armónico es un espacio imaginario creado por las relaciones y el orden de las quintas ascendentes y descendentes.

Si latitud y longitud son las dimensiones propias del espacio musical, el *encaminarse* a través de las sendas que ellas establecen determina la temporalidad. Tomamos consciencia de la temporalidad continua gracias a la duración cíclica de la cadencia, valor energético vivido interiormente, y descubrimos, mediante la reflexión, el tiempo cronológico porque existimos en la temporalidad. En la música, la temporalidad es la del espacio recorrido por los sonidos musicales, espacio que cobra forma de tiempo en la duración a través del ritmo que es donde se manifiesta, tanto interna como externamente, el tiempo de la música y nuestra existencia vivida. Así, cualquier estructura armónica como estructura que conduce la sucesión de los sonidos (el motivo de la *Quinta* de Beethoven, siguiendo con el mismo ejemplo) es, a la vez, una estructura temporal, y puesto que las relaciones entre dos sonidos son en sí mismas, tal como explicamos antes, tensiones armónicas, cualquier intervalo es no solo espacio, sino también tiempo. Como espacio, el intervalo marca un camino que la consciencia temporal “dura”. El intervalo en cuanto espacio musical es, así y según Ansermet, *ontológico*. Como tiempo, el intervalo es recorrido de ese espacio existido interiormente por la consciencia, y en cuanto tal, tiene la cualidad de lo *existencial*. La consideración de las relaciones armónicas como hechos intemporales ocurre solo en el análisis, en la

abstracción. En la experiencia de la música, espacio y tiempo musicales se entrecruzan.

De esta manera, la espaciotemporalidad de la música se constituye en objeto principal de la indagación fenomenológica de Ansermet. Espacio y tiempo en cuanto trascendentales de la “espacialidad” del mundo cósmico y de la “duración”, respectivamente. Para la consciencia, duración y espacialidad, tiempo y espacio son datos conexos, ligados de forma mutua. Hay, por tanto, un “estar en” constituido, desde la intuición espacial de la consciencia, como el “camino” que se ha de recorrer. Y, de manera recíproca, un “ir hacia” o, mejor, un “ir a través de” que se constituye como un “encaminarse” –y un situarse–, desde la temporalidad inmanente, en la perspectiva de las dimensiones espaciales. De aquí que la percepción de las relaciones armónico-melódicas, fundamentalmente espacial, tenga que ver con el “ser” del fenómeno, mientras que la percepción de las relaciones rítmico-melódicas se vincule con la temporalidad y sea, en ese sentido, existencial. Así, como categoría ontológicamente definida, el espacio musical incorpora las características de lo estático. Mientras que el tiempo, como modalidad de la existencia, retiene la propiedad de lo dinámico. En el pensamiento de Ansermet, esta distinción cobrará enorme importancia en la determinación del *tempo* de la música. Una distinción que atravesará la totalidad de su discurso sobre la música.

Digamos, para concluir, que la particular apropiación que Ansermet realiza del método fenomenológico se efectúa en el descubrimiento mismo de la naturaleza espacio-temporal de la música. En correspondencia, es el encuentro con la espacio-temporalidad musical lo que le conduce a la adopción de la fenomenología. Como hemos venido diciendo, el objeto de su fenomenología es el espacio musical y, por extensión, el espacio-tiempo de la música. No es un espacio acústico o sonoro ni un espacio subjetivo y psicológico, sino uno imaginario que para la consciencia es evidente y real. Lugar propio de una consciencia que oye y habita los sonidos significándolos, el espacio musical se conforma, a la vez, al transitar en él la música. Significados por la consciencia, la posición tonal y la distribución espacial –la trayectoria de esas posiciones tonales constituidas y constituyentes en ese espacio– construyen, mediante una determinada articulación rítmica y cadencial y dentro de un cierto tempo, la melodía o, más estrictamente, el motivo, unidad mínima de sentido de la música.

Esta es la contribución fundamental de Ansermet a la música desde la mirada fenomenológica: la descripción y el análisis de la constitución del “objeto”

musical primigenio, fuente de toda música. Lejos de ser un fenómeno sonoro, el objeto de la música se da como fenómeno a la consciencia que lo constituye, la cual, erigiéndose de forma instantánea y por ese acto intencional en consciencia musical, le da sentido. El motivo y su plasmación en la melodía es, por tanto, un fenómeno de consciencia y no un fenómeno sonoro ocurrido en el mundo de los sonidos de modo exterior a la consciencia.

El fenómeno de consciencia que es la melodía se da en un espacio imaginario estructurado. Tal espacio no es, en absoluto, uno vacío: es un espacio sonoro musical determinado por las estructuras de nuestra propia consciencia. Ante los sonidos, el oyente no piensa la música, sino que se sumerge en ella siendo, por ese acto de existencia que lo define, consciencia clara e irrefleja de sí y de las imágenes musicales. La imagen de la música, representada en el motivo melódico-rítmico, es intencionalidad proyectada sobre el fenómeno sonoro en cuanto sucesión de sonidos en el tiempo a través de sus posiciones espaciales. Es el recorrido por estas posiciones espaciales –que no son sino posiciones tonales– el que, en un espacio que predetermina lo alto y lo bajo, el grave y el agudo o el primer plano y la profundidad, posibilita la música. Sin embargo, para que un fenómeno, en definitiva, de segundo rango, como es el de lo simplemente auditivo, pueda llegar a alcanzar un significado universal es preciso, según Ansermet, que a la actividad meramente auditiva de la consciencia se adhiera una cierta actividad afectiva. Si la consciencia auditiva lee en los sonidos las posiciones tonales, es decir, las notas, la consciencia musical las transformará en música al otorgarles significado musical. Para que esto último sea posible, la imagen sonora habrá debido quedar envuelta y delimitada en la actividad de la consciencia afectiva que le da sentido. El fenómeno musical será, así, uno afectivo generado y vehiculado por los sonidos. Es esto lo que hará decir a Ansermet que la música surge de la actividad auditiva y afectiva de la consciencia de quien la escucha –y de quien la produce y recrea– y que la consciencia musical, que hace de una sucesión de sonidos una melodía y de su simultaneidad una armonía, es consciencia de sí en cuanto reflexión pura de su actividad auditiva. La imagen de la música aparecida en la exterioridad, lo será en virtud de la actividad afectiva que la conforma. El primer elemento que da cuenta de esa transformación del sonido en música y que es testigo de la actividad de la consciencia afectiva es el motivo, primera unidad de sentido por el que la consciencia musical se reconoce en el mundo.

El terreno en el que la actividad afectiva engrana y liga consciencia auditiva y consciencia musical es el de la tonalidad. La tonalidad es para Ansermet la

condición inexcusable del sentido de la música. Los motivos, sus extensiones, articulaciones y contrastes cobran sentido “leídos” únicamente en la ley tonal, expresión que en Ansermet conlleva la posibilidad de una consideración ética de la música, alejada, no obstante, de cualquier determinación moral. Los caminos que la tonalidad recorre mientras los crea, o establece recorriéndolos, desembocan y determinan, a la vez, el proyecto formal. La forma musical es la explicitación de un proyecto de ser que lleva en sí mismo la consciencia musical, que no es otra cosa que la síntesis de la consciencia ética de sí y la actividad afectiva.

La defensa de la tonalidad, en sus muchas manifestaciones, se implica, necesariamente, en la adscripción fenomenológica de Ansermet. No hay fenomenología sin la vivencia anterior que se sustenta en la misma experiencia, en la misma práctica. Así, nos atreveríamos a decir que Ansermet fue fenomenólogo antes de leer la fenomenología en los textos de Sartre y de Husserl. Leyó en la fenomenología la letra de sus propios descubrimientos y encontró el armazón teórico y el método para conducir sus intuiciones. “A las cosas mismas” (*Zu den Sachen selbst*), el lema fundacional de la fenomenología, le abrió el camino. “A la música por ella misma”, podríamos decir.

BIBLIOGRAFÍA

- Ansermet, E. (1971). *L'expérience musicale et le monde d'aujourd'hui*. En *Écrits sur la musique*. Neuchâtel: Éditions de la Baconnière.
- _____. (1989). *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*. Paris: Éditions Robert Laffont.
- Celibidache, S. (2012). *La musique n'est rien*. Arles: Actes Sud.
- Sartre, J.P. (1943). *L'être et le néant*. Paris: Éditions Gallimard.
- _____. (1996). *L'existentialisme est un humanisme*. Paris: Éditions Gallimard.

NOTAS

[1] Ernest Ansermet (Vevey [Suiza], 1883 - Ginebra, 1969), director de orquesta, fundador de la Orquesta de la Suisse Romande, director permanente de esta agrupación y matemático de formación, fue, además, un conspicuo pensador, autor de una importante obra escrita, que se interesó sobremanera tanto por los problemas musicales de orden filosófico que le

suscitaba su labor como director e intérprete como por el propio hecho musical considerado en cuanto objeto teórico y estético. Las respuestas a sus preocupaciones de índole filosófica le vinieron de la mano del método fenomenológico de Husserl, que trabajó profusamente, pero también de las matizaciones de este método elaboradas por Sartre, principalmente en *L'être et le néant*, libro que se convertiría, junto a *Ideen* de Husserl, en una de sus obras de referencia, si no la más importante. Durante dieciocho años se enfrascó en la redacción de su texto de mayor calado: *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, obra que resume todas sus inquietudes musicales, teóricas y filosóficas centradas en la dilucidación del sentido último del fenómeno musical.

[2] Boris de Schloezer (1881-1969), musicólogo y traductor francés de origen ruso conocido por sus estudios sobre Stravinsky, Scriabine y Bach y, sobre todo, por el libro *Problèmes de la musique moderne*, escrito en colaboración con Marina Scriabine, hija de Alexander Scriabine. El desacuerdo de Ansermet con Schloezer se cifra, principalmente, en torno a la figura musical de Stravinsky, la música serial y el problema fundamental de la relación entre la música y los sonidos.

[3] Hans Keller (1919-1985), musicólogo, crítico y teórico inglés, de origen austriaco, defensor de compositores como Arnold Schönberg y Benjamin Britten, poco valorados en la Inglaterra del segundo tercio del siglo XX.

[4] [Habría que—dice Ansermet— quedar claro de una vez por todas que la música no procede de nuestra afectividad a los sonidos o estructuras sonoras, como creen Boris de Schloezer o M. Hans Keller (...) sino de nuestra afectividad a las estructuras tonales en un acto de formación de imágenes que les otorga significados psíquicos...], traducción del editor.

[5] “*Le mouvement rythmique est incapable par lui-même de conférer à la musique un dynamisme, il ne peut que rendre tangible le dynamisme tonal* [en cursivas en el original]. Il y a, bien entendu, un dynamisme tonal dans la musique de Stravinsky, mais il n’ est plus que la force de cohésion interne de son geste; il est congelé dans le statique, ne se dégage plus: la musique a cessé d’ être un dynamisme” (Ansermet, 1971: 55-56). [*El movimiento rítmico es incapaz por sí mismo de dar dinamismo a la música, sólo puede hacer tangible el dinamismo tonal* [en cursivas en el original]. Hay, por supuesto, un dinamismo tonal en la música de Stravinsky, pero no es más que la fuerza cohesiva interna de su gesto; se congela en lo estático, ya no emerge: la música ha dejado de ser un dinamismo], traducción del editor.

[6] “*L’indication métronomique n’est pas sûre* [en cursivas en el original], tout d’abord parce qu’elle dépend du «moment» de l’ oeuvre où elle a été prise —car la cadence vivante n’est pas constante et varie légèrement au cours du cheminement— et surtout parce qu’il y a incompatibilité absolue entre le temps externe et le temps interne, entre le temps mécanique et le temps vivant, entre une temporalité organique qui se mesure par cadences et une temporalité mécanique qui se mesure en «temps»” (Ansermet, 1989: 979). [*La indicación metronómica no es segura* (en cursivas en el original), en primer lugar porque depende del

“momento” de la obra donde se tomó –porque la cadencia viva no es constante y varía levemente durante el recorrido– y sobre todo porque hay incompatibilidad absoluta entre el tiempo exterior y el tiempo interior, entre el tiempo mecánico y el tiempo vivo, entre una temporalidad orgánica que se mide por cadencias y una temporalidad mecánica que se mide en “tiempo”], traducción del editor.

En una entrevista, Celibidache, en la misma línea que Ansermet, apunta: “Mais le critique, conditionné qu’il est par son inevitable ignorance, peut à peine contrôler les sons directs. Commente voulez-vous qu’il sache quelque chose des octaves, des harmoniques? Puisqu’il ne les entend pas, il n’a pas besoin du temps de la réduction. Il croit que le tempo est donné par le métronome, c’est-à-dire par une force organisée un Systeme référentiel qui vient, du dehors, s’implanter sur un processus vivant comme la naissance et la disparition du son. On confond la matière avec l’esprit qui anime la matière!” (Celibidache, 2012: 113). [Pero el crítico, condicionado como está por su inevitable ignorancia, difícilmente puede controlar los sonidos directos. ¿Cómo quieres que sepa algo sobre octavas, armónicos? Como no los escucha, no necesita el tiempo de reducción. Cree que el tempo lo da el metrónomo, es decir, una fuerza organizada, un sistema referencial que viene, desde fuera, para asentarse sobre un proceso vivo como el nacimiento y desaparición del sonido. ¡Confundimos la materia con el espíritu que anima la materia!], traducción del editor.

[7] [Los músicos de hoy (escribe Ansermet) generalmente consideran la “forma” musical solo como una estructura estática, un esquema formal, un marco a llenar. Las apariencias les dan la razón, pues el esquema formal de una sonata o de un rondó puede explicarse tanto desde el exterior [en cuyo caso procede del orden y proporción de las partes] como desde el interior, en cuyo caso resulta de la interioridad. dinamismo tonal que engendra todo su curso, y que procede de una secuencia de cadencias tonales. (...) Mientras uno mira la forma desde afuera, puede ser preconcebida; en cuanto hemos entendido que se genera desde dentro, es claro que procede de la autoconciencia como acto de expresión, y que ésta, en cada obra musical y según su proyecto musical, crea su forma], traducción del editor.

[8] En *L’être et le néant*, en el apartado “Le Pour-Soi et l’Être de la valeur”, dice Sartre: “De toutes les négations internes, celle qui pénètre les plus profondément dans l’être, celle qui constitue *dans son être* l’être *dont* elle nie avec l’être *qu’elle* nie, c’est le *manque*. Ce manque n’appartient pas à la nature de l’en-soi, qui est tout positivité. Il ne paraît dans le monde qu’avec le surgissement de la réalité humaine. C’est seulement dans le monde humain qu’il peut y avoir des manques” (Sartre, 1943: 124). [De todas las negaciones internas, la que más penetra en el ser, la que constituye en su ser el ser del que niega con el ser que niega, es la falta. Esta falta no pertenece a la naturaleza del en sí, que es todo positividad. Aparece en el mundo sólo con el surgimiento de la realidad humana. Sólo en el mundo humano puede faltar], traducción del editor.

[9] La noción de la *ek-stática* de la temporalidad proviene directamente de Heidegger, si bien su inspiración primera hay que hallarla, por supuesto, en Husserl y en su idea de que la consciencia, en un cierto sentido, se adelanta a sí misma y se anticipa a lo que ya es. Frente a

un objeto temporal –como es bien sabido, Husserl recurre a la melodía como instrumento y elemento de análisis– la consciencia, lejos de ser entendida como una capacidad que relaciona los fenómenos a espaldas de lo temporal, es también temporalidad. Es preciso que la actividad de la consciencia sea tomada, principalmente, en su origen y no solo en su resultado. Husserl se opone a la idea de reducir la consciencia a lo que es presente a cada instante; en el caso de la melodía, al sonido aislado. Al contrario, la consciencia por su intencionalidad, escapando del presente puntual, capta la identidad del objeto temporal abrazando tanto el pasado como el futuro cercano, es decir, actuando a través de lo que Husserl denomina retención y protención. La retención o recuerdo primario, lo que acaba justo de pasar en el presente, no es una representación diferente de la percepción misma, en la que pueda haber una yuxtaposición de distintos estadios sensoriales, sino una extensión nacida en el origen mismo, en lo inmediato. La protención es, por su parte, anticipación del porvenir próximo, sin la que no habría garantía por adelantado de unidad de la consciencia.

En Heidegger lo *ek-stático* es restitución originaria del sentido de “salir fuera de sí”. El porvenir, el pasado y el presente son los *ek-stasis* a través de los cuales el tiempo sale fuera de sí mismo. En una absoluta y correspondida relación interna, estos tres *ek-stasis* son los modos copartícipes y cofundadores de la temporalización. A diferencia de Heidegger, que concede al porvenir la prioridad en la estructura *ek-stática* de la temporalidad original, Sartre pone el acento en el *ek-stasis* del presente ya que el para-sí, en la estructura del ser que no es lo que es, configura su pasado y su futuro siéndolo en tanto que carencia y huída de lo que era hacia lo que será.

[10]. [El hombre [escribe Sartre] es ante todo un proyecto que se vive subjetivamente, en lugar de ser un musgo, una podredumbre o una coliflor; el hombre será primero lo que ha planeado ser. No es lo que quiere ser], traducción del editor.

[11]. Es decir, *orden* del tiempo y *curso* del tiempo en la terminología y a la manera kantiana, tal como lo señala el propio Sartre.

[12]. [Esta totalidad (concluye Sartre) que a la vez corre tras sí y se niega a sí misma, que no puede encontrar en sí misma ningún fin para su superación, porque es su propia superación y porque se adelanta hacia sí misma, no puede, en ningún caso, existir dentro de los límites de un instante. Nunca hay un momento en que se pueda afirmar que el para-sí es, precisamente porque el para-sí nunca es. Y la temporalidad, por el contrario, está enteramente temporalizada como rechazo del instante], traducción del editor.

[13]. [la duración de su visión tiene como fundamento, en nuestra existencia psíquica, una estructura Ps-Pr-F que hace del acontecimiento vivido una sola estasis de duración y de lo percibido un bloque, como un motivo melódico-armónico (síntesis de la percepción simultánea, captación global de la percepción temporalizada)], traducción del editor.

[14]. Exactamente en el sentido que Sartre da a este concepto –y a los conceptos relacionados: imaginación (como correspondencia noética) imagen o acto imaginante– en *L'imaginaire*.

[15]. [Todo lo que vemos (dice Ansermet) o pensamos que vemos afuera, llevado por los sonidos producidos frente a nosotros y transmitidos por el oído, existimos dentro de nosotros, y es nuestra existencia interna, esta doble existencia mental. psíquico, que da significado “a la música”], traducción del editor.

[16]. [Así (dice Ansermet) el espacio sonoro musical es un espacio estructurado; se compone de perspectivas tonales que pueden partir de cualquiera de las posiciones tonales determinadas en el recorrido de la octava, y cada una de estas perspectivas tonales se basa en el sistema de logaritmos cuya base es la octava], traducción del editor.

[17]. [Es cierto que los trascendentales –Espacio, Tiempo–, que Kant consideraba como formas a priori adheridas a cualquier dato sensible, no serían datos apodícticos de la conciencia, es decir, evidencia que antecede a toda investigación lógica y escapa por tanto a la lógica, si no tenían su fuente en las experiencias de los sentidos. Sin embargo, podemos darnos una justificación lógica si entendemos que estos trascendentales no son más que los datos trascendentales a los que la conciencia perceptiva relaciona lo “percibido”, que en su puro reflejo de lo “percibido” proyecta sobre ella para darle sentido, y que por ello se convierten automáticamente, para este segundo reflejo que es el pensamiento, en datos apodícticos, formas a priori de todas las cosas percibidas (...)], traducción del editor.

[18]. [Estos significados éticos de las tonalidades (dice Ansermet) se reproducen, además, cualquiera que sea la perspectiva tonal inicial; son por tanto siempre relativas a ella, pero la perspectiva inicial misma tiene una modalidad afectiva ya través de ella un clima ético y un tono vital propio que deriva de su relación con la perspectiva del Do], traducción del editor.

AUTORES

LUIS ÁLVAREZ FALCÓN. Doctor en Filosofía por la Universidad de Valladolid. Diplomado en Historia de las Ciencias y de las Técnicas por la Universidad de Zaragoza. Funcionario de carrera del Ministerio de Educación y Cultura del Gobierno de España y profesor asociado del Departamento de Filosofía de la Universidad de Zaragoza. Coautor del libro *Filosofía y realidad virtual* (2008, Prensas Universitarias de Zaragoza); de *Merleau-Ponty viviente* (2012, Barcelona: Editorial Anthropos); de *La imagen del ser humano. Historia, literatura y hermenéutica* (2011, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L.); de *El pensador vagabundo. Estudios sobre el pensamiento de Walter Benjamin* (2010, Madrid: Editorial Eutelequia); *La Filosofía y la identidad europea* (2010, Valencia: Editorial Pre-textos); *Phenomenology 2010, volume 2, selected essays from latin america: traversing multifarious dimensions of worldly phenomenology* (2010, Paris: Zeta Books, Bucharest, Arghos-Diffusion).

IRENE BREUER. Licenciatura en Arquitectura (1988) y Filosofía (2003) por la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Doctorado en Filosofía por la Bergische Universität Wuppertal (BUW) Alemania (2012). La disertación se ocupó del tema del espacio y el infinito en Aristóteles y Husserl. Hasta el año 2002 se desempeñó en la profesión y como profesora de grado y de posgrado en la carrera de Arquitectura en las Universidades de Buenos Aires y Belgrano, entre otras; desde 2012 hasta 2017 como docente de “Fenomenología y Filosofía Teórica” en el Seminario de Filosofía de la BUW. En 2019, le fue otorgada una beca de investigación del Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD), con sede en la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, para realizar un estudio sobre la recepción de la Antropología Filosófica en la Argentina. Actualmente, prepara un proyecto de investigación a ser presentado a la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG). Publicaciones en las áreas de arquitectura y fenomenología.

WILLIAM BRINKMAN-CLARK. Arquitecto, maestro en Historia por la Universidad Iberoamericana. Doctor en Arquitectura por la Universidad Nacional Autónoma de México y profesor en ambas universidades, en la Ciudad de México.

FRANCISCO CASTRO MERRIFIELD. Doctor en Filosofía por la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México. Realizó, además, la especialización “Hermenéutica: interpretación de las culturas” por la Universidad de Deusto, en Bilbao, España. Ha sido profesor invitado, ponente y conferencista en diversos eventos nacionales e internacionales. Su trabajo de investigación se enfoca, principalmente, en las áreas de filosofía contemporánea, filosofía de la comunicación y filosofía de la imagen. Es autor de varios artículos en revistas especializadas, así como del libro *Habitar en la época técnica. Heidegger y su recepción contemporánea*. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt, nivel 1.

ROMÁN ALEJANDRO CHÁVEZ BÁEZ. Estancia Posdoctoral en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; Doctor, maestro y licenciado en Filosofía por la Universidad Iberoamericana y estudios de Licenciatura en Literatura Latinoamericana por la misma casa de estudios. Actualmente, se desempeña como profesor investigador de tiempo completo en la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP con el apoyo del Programa de Retenciones del Conacyt. Los temas de su especialidad versan sobre las filosofías de Edmund Husserl, Martin Heidegger y Jean-Luc Nancy, con énfasis en la estética. Además, es miembro ordinario del Círculo Latinoamericano de Fenomenología, sección México, y miembro asistente de la Sociedad Iberoamericana de Estudios Heideggerianos. Finalmente, miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt, nivel 1. Cuenta con perfil deseable PRODEP.

ESPERANZA COLLADO. Artista investigadora. Sus entornos performativos, trabajos *site-specific* y escritos críticos exploran la desmaterialización del cine, la performatividad de la escritura y la figura de la artista como metahistoriadora. Es coautora de la revista sonora *LEVE*, que ha publicado ocho ediciones de grabaciones de campo en vinilo 45rpm. Entre los años 2011 y 2017 fue programadora en DocuMUSAC; entre 2008 y 2014, en Experimental Film Club (Dublín), y en 2007-2008 comisarió varias exposiciones de cine expandido en Thisisnotashop Gallery (Dublín). Su libro *Paracinema: la desmaterialización del cine en las prácticas artísticas* (2012, Madrid, Trama Editorial) recibió el premio “Escritos sobre Arte”, en Madrid (Fundación Arte y Derecho). Ha recibido varias becas de producción artística y de investigación, realizando estancias de investigación postdoctoral en Anthology Film Archives (Nueva York, JCCM Fellowship, 2009-2010) y Taipei Digital Art Center (Taiwan Fellowship, 2020).

Es docente en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, Universidad de Casilla-La Mancha, y en la Elías Querejeta Zine Eskola.

MARIANA CHU GARCÍA. Doctora en Filosofía por la Universidad Católica de Lovaina. Es profesora principal en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y Directora del Centro de Estudios Filosóficos (CEF-PUCP). Traductora con Mariano Crespo y Luis R. Rabanaque de la *Introducción a la ética* de Edmund Husserl (Trotta, 2020). Coeditora, con Rosemary Rizo-Patrón, de *La racionalidad ampliada* (Aula de Humanidades/PUCP, 2020) y, con German Vargas Guillen, de *Razón y responsabilidad* (Aula Humanidades/PUCP, 2022).

RICARDO GIBU SHIMABUKURO. Doctor en Filosofía por la Pontificia Università Lateranense de Roma (2002). Es profesor de tiempo completo de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, donde también desempeña el cargo de secretario de investigación de la Facultad de Filosofía y Letras. Forma parte del Sistema Nacional de Investigadores de México, nivel II. Autor de *Unicidad y relacionalidad de la persona: la antropología de Romano Guardini* (2008), *Proximidad y subjetividad: la antropología filosófica de Emmanuel Levinas* (2010), coordinador junto con Ángel Xolocotzi de los libros *Imagen y sentido: reflexiones fenomenológicas y hermenéuticas* (2016), *Temple de ánimo: consideraciones heideggerianas sobre la afectividad* (2016), *Ser y tiempo de Heidegger, en perspectiva* (2019).

LEANDRO R. GONZÁLEZ. Licenciado en Comunicación y magíster en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de General de Sarmiento, donde se desempeña como investigador docente. Desde 2010 forma parte de un equipo de investigación interdisciplinario que estudia la producción y el consumo audiovisual, así como las políticas de regulación y fomento y los circuitos de distribución y exhibición cinematográfica. En febrero de 2017 defendió su tesis de Maestría en Ciencias Sociales (UNGS-IDES), en la cual aborda el consumo de cine en Argentina. Actualmente, está cursando el Doctorado en Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires), con un proyecto de tesis titulado “El (nuevo) devenir global del cine argentino. Políticas, mercados, festivales (2002-2015)”.

AIDA MÍGUEZ BARCIELA. Profesora de Filosofía Antigua en la Universidad de Zaragoza. Es autora de los libros *La visión de la Odisea* (2014, España: La Oficina), *Mortal y fúnebre. Leer la Iliada* (2016, Madrid: Dioptrías), *Cuando los*

pájaros cantan en griego (2017, Barcelona: Punto de Vista Editores), *Talar madera. Naturaleza y límite en el pensamiento griego antiguo* (2017, España: La Oficina) y *El llanto y la pólis* (2017, España: La Oficina).

JUAN JOSÉ OLIVES. Nacido en Santa Cruz de Tenerife, realizó sus estudios musicales en el Conservatorio de su ciudad natal y, posteriormente, en Barcelona (Dirección de Orquesta con A. Ros-Marbà y Composición con Josep Soler), en la Hochschule für Musik de Viena (Dirección con O. Suitner y Composición con F. Cerha), y en los cursos de dirección de orquesta de la Sommer-Akademie de Salzburgo, con F. Leitner y D. Epstein. Entre otras, ha dirigido a la Orquesta de Cámara del Palau de la Música Catalana –de la que fue director titular y fundador–, a la Orquesta Sinfónica de Tenerife, Sinfónica de Asturias y Sinfónica del Principado de Asturias, Sinfónica de Málaga, Bética Filarmónica de Sevilla, Orquesta Ciudad de Granada, Orquesta Clásica de la Laguna, Orquesta de Cámara de l’Empordà, Sinfónica de Murcia, Orquesta de la Radio de Rumanía, Sinfónica de Radiotelevisión Española, Orquesta Sinfónica de la Región de Avignon-Provence, Orquesta Ciudad de Barcelona y Nacional de Cataluña, Sinfónica de Baleares “Ciudad de Palma”, Luxembourg Sinfonietta, Joven Orquesta Nacional de España, Orquesta de Cámara Ciudad de Málaga, Orquesta Sinfónica de la Comunidad de Madrid, Orquesta Sinfónica de Extremadura. Su repertorio abarca desde el último barroco hasta la música del siglo XX y, estrictamente, contemporánea. En 1995 fundó la Orquesta de Cámara del Auditorio de Zaragoza (“Grupo Enigma”), agrupación de la que es, desde entonces, Director Titular y Artístico. Con la Orquesta de Cámara del Auditorio de Zaragoza, ha grabado cuatro monográficos dedicados, respectivamente, a Joaquim Homs, Angel Oliver Pina, Luciano Berio y Paul Hindemith –este último, de próxima aparición–, así como los compactos “Compositores Aragoneses” y el dedicado a la “Misa en mi bemol” de F. Schubert. Ha grabado también, con la Orquesta Ciudad de Barcelona, un compacto íntegramente dedicado a la obra orquestal de J. Homs. Asimismo, ha realizado grabaciones para Radio Nacional de España (Radio 2) y Cataluña Música. Con una extensa trayectoria pedagógica en distintas áreas de la música ha sido, entre los años 1988 y 2016, Catedrático Numerario de Dirección de Orquesta, en el Conservatorio Superior de Música de Aragón. Compositor y Licenciado con Grado en Filosofía por la Universidad de Barcelona –con una tesina titulada “Reflexiones sobre la disonancia: una aproximación a la obra de A.Schönberg”, trabajo que fue dirigido por D. Emilio Lledó. Es Doctor en

Filosofía por la Universidad de Barcelona con una tesis doctoral sobre filosofía de la música desde la perspectiva fenomenológica, a través del pensamiento de Ernest Ansermet.

IGNACIO QUEPONS. Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Como parte de sus estudios de posgrado realizó una estancia de investigación en el Archivo Husserl de la Universidad de Colonia, Alemania, con apoyo de la Agencia Alemana de Intercambio Académico (DAAD). De 2014 a 2016 fue investigador postdoctoral y profesor de asignatura en la Universidad de Seattle, con apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Desde 2017 es investigador titular de tiempo completo en el Instituto de Filosofía de la Universidad Veracruzana, donde además es coordinador del programa de doctorado en Filosofía. Es editor, junto con Rodney Parker, del volumen *Phenomenology of emotions, systematic and historical perspectives*, para el *New Yearbook of Phenomenology and Phenomenological Philosophy* (2018, UK: Routledge). Actualmente, trabaja en el desarrollo de una fenomenología de la vulnerabilidad, así como en un estudio sistemático sobre Ludwig Landgrebe y el movimiento fenomenológico.