

Dimensiones de la estética fenomenológica de M. Dufrenne

Percepción, ontología y afectividad

Autor:

Lutereau, Luciano

Tutor:

Walton, Roberto

2014

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía

Posgrado

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Facultad de Filosofía y Letras

Tesis de doctorado

Dimensiones de la estética fenomenológica de M. Dufrenne:
Percepción, ontología y afectividad

Doctorando

Luciano Lutereau

DNI: 27.942.510

Director

Dr. Roberto Walton

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

República Argentina

2014

Índice

Introducción	p. 1.
---------------------------	-------

Parte I: Precedentes fenomenológicos

Capítulo 1: Una filosofía de la existencia	p. 28
1.1. La fenomenología de Dufrenne en el marco de la fenomenología de Husserl....	p. 30
1.2. Fenomenología existencial.....	p. 33
1.3. Fenomenología y lenguaje.....	p. 41
1.4. Filosofía y existencia.....	p. 48
Capítulo 2: Una filosofía del <i>a priori</i>	p. 58
2.1. Dimensiones de lo <i>a priori</i>	p. 61
2.2. Una fenomenología de la percepción.....	p. 65
2.3. Una filosofía de lo virtual.....	p. 77
2.4. El objeto estético como unidad de lo sensible.....	p. 82
Capítulo 3: Una filosofía de la personalidad	p. 86
3.1. La personalidad de base.....	p. 90
3.2. Condiciones empíricas y ontológicas del objeto estético.....	p. 100
3.2.1. Objeto estético y obra de arte.....	p. 101
3.2.2. Objeto estético y ejecución.....	p. 106
3.2.3. Función ontológica del público.....	p. 110

Parte II: Dimensiones de la estética dufrenniana

Capítulo 4: Mundo y estructura	p. 116
4.1. Mundo y obra de arte.....	p. 117
4.1.1. El objeto estético, el útil y la cosa natural.....	p. 117
4.1.2. La obra de arte y el espacio.....	p. 122
4.1.3. La obra de arte y el tiempo.....	p. 125
4.1.4. El mundo del objeto estético.....	p. 129
4.2. Estructura del objeto estético.....	p. 134
4.2.1. La obra de arte como representación.....	p. 134
4.2.2. La obra de arte como objeto expresivo.....	p. 140
4.2.3. El ser del objeto estético.....	p. 146
Capítulo 5: Significación e imagen	p. 150
5.1. El objeto estético como significante.....	p. 152
5.1.1. La crítica al estructuralismo.....	p. 152
5.1.2. Objeto estético y lenguaje.....	p. 155
5.1.3. El objeto estético entre los objetos significantes.....	p. 161
5.2. Irrealidad del objeto estético.....	p. 166
5.2.1. La concepción sartreana de la obra de arte como imaginaria.....	p. 167
5.2.2. La presentación estética.....	p. 171
5.2.3. Otras concepciones fenomenológicas del objeto estético como imagen.....	p. 175
Capítulo 6: Forma y afecto	p. 184
6.1. La forma del objeto estético.....	p. 187
6.1.1. Contorno, silueta, diseño.....	p. 188
6.1.2. Teoría de todos y partes.....	p. 192
6.1.3. Concepción de la forma.....	p. 197
6.2. Los <i>a priori</i> de la afectividad.....	p. 204
6.3. Planteo de problemas de la tercera parte.....	p. 209

Parte III: Problemas fenomenológicos

Capítulo 7: El problema de la reducción	p. 214
7.1. Reducción e idealismo en <i>Ideas I</i>	p. 218
7.2. La reducción en la percepción estética.....	p. 225
7.3. La reducción a la naturaleza.....	p. 232
Capítulo 8: El problema de la constitución	p. 245
8.1. La noción de constitución en la fenomenología husserliana.....	p. 249
8.2. La crítica del esquema hylemórfico: de Merleau-Ponty a Dufrenne.....	p. 258
8.3. Fenómeno estético y constitución: el fenómeno saturado.....	p. 265
Capítulo 9: El problema de lo trascendental	p. 274
9.1. La fenomenología trascendental.....	p. 279
9.2. Crítica de la experiencia estética.....	p. 282
9.3. La fenomenología junto con el psicoanálisis.....	p. 290
Conclusiones	p. 304
Resultados obtenidos en los capítulos precedentes.....	p. 306
La posibilidad de una estética pura.....	p. 312
La cuestión de la intersubjetividad.....	p. 315
Problemas para futuras investigaciones.....	p. 323
Anexo: Problemas de la interpretación del psicoanálisis por R. Bernet	p. 327
Bibliografía	p. 336

Introducción

A. Fundamentación

La *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953) de M. Dufrenne se propone como una elucidación del *status ontológico* del objeto estético. Dicho proyecto puede ser reconstruido a partir de una *eidética* de la obra de arte en cinco niveles correlativos: a) la verdad; b) el mundo; c) la presencia del autor; c) el estilo; d) la expresión. Estos cinco niveles se incardinan y conforman una estética fundada en la afectividad *a priori* del sujeto.

Esta tesis se orienta a demostrar que la concepción dufrenniana de la experiencia estética –el núcleo de su fenomenología– es el fundamento para comprender su noción de *a priori*. En la bibliografía, nuestro autor suele estar asociado a ambos campos –la estética y teoría del arte; la singular reformulación del *a priori*–. Sin embargo, no hay trabajos sistemáticos que hayan vinculado ambos dominios, a partir de su determinación recíproca, con el consecuente efecto de pérdida de especificidad del pensamiento de Dufrenne: si la noción de *a priori* se fundamenta en la experiencia estética, en función de privilegiar las categorías del sentimiento, esta fundamentación es la que permite comprender que la experiencia estética sea el hilo conductor que introduce –a través de la percepción– en una noción de *a priori* cuyo propósito –en sentido estricto– no es

contribuir a la teoría del conocimiento sino delimitar el “fondo” del mundo que Dufrenne llamara “Naturaleza”.

De este modo, la percepción estética ejecuta una variante de la “reducción fenomenológica” –en la medida en que reconduce de la obra de arte a la estetización perceptiva; y de esta última a la Naturaleza– que reformula la noción de constitución y el sentido trascendental de la fenomenología. En otros términos, la noción dufrenniana de *a priori* tiene un sentido ontológico y afectivo que no puede ser entrevisto por fuera de su contexto de descubrimiento en la experiencia estética.

Por lo tanto, esta tesis se propone una primera reconstrucción sistemática de la fenomenología de Dufrenne, tomando como eje central su obra sobre la experiencia estética, aunque esclareciendo sus precedentes en trabajos anteriores –que instituyen una vía preparatoria– y delimitando su alcance en los desarrollos posteriores, especialmente a partir de las problemáticas que su obra plantea respecto de las invariantes del método fenomenológico.

De acuerdo con lo anterior, el propósito general de esta tesis consiste en explicitar la correspondencia entre los cinco niveles mencionados, en función de una exposición sistemática de las dimensiones intrínsecas a cada uno de ellos, estableciendo las condiciones noéticas de dicho correlato noemático, a través de una descripción del entrelazo entre percepción y afectividad en la experiencia estética.

A partir de este objetivo general, la tesis se propone los siguientes objetivos específicos, al explicitar y esclarecer las dimensiones intrínsecas a los niveles del objeto estético, indicando su correlación y ensambladura, especificando en cada caso el correlato noético en cuestión:

1. La verdad: La percepción es la expresión de un lazo irrevocable entre mundo y sujeto, donde el objeto es inmediatamente vivido por el sujeto en la experiencia de una verdad originaria que no puede ser asimilada a las síntesis que opera el juicio consciente. Una primera dimensión de la verdad designa el entrelazo entre el sujeto y el objeto y la donación originaria en la percepción. En una segunda dimensión la verdad del objeto estético corresponde a la configuración y a la unidad sensible del mismo. La referencia explícita de la tradición fenomenológica a la que Dufrenne alude en este punto es el ensayo heideggeriano sobre *El origen de la obra de arte* (1936).
2. El mundo: La armonía pre-dada entre el hombre y el mundo es descubierta en la experiencia perceptiva *también* a través del lenguaje. Si el objeto estético se presenta en el mundo objetivo, también expone un mundo propio; de acuerdo con dos dimensiones “predicativas”: la representación y la significación. La referencia implícita en este objetivo se encuentra en la fenomenología merleau-pontyana de la percepción y el lenguaje, y en la concepción de mundo de *Ser y tiempo* (1927) de Heidegger.
3. La presencia del autor: Como objeto técnico el objeto estético lleva explícita cierta “marca del hombre”; pero su condición estética alcanza una máxima realización al indicar la presencia de su autor. La referencia al autor no sólo designa al ejecutante y/o al creador de una obra de arte, sino una “atmósfera”, una forma de sensibilidad. Es a través de esta “presencia” que *su* mundo se manifiesta. En esta tercera dimensión de la presencia del autor en el objeto estético, la referencia al autor designa un “nombre propio”. La referencia implícita en este punto es la concepción merleau-pontyana del gesto como forma comunicativa explícita en la *Fenomenología de la percepción* (1945).

4. El estilo: La noción de estilo reúne los desarrollos relativos al mundo que, de acuerdo con su verdad, el objeto estético expone; y, al mismo tiempo, es el lugar en que el autor aparece, en la medida en que los medios técnicos de la obra quedan subordinados a una visión singular. El estilo no debe ser concebido como una abstracción, o generalización de un rasgo recurrente (temáticamente o de composición), sino como forma encarnada, esto es, configuración (*Gestalt*) sensible irreductible. De este modo, la concepción del estilo declina en una conceptualización de la institución de sentido a través de la huella, de un modo comunicativo indecible y que sólo puede mostrarse. Este tipo de comunicación es entendido a partir de la recepción de una cualidad afectiva, correlato en el sujeto de la unidad sensible de la forma del objeto estético. La referencia correspondiente a la tradición fenomenológica se encuentra en la noción merleau-pontyana de estilo, que, a su vez, entiende el mundo como estilo de estilos.
5. La expresión: El nivel expresivo se propone como fundamento de los niveles anteriores, en la medida en que la estructura significativa y representativa del mundo que la obra exhibe cuenta menos por lo que expone que por el *modo* en que lo expone. La presencia del autor, recogida como estilo, a través de la forma del objeto estético, solicita una “actitud estética” específica, que articula el sentimiento con la percepción de la presentación estética del objeto. La descripción fenomenológica del sentimiento en la experiencia estética puede realizar un “viraje” hacia una *crítica* de la experiencia estética, destinada a explicitar los fundamentos *a priori* de la subjetividad en una afectividad existencial basada en formas de vida y en la relación intersubjetiva. En este último nivel, la fenomenología descubre en su fundamento metodológico una vertiente afectiva en el asombro ante la aparición del mundo, que realiza una *epojé*, ya que

“la experiencia estética [...] lleva cabo la reducción fenomenológica” (Dufrenne, 1967, 55).

B. De nuestros antecedentes

Por un lado, la presente tesis suscribe y continúa cinco interpretaciones fundamentales de la estética dufrenniana:

1. L. J. Guerrero (1956) presenta el horizonte teórico del pensamiento dufrenniano en términos que serán conservados en el curso de la presente tesis: “En nuestro tiempo se ha querido superar el psicologismo subjetivista de las anteriores doctrinas vivenciales y el formalismo trascendental kantiano; todo ello a favor de una subjetividad trascendental de ricos contenidos existenciales. Representante característico de esta posición es M. Dufrenne en su obra fundamental y sus ensayos más recientes” (Guerrero, 1956, 236). Se destaca la importancia de precisar la concepción dufrenniana de lo trascendental, a través de su noción de *a priori*, en su diferencia con el kantismo, que lo lleva a una forma de psicología (con la cual Dufrenne identificaba la fenomenología), que no es reduccionista ni subjetivista.
2. R. M. Ravera (1978), al terciar en la discusión entre las aproximaciones fenomenológica y estructuralista –respecto del estatuto lingüístico del objeto estético– argumenta a favor de una integración de los mecanismos retóricos que actúan de modo inmanente en la obra, implicando un pacto de sentido que subtiende el producto de la técnica (en tanto se trata de un artefacto), siendo que

la “praxis lingüística, como lo subraya Dufrenne” (Ravera, 1978, 155) declina en una concepción filosófica (y no “lingüística”) del lenguaje, que privilegia la producción de sentido (en la forma de una semántica ampliada) en el mundo de la vida.

3. G. Deleuze y F. Guattari (1991), retomaron la fenomenología dufrenniana en su concepción de la obra de arte como *bloque se sensaciones*, compuesto de *perceptos y afectos*.¹ En el giro dufrenniano desde una *fenomenología* de la experiencia estética hacia una *crítica* de la experiencia estética, el inventario de formas de sensibilidad tiene el propósito de exponer diversos modos, históricamente posibles, en que un *a priori* puede condicionar la experiencia. Considerar la interpretación de Deleuze-Guattari permitiría evaluar la actualidad del pensamiento dufrenniano en el marco de teorías estéticas contemporáneas (E. Oliveras).²
4. M. Presas (1997) utiliza la referencia a M. Dufrenne para distinguir entre realidad efectiva e irrealidad en el mundo de la obra de arte, continuando a nuestro pensador en el propósito de discernir la obra de arte de la experiencia del objeto estético, destacando el carácter moderno de la experiencia estética como experiencia no utilitaria ni puramente teórica, y refrendando la autonomía del objeto estético.
5. N. Rodríguez Rial (2000), discípulo directo de M. Dufrenne, abocado al proyecto de hacer pasar la estética dufrenniana “a través de la puerta de la reducción trascendental” propone una *Estesiología trascendental*, cuyos fundamentos estarían en una elucidación del placer en la experiencia estética y

¹ En esta misma orientación “post-fenomenológica” cabe citar el trabajo de J.-F. Lyotard (1971), que fuera publicado a instancias de Dufrenne –a quien se le agradece explícitamente en el comienzo–.

² Oliveras (2010) ha retomado exhaustivamente la referencia dufrenniana para realizar consideraciones en torno al arte cinético, demostrando así la actualidad del pensamiento de Dufrenne.

su correlato en la contemplación de la belleza. La interpretación de Rodríguez Rial problematiza el criticismo de la filosofía de Dufrenne, buscando demostrar su compatibilidad con la aproximación fenomenológico-trascendental.

Por otro lado, también cabe destacar los comentarios en torno a la noción de *a priori* de Dufrenne:

1. Paul Ricoeur, co-autor del primer libro de Dufrenne, ha sido también uno de sus primeros comentadores. En la reseña que escribiera (en 1961) a partir de la aparición de *La notion d' a priori*, Ricoeur destaca el desdoblamiento de la noción de *a priori* en una vertiente subjetiva y otra objetiva como “problema, como aporía” (Ricoeur, 1961, 509) destinada a dar cuenta del acuerdo entre el hombre y el mundo. “Es asombroso que el *a priori* del objeto sea *para* nosotros; es asombroso que el *a priori* del sujeto sea *para* el mundo; es asombroso que nos reconozcamos en este mundo que nos desborda por todas partes. Este asombro es el verdadero origen del libro” (Ricoeur, 1961, 509). De este modo, Ricoeur destaca cómo la noción de *a priori* está destinada a localizar el tema fundamental de la fenomenología de Dufrenne: la relación entre el hombre y el mundo.
2. Una segunda interpretación –inmediata también a la publicación del libro del *a priori*– es la propuesta por E. Levinas en su artículo “*A priori et subjectivité*” (1962), quien orienta su comentario en una original aproximación con sus propósitos filosóficos: “¿No está el sujeto habitado por la idea de infinito antes de habitar el mundo? [...]. Dufrenne dice que el *a priori* es siempre expresión [...] ¿Dónde se produce un derrame semejante sino en el rostro humano?”

(Levinas, 2006, 256 s.). Por esta vía, se inaugura una puesta en tensión de la fenomenología de Dufrenne, que podría ser interrogada a partir de los aportes “recientes” de la tradición fenomenológica. En esta vía continuaremos con la tercera parte de esta tesis, al promover un intento de medir el alcance de la fenomenología dufrenniana a partir de las propuestas más radicales de nuestro tiempo.

3. Aída Aisenson Kogan, en su libro *Cuerpo y persona* (1981), retoma el planteo del *a priori* dufrenniano para vincularlo con el *a priori* del cuerpo en la fenomenología de Merleau-Ponty, a través de la concepción de la percepción fundamentada en esquemas habituales. En este punto, es importante destacar el lugar que tendrá la percepción estética como instituyente de sentido y no sólo como percepción representativa.
4. Alcira Bonilla, en sus tesis de doctorado (1987), retoma la concepción dufrenniana del *a priori* para vincularla con la cuestión de la historicidad en Husserl. Esta es la primera indicación (y, hasta el momento, la única referencia sistemática que hemos encontrado) a la obra de Dufrenne en un trabajo de tesis realizado en nuestro país.

A partir de esta breve reconstrucción de trabajos precedentes que delimitan líneas de interpretación que continuaremos en esta investigación, cabe destacar que las elaboraciones en torno a cuestiones estéticas no suelen llevar sus conclusiones hacia una evaluación general del proyecto dufrenniano (a partir de la noción de *a priori*) y viceversa. He aquí el fundamento de esta tesis que, por lo tanto, sienta las bases para una primera exploración sistemática de la fenomenología de Dufrenne en nuestro país.

C. Mikel Dufrenne y su posible sombra

Recientemente R. Ibarlucía (2008), en la reedición de la *Estética operatoria* de L. J. Guerrero (1956), titulaba su estudio preliminar con las palabras “El filósofo ignorado” para referirse al autor de dicha obra, a quien también considera el más grande filósofo de nuestro país. Guerrero fue uno de los pioneros, sino el primero, en citar la obra de Dufrenne en estas latitudes. Y ambos tuvieron la misma suerte. Reconocidos como autores de referencia obligada, como “clásicos” de la bibliografía universal de la filosofía; sin embargo, son citados sin ser leídos, y sin que su pensamiento sea sistemáticamente interrogado. A ambos les cabe el mismo tipo de olvido: son nombrados como precursores, y sobreviven sin esclarecimiento.

Mikel Dufrenne nació el 9 de febrero de 1910. Aceptado, en 1929, en la *École Normale Supérieure*, hacia 1932 fue agregado de filosofía. Con el comienzo de la guerra, es capturado, en 1940, y enviado a Alemania. En este período traba amistad con Paul Ricoeur –quien le dedica la introducción de su traducción a *Ideas I–* y, en colaboración, escriben juntos una primer obra: *Karl Jaspers et la philosophie de l’existence*, publicada en 1947.

No obstante, es en 1953 cuando comienza la carrera propiamente filosófica de Dufrenne, con su tesis sobre la experiencia estética. La publicación de la *Phénoménologie de l’expérience esthétique* es simultánea de la aparición de otra de sus obras, a primera vista, radicalmente diferente: *La personnalité de base*, trabajo dedicado a la interpretación filosófica de un concepto construido en el marco de la antropología cultural. Este trabajo demuestra otro de los intereses capitales de Dufrenne: el ámbito de las ciencias positivas –la sociología en particular, materia sobre la cual había dictado seminarios en la Sorbona–. En este interés convergen un conjunto de referencias que

continúan presentes a lo largo de su obra, como el planteo de una concepción empírica de lo trascendental, que presta atención a los procesos de socialización, en interlocución con los aportes del psicoanálisis y las prácticas sociales concretas.

Podría decirse que *percepción, ontología y afectividad* son los tres temas fundamentales del pensamiento de Dufrenne. La vía de acceso a cada una estas áreas se produce a través de elaboraciones específicas: la descripción fenomenológica de la experiencia estética, una concepción existencial de la noción de *a priori*, un examen de la condición del mundo a través de la categoría de lo “virtual”. En cada una de estas dimensiones se proponen solapamientos que conectan los distintos niveles explorados de una experiencia sólo analíticamente descomponible.

Luego de la publicación de su tesis en 1953, y desde 1960 hasta su muerte (en 1995), Dufrenne dirigió la *Revue d'esthétique*. Entre 1971 y 1994, presidió la *Société française d'esthétique*, y fue el creador de la colección de estética de la editorial Klincksieck, en la cual aparecieron tres tomos compilatorios de sus artículos: *Esthétique et philosophie*. Podría afirmarse que Dufrenne escribió la “tercera fenomenología” francesa, luego de la fenomenología de lo imaginario sartreana y la fenomenología de la percepción merleau-pontyana –o la cuarta, si se considera también la fenomenología de la voluntad de Ricoeur–. En efecto, así lo entiende Dufrenne, cuando en el inicio de su obra capital sostiene que “no nos restringiremos a seguir al pie de la letra a Husserl. Entendemos la fenomenología en el sentido en que Sartre y Merleau-Ponty han aclimatado este término en Francia” (Dufrenne, 1953, 4). La fenomenología, entonces, coincide con un proyecto de “descripción que se orienta a una esencia, definida ésta como significación inmanente al fenómeno y dada con él” (Dufrenne, 1953, 4 s.).

La descripción fenomenológica de la experiencia estética, esto es, de la actitud contemplativa del espectador frente a la obra de arte, tiene como piedra de toque una

“eidética” del objeto estético. Aquella sirve de hilo conductor de la aparición de este último, definido como la manifestación de una presencia irreal para una subjetividad encarnada. El primero de los aspectos de esta definición plantea el fundamento de una disputa con Sartre respecto de la condición imaginaria del objeto, que podría ser reconducida a una diferencia de énfasis en la consideración del estatuto de la obra de arte, como representación para aquél, como presencia sensible para Dufrenne. Este último aspecto, a su vez, circunscribe el ámbito de recepción de la fenomenología merleau-pontyana. Sin embargo, la fenomenología dufrenniana encuentra una singularidad propia: la elaboración del polo noético de la experiencia estética conduce, en último término, a un desborde de la esfera fenomenológica a partir de la propuesta de una compleja teoría del *a priori*.

Por otro lado, la estética dufrenniana no se pronuncia respecto de una teoría de la creación, ni a favor de una teoría empírica a propósito del papel del arte en la sociedad, ni como una reflexión acerca de la belleza *per se*, sino que destaca la participación ineludible del espectador en el marco de lo que años después pudo llamarse “estética de la recepción” (que considera, *en* la percepción, el papel de la ejecución, la exposición y la función ontológica del público). Asimismo, cabe subrayar que el alcance de esta concepción avanza en la dirección de una propuesta de relevamiento de invariantes trascendentales a partir de la circunscripción de formas *a priori* de la afectividad. En esta dirección es que puede repararse en la continuidad de la obra de Dufrenne desde sus primeros trabajos, dado que en la concepción del *a priori* convergen, por un lado, la noción jaspersiana de *existencia* –entendida a partir de su entrelazo con la libertad– y, por otro lado, el carácter de la normatividad *heredada* a través de la inscripción en un medio social específico –núcleo de la definición de la personalidad de base–. Ambos elementos confluyen en la noción de *a priori existencial*, cuyo concepto refleja, a un

tiempo, el vínculo indisociable entre lo incondicionado y lo condicionado, a partir de un modo habitual de estar en el mundo que no puede ser reducido a la causalidad natural.

La experiencia estética es el testimonio de un modo de ser que desafía cualquier subjetivismo. Porque, si bien en la percepción estética la obra de arte encuentra su consagración, es la obra la que lleva la “iniciativa” (Dufrenne, 1953, 96):

“Lejos de que la obra esté en nosotros, nosotros estamos en ella. Ser testigo es prohibirse añadir algo a la obra, dado que la obra se impone al espectador.” (Dufrenne, 1953, 96)

Esta imposición es, a su vez, la vía de acceso al otro, el semejante, en la medida en que la contemplación solicita dejar de lado los particularismos para asumir un motivo compartido. Por esta vía, la experiencia estética –en concordancia con la inspiración kantiana de la *Crítica del Juicio*– proyecta una pretensión de universalidad, siempre que, condescendiendo a la percepción, diluye las diferencias singulares y es ocasión de unión entre los hombres. Asimismo, la experiencia estética tiene un valor ético inestimable para la comunidad, y por eso ha podido encontrarse su precedente en las fiestas tradicionales y en la experiencia religiosa.

Afirmada la primacía del objeto, puede también reinterpretarse la noción de intencionalidad. “[...] la percepción estética [...] es alienación” (Dufrenne, 1953, 296). Por lo tanto, “no puedo decir que el yo constituya el objeto estético, sino que él se constituye en mí en el acto mismo por el cual lo intenciono” (Dufrenne, 1953, 296). A través de esta revisión de la noción de constitución Dufrenne accede a una concepción singular de la noción de *a priori*. Éste es interpretado objetivamente, como una estructura del objeto, como la configuración de un sentido irreductible en la materialidad sensible –siguiendo la lección de la teoría de la *Gestalt*–; y de modo

subjetivo, a partir de la disposición en el sujeto de un saber virtual que puede ser actualizado por situaciones empíricas específicas. Lo trascendental debe ser leído empíricamente. La constitución es la decantación de hábitos comunitarios.

Finalmente, es la idea de una “Crítica de la experiencia estética” la que lleva a Dufrenne a proponer un pasaje de la descripción fenomenológica a lo trascendental. En términos amplios, la condición de posibilidad de la experiencia estética se encuentra en estructuras *a priori*, afectivas, que –a diferencia de las propuestas por Kant– dan cuenta de un sujeto concreto, antes que de un “sujeto lógico”. Son estructuras materiales, y no formales. De este modo, la afectividad es la esfera primordial de entrelazo con el mundo, siendo la experiencia estética apenas el correlato aparente de un sustrato invisible. La afectividad es el fundamento de una realidad originaria anterior a toda distinción entre sujeto y objeto:

“[...] el *a priori* puede ser, a la vez, una determinación del objeto y una determinación del sujeto, solamente porque es una propiedad del ser que es anterior, a la vez, al sujeto y al objeto [...]” (Dufrenne, 1953, 561)

Encontrando una primera formulación explícita en el tramo final de la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* –aunque partiendo de los precedentes de las obras anteriores– la concepción dufrenniana del *a priori* se continuó desarrollando en años posteriores y alcanzó un estatuto sistemático en dos libros: *La notion d'a priori* (1959) y *L'inventaire des a priori* (1981). La investigación de los *a priori* es la puerta de entrada a la ontología y su tema capital: la relación del hombre con el mundo.

En un primer nivel, la relación entre el hombre y el mundo es planteada en términos de *igualdad*, en una totalidad de dos elementos idénticos, aunque, no por esto, capaces de ser reducidos uno al otro. Por un lado, que el mundo esté estructurado por el *a priori*,

sugiere que es *para* el sujeto, dado que el mundo manifiesta un saber que el sujeto comprende de antemano. De este modo –por otro lado– que el sujeto porte un conocimiento virtual acerca del mundo, sugiere que el mundo no es constituido *por* el sujeto, sino que éste es *para* el mundo, así como el mundo encuentra en la conciencia un acceso para el sujeto. Por lo tanto, el hombre está en el mundo; aunque sin ser un objeto más en un conjunto, ya que es el elemento privilegiado por el cual el mundo encuentra su posibilidad. De la misma manera, el mundo está en el hombre, aunque irreducible a una constitución. Desechada la vía del naturalismo, tanto como la del idealismo, la igualdad propuesta por Dufrenne afirma, a un tiempo, la homogeneidad entre hombre y mundo (a partir del *a priori* de la corporalidad), en cuya textura el hombre ofrece un “centro de referencia indeclinable” (Dufrenne, 1959, 256). Asimismo, la igualdad –en lugar de ser entrevista como una causalidad recíproca–, podría ser ampliada en un análisis de la afinidad entre hombre y mundo, reconociendo que la formulación en términos dualistas es un primer modo de consolidar la doble vía de un encaje recíproco.

En un segundo nivel, y a partir de destacar la igualdad entre el hombre y el mundo, Dufrenne afirma su *afinidad* recíproca. De este modo, el mundo deja de ser un *en-sí* opaco, radicalmente exterior o extraño a un sujeto que debería hacerlo inteligible a través del conocimiento, o dominarlo con la praxis, para ofrecerse como un ambiente inmediatamente significativo. De acuerdo con la ontología retomada por Sartre, podría reconocerse que el punto de partida de la descripción fenomenológica es la distinción de dos regiones, aunque sin aceptar su disimetría. En todo caso, cabría afirmar la armonía que enlaza al sujeto con el mundo, destacando, por ejemplo, la interpretación que Dufrenne realiza de la *Crítica del Juicio* kantiana, en el aspecto relativo a la finalidad que subtiende la experiencia estética. De este modo, habría que admitir una unidad del *a priori*, anterior a su diferenciación como subjetivo y objetivo (cf. Dufrenne, 1959, 267).

En la filosofía de Dufrenne la descripción fenomenológica encuentra su verdad en una ontología de la carne. En el núcleo del entrelazo entre el hombre y el mundo se encuentra la realidad sensible, que pone en contacto al sentiente con lo sentido. El ser carnal del mundo, cuyo motivo es la percepción, se prolonga, a su vez, en márgenes cuya impercepción es condición de lo aprehendido. Un primer nombre de esta esfera, en sus primeros trabajos, es el de imaginación –disputando el contenido del término con la fenomenología sartreana–. En sus últimos textos, a partir de la elaboración sistemática de la noción de *a priori*, y en particular en su último libro publicado, *L'oeil et l'oreille* (1991), el soporte “vertical” (Dufrenne, 1959, 253) del mundo se encuentra en la categoría de lo virtual. El interés prístino por esta noción podría ser rastreado hasta el principio de su obra, por ejemplo, en la referencia a lo “englobante” o “abarcador” en la filosofía de Jaspers. El mundo no sólo puede ser comprendido a partir de la latencia, y el develamiento continuo, sino desde una profundidad inasimilable que envuelve también al sujeto como parte de una misma envoltura.

Una primera acepción de lo virtual se encuentra en la caracterización del *a priori* como *posibilidad* subjetiva: entendido como un hábito no adquirido –a pesar de que la formulación parezca un contrasentido– lo virtual es el suelo desde el cual los hábitos se yerguen, determinando la factibilidad de su ejecución. Conocimiento no accesible a través de la experiencia, sino condición de la misma, lo virtual denota un modo de comunicación posible con el mundo.

No obstante, hay una segunda acepción en que la noción de virtual tiene sentido en la filosofía de Dufrenne. En la última sección de *L'oeil et l'oreille*, Dufrenne se propone investigar la interrelación entre los distintos campos sensibles. Retomando la cuestión de las sinestesias, plantea que la noción de virtual no tendría sentido si apenas se estuviera mentando la estimulación simultánea de dos o más sentidos. Antes que un

correlato, lo virtual es una “imaginación inmanente”, en el sentido en que, por ejemplo, acostumbramos hablar de la musicalidad de una pintura. En este contexto, lo virtual denota, por un lado, la presencia en la percepción ordinaria de esquemas habituales; aunque, por otro lado, también da cuenta de una prolongación de nuestra sensibilidad en una dimensión *pre-sensible* (o sensible no temática). En esta acepción, la imaginación debe ser distinguida de lo imaginario, y puesta en sintonía con el trasfondo inabarcable del mundo de la percepción que hunde sus raíces en la naturaleza. Lo visible testimonia de lo invisible, así como la transparencia del cristal da cuenta de su sonido límpido. Lo virtual da sentido a la apariencia del objeto, retrocediendo respecto de su aparición. Por eso el discurso de la filosofía, en último término, y en su alcance estricto, debe ser el lenguaje indirecto y alusivo de la poesía. Si en su tesis inicial, Dufrenne tomó como punto de partida la obra de arte como hilo conductor, para realizar una descripción del objeto estético, soportado en la experiencia estetizante de un sujeto que, renunciando a la percepción cotidiana, se permitía el asombro del mundo; podría decirse que en su última obra se propone el camino inverso, que, tomando como punto de partida la posibilidad del mundo, de acuerdo a la categoría de virtual, avanza hasta el privilegio de determinados objetos –los de la experiencia estética– recortados por su particular modo de hacer vibrar el núcleo incorpóreo de las cosas.

Más originaria que el sujeto y el objeto, y que la correlación intencional, se encuentra la naturaleza. Como fundamento de la relación de igualdad y de afinidad que entrelaza al hombre concreto con el mundo objetivamente vivido, se encuentra “el mundo como realidad desbordante y no como sentido” (Dufrenne, 1959, 282). Y para atestiguar y comunicar la experiencia de este trasfondo radical es preciso que la filosofía decline en la palabra poética:

“La historia del pensamiento atestigua, en efecto, una estrecha solidaridad entre filosofía y poesía, como si la filosofía, cuando pretende ser un pensamiento de lo impensable, no pudiendo bastarse a sí misma, experimentara la necesidad de ser sostenida o relanzada por un saber que no es filosófico, por un discurso que, quizás, se sitúa más allá del saber.”
(Dufrenne, 1959, 285)

Si la experiencia estética encontraba su culminación en la captación de la expresión de un objeto, en el sentimiento, la poesía propone una dimensión afectiva suplementaria:

“El sentimiento que exalta la poesía [...] no es un cierto modo –amor u o odio– de relacionarnos con un objeto, y no tiene objeto sino el mundo, un mundo que le reenvía su propia imagen. En este sentido, realiza espontáneamente la reducción fenomenológica, o la reconducción del ente al ser.” (Dufrenne, 1959, 289)

La poesía, al incluir en su discurso aquello de lo que habla, logra hacer presente lo real por medio del afecto. Entonces, hay una dimensión *originaria* del lenguaje –que restituye la participación de la cosa– que debe ser investigada más allá de las referencias semiológicas y de la retórica contemporánea. Al análisis estructuralista de la lengua, Dufrenne opone una “fenomenología del habla” (Dufrenne, 1962), cuyo propósito último es dar cuenta del discurso filosófico mismo, del método requerido para hablar del hechizo que enlaza al hombre con el mundo, y de sus tres temas fundamentales: la correlación objetiva en la experiencia estética, las estructuras afectivas que la

subtienden, y el trasfondo inabarcable del mundo, del que sólo el sentimiento testimonia y es expresado por la poesía.

D. La presente tesis

En el primer capítulo se realiza una primera aproximación a la filosofía de Dufrenne a través de sus precedentes e influencias reconocidas en la tradición fenomenológica. Su fenomenología debe ser enmarcada en el contexto de la tradición husserliana, cuyo tema fundamental es la correlación intencional (1.1), aunque con una especificación que destaca su carácter “existencial” (1.2). Para Dufrenne el existencialismo no se caracteriza por un conjunto de temas (la náusea, la libertad, etc.) sino por haber destacado que el sujeto es el hombre concreto y no una abstracción lógica.

Asimismo, la fenomenología debe recurrir metódicamente a un modo de expresión, por lo cual es preciso que la existencia encuentre un lenguaje específico, que no puede ser reducido según las teorías empíricas de la lingüística, sino a través de una “fenomenología del habla” (1.3) que demuestre cómo en el lenguaje se pone de manifiesto una verdad –para el hombre– que no se agota en una semántica de la oración. Esta concepción de la verdad puede ser entrevista en la obra de Dufrenne desde su primer libro (sobre Jaspers, escrito en colaboración con Ricoeur), donde se anticipan también los temas del mundo, el estilo y la experiencia estético como modo de recuperación del asombro (1.4). De este modo, el primer capítulo releva precedentes históricos y metodológicos para la comprensión de la fenomenología de Dufrenne.

En el segundo capítulo se realiza una primera presentación de la noción de *a priori* –aunque esta noción recorra transversalmente toda la tesis– al destacar sus dimensiones, relativas a la constitución, la reducción y lo trascendental (2.1). De este modo, aquí ya se anticipan tópicos de los capítulos de la tercera parte de la tesis; para luego precisar el modo en que esta noción se pone de manifiesto en la percepción –de acuerdo con una interlocución con la fenomenología merleau-pontyana–. Por esta vía, se pone en cuestión el asociacionismo y el intelectualismo, y se demuestra la significación inmanente al sentir (2.2), que se extiende hasta ubicar la potencia instituyente de la sensibilidad en una filosofía de lo virtual (2.3). Los precedentes principales de esta filosofía de lo virtual son: la pre-compresión ontológica heideggeriana en *Ser y tiempo* y el psicoanálisis existencial sartreano, que hace de la virtualidad una disposición afectiva y una elección de un proyecto.

A partir de los puntos anteriores, se retoman las elaboraciones en torno a la noción de *a priori* para demostrar la unidad sensible del objeto estético (2.4) en función su anclaje en la correlación intencional. De este modo, este segundo capítulo establece precedentes en relación a las nociones específicas de sensación y sensible en la fenomenología de Dufrenne que serán retomados para la descripción del objeto estético en la segunda parte.

Si la fenomenología de Dufrenne se afirma en función de un *a priori* existencial, basado en la presencia mundana del hombre concreto, otro precedente de su filosofía se encuentra en la teoría de Kardiner de la personalidad de base (3.1). En el tercer capítulo se analizan las dimensiones de esta noción (fundamentalmente la vida en instituciones) en función de los problemas que suscita (la relación entre *a priori* e historia, la cuestión de la socialización y el empirismo de lo trascendental). Luego se da curso a la descripción de las coordenadas empíricas y ontológicas de manifestación del objeto

estético (3.2), que debe ser distinguido de la obra de arte (3.2.1), en la medida en que esta última es el fundamento de manifestación de aquél; en que siempre requiere algún tipo ejecución que lo ponga en acto (3.2.2), dado que la ejecución es la instancia que lo consagra para la percepción estetizante; y en que no puede prescindir, entonces, de la actitud del espectador contemplativo (3.2.3), que devela, en última instancia, lo que Dufrenne llama “función ontológica” del público.

Por esta vía, la noción de personalidad de base ofrece el sustrato para una descripción de las “convenciones” que habilitan la contemplación de objetos estéticos como objetos culturales; y así este tercer capítulo concluye el tercer lineamiento preliminar para la exposición que constituye el núcleo de la tesis en función de las dimensiones del objeto estético.

Luego de distinguir el objeto estético entre diferentes tipos de objetos, en particular el útil y la cosa natural, a partir de su relación con la forma y la finalidad (4.1.1) presentaremos la relación entre la obra de arte y la condición espacial (4.1.2) y temporal (4.1.3) del mundo objetivo. El propósito inicial de este cuarto capítulo radica en esclarecer que la obra de arte encuentra en el objeto estético una primera determinación como representación de un mundo *propio* (4.1.4). Estos puntos indicados apuntan a demostrar de qué manera el objeto estético trasciende la materialidad de la cosa, exaltando sus cualidades sensibles a partir de su imposición de un sentido irreductible.

De esta manera, en el objeto estético podrían distinguirse, según Dufrenne, dos dimensiones: la representación (que puede ser descifrada o interpretada) y la expresión (que sólo puede ser sentida). Este primer nivel representativo (4.2.1) será la condición para determinar luego el estatuto expresivo del objeto estético (4.2.2), en una especificación de su estructura, motivo que se explicitará en la segunda parte de este capítulo. En el dominio de los objetos del mundo objetivo, el objeto estético se destaca

por la pregnancia de sus cualidades sensibles –he aquí su “ser” más íntimo para Dufrenne (4.2.3)–. El objeto estético se exhibe remitiendo a sí mismo y a la percepción que lo subtiende. A su vez, la condición del objeto estético como portador de un mundo es la vía de inicio de una elaboración de niveles en dicho objeto. La descripción de la estructura del objeto estético tendrá como referente privilegiado la obra de arte visual.

El análisis de la expresión en el capítulo anterior lleva a plantear el modo en “significa” el objeto estético, esto es, aquello que Dufrenne llama su “significación inmanente”, cuestión que desarrolla a partir de una crítica del formalismo estructuralista –en función de tres motivos: el carácter diferencial del signo, la confusión entre sentido y significado, la irreductibilidad de la significación– (5.1.1). Esta crítica se orienta a proponer que el lenguaje debe ser reconducido a una “fenomenología del habla” (5.1.2) en que se fundamenta la expresión, vinculada a la concepción merleau-pontyana del “gesto”. Este aspecto permite distinguir de qué modo el objeto estético plantea una relación con su sentido diferente al objeto técnico y a la transmisión de saber propia del conocimiento científico (5.1.3): nadie esperaría de una obra de arte un conocimiento “verdadero” (en la acepción de correspondiente a una realidad extra-artística) ni “técnico” (en la acepción operativa).

Sin embargo, esta cuestión no restringe que la obra de arte sea sede de manifestación de una verdad. Asimismo, la particular relación con el sentido ha sido enunciada en ocasiones en la tradición afirmando su carácter imaginario, para lo cual Dufrenne critica la concepción sartreana, por enfatizar el carácter referencial-representativo de la obra (5.2.1), a la cual atribuye no considerar el valor de las cualidades sensibles (5.2.2), desde un punto de vista compositivo, cuya presentación instituye una “totalidad indescomponible” –sin embargo, en esta sección habremos de demostrar que las posición de Sartre y Dufrenne no son antagónicas–.

A continuación mediremos el alcance de esta posición dufrenniana en relación con otras concepciones del carácter irreal del objeto estético para destacar (5.2.3): a) de acuerdo con Husserl (en el Vol. 23 de Husserliana, en las lecciones de 1904-05) la presencia de los dos niveles antes mencionados –la referencia y la expresión– en función de un acto perceptivo complejo; b) de acuerdo con Gadamer, el “incremento de ser” que la obra pone en acto para pensar su relación con la realidad extra-artística a partir de su función “ontologizante”.

En el sexto capítulo, para esclarecer la noción de totalidad en la fenomenología de Dufrenne, se plantean sus condiciones a partir de la distinción de un campo semántico mínimo (explícito en la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*) entre contorno, silueta, diseño (6.1.1), en la medida en que estas determinaciones reducen la noción de forma a una propiedad extrínseca. Luego, realizaremos una reinterpretación de dicha noción a partir de la mereología husserliana de la tercera investigación lógica (6.1.2), a partir de la distinción entre tipos de “todo” –utilizando como rasgo fundamental la noción de momento como parte no-independiente– cuyo punto de anclaje es un planteo propio para pensar la forma en el arte visual en particular (6.1.3) dado que ha sido el hilo conductor de esta segunda parte de la tesis.

Sin embargo, el planteo dufrenniano no se agota en la determinación formal de la expresión, sino en la exposición del correlato subjetivo de la forma pregnante en el sentimiento, de acuerdo con el planteo de formas *a priori* de la afectividad (6.2). Estas últimas son la vía para la investigación de la sensibilidad del hombre más allá del campo de la estética del arte. De este modo, se inaugura una dimensión de exceso de la eidética del arte que la fundamenta en la vida sensible, para pensar la cual es preciso esclarecer los aspectos metodológicos de la fenomenología de Dufrenne. Así, la segunda sección de la tesis concluiría con la investigación de la percepción del objeto estético de

acuerdo con la correlación noético-noemático. Este motivo plantearía la pregunta por ciertas figuras de la excedencia de la intencionalidad que debe ser inspeccionada a la luz de una reelaboración de la cuestión del método en la fenomenología de Dufrenne (6.3). He aquí el pasaje a la tercera parte de la tesis, dedicada a problemas fenomenológicos.

Según Dufrenne, la concepción husserliana de la reducción como forma de acceso a la esfera trascendental habría quedado estrechamente vinculada con una posición “teoricista” en el contexto de *Ideas I* (7.1). Este es un motivo de crítica general por la fenomenología francesa (Sartre, Merleau-Ponty, Levinas); pero lo específico de la filosofía dufrenniana radica en interpretar “estéticamente” la reducción fenomenológica y redefinir la “actitud estética” intrínseca a una fenomenología trascendental (7.2).

Para Dufrenne, esta última es entendida como un modo de reconducción a un horizonte no meramente formal sino afectivo: la relación entre el hombre y mundo como Naturaleza (7.3). Este aspecto del método puede vincularse no sólo con los aspectos que I. Kern enfatiza en el acceso a la esfera trascendental a través de la vía del mundo de la vida, sino con la concepción levinasiana de la reducción en las conferencias *El tiempo y el Otro* (de 1948, que anticipan el trabajo de años posteriores en sus obras canónicas *De otro modo que ser...* y *Totalidad e infinito*).

A partir de una comparación con la fenomenología de Levinas se establece una reducción a lo originario en función de tres motivos: una instancia no egológica, eminentemente afectiva y receptiva-pasiva. En este punto, la tesis desarrolla en los últimos tres capítulos vínculos entre Dufrenne y tres autores (E. Levinas, J.-L. Marion, M. Henry) que exploraron el “exceso” de la correlación intencional de acuerdo con tres vías diferentes que permiten –a través de su comparación– precisar el alcance de la fenomenología dufrenniana.

En el capítulo octavo, en un primer momento, situaremos cierta diacronía de la noción de constitución en la obra de Husserl, localizando la continuidad del esquema hylemórfico en *Investigaciones lógicas* e *Ideas I* (8.1). En un segundo momento (8.2), retomaremos la crítica merleau-pontyana y dufrenniana al esquema en *Fenomenología de la percepción* y, principalmente, en *El ojo y la oreja* –ya presentada en el segundo capítulo de esta tesis–. En tercer lugar, y fundamentalmente, presentaremos la concepción de la constitución en la fenomenología de Dufrenne.

El objetivo principal de este capítulo es demostrar que la perspectiva dufrenniana es convergente con la crítica merleau-pontyana del esquema hylemórfico, aunque por una vía de elaboración diversa. En particular, no se trataría tanto de una crítica del asociacionismo (ni del intelectualismo), sino de una modificación de la acepción de la noción de constitución al ubicar estructuras de sentido propias del objeto en función de la interpretación estética del *a priori* como expresión. La constitución no reconduce a un sujeto constituyente sino que el sujeto se descubre como persona concreta a partir de experiencias que invierten la correlación intencional, fundamentalmente en experiencias afectivas –como la estética– que no pueden fundarse en actos objetivantes. Por lo tanto, para avanzar en esta dirección, en un último apartado (8.3) presentaremos una concepción contemporánea de la noción de constitución, a través de la fenomenología de la donación, propuesta por Marion, en función de los llamados “fenómenos saturados”. El objetivo último del capítulo será aproximar las perspectivas de Marion y Dufrenne, con el propósito de esclarecer una última dimensión constitutiva de la experiencia estética tomando como último conductor la función del cuadro tal como la desarrolla Marion en su libro *Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*.

El capítulo noveno expone en un primer momento la deriva de la fenomenología trascendental en el pensamiento de Husserl, con el objetivo de tomar distancia de la

posición idealista. Dicho de otro modo, se presenta la idea de que una fenomenología trascendental no necesariamente implica una posición idealista (9.1), para luego explorar el carácter trascendental de la Naturaleza dufrenniana a través de lo que Dufrenne llamara una “Crítica de la experiencia estética”. Esta última debe ser comparada con la concepción kantiana de la estética en la *Crítica del juicio*. A diferencia de otros conceptos dufrennianos, la noción de Naturaleza no se encuentra expuesta en ningún libro en particular, sino que debe ser reconstruida en diferentes artículos de la última parte de su obra (a partir de la década del '70). La Naturaleza opera como límite de la fenomenalidad, pudiéndose acceder a su condición trascendental a partir de dos vías: la poesía y el psicoanálisis. A partir de este aspecto, se bosquejará una comparación con el “psicoanálisis ontológico” de Merleau-Ponty, como vía de acceso al “Ser salvaje”, aunque se desarrollará –a partir de los aportes de la fenomenología material de M. Henry– la posibilidad de investigación metódica de la Naturaleza a partir de una fenomenología que no tenga como incumbencia una “metafísica de la representación”. En este sentido, se ubicará cómo el “giro psicoanalítico” de la fenomenología de Dufrenne no implica una ruptura con la tradición fenomenológica sino una propuesta de radicalización a partir de la excedencia.

La estética fenomenológica de Dufrenne, si bien partiendo de ciertos resultados establecidos por otros autores de la tradición fenomenológica, elabora dichas conceptualizaciones de un modo original. De acuerdo con un proyecto propio, en función de una concepción específica del método fenomenológico y según una explicitación de dimensiones correlativas en la descripción del status ontológico del objeto estético, Dufrenne consigue su singularidad. No podría ser considerado, sin más, un discípulo husserliano, heideggeriano ni merleau-pontyano. Dufrenne incorpora a su obra los recursos conceptuales de los autores mencionados, resolviendo “impasses” que

dichos antecedentes habrían dejado esbozados con el propósito de establecer una *eidética* del arte; esclarece, de acuerdo al proyecto de una *estética pura*, una descripción de la constitución sensible de la subjetividad a partir de la afectividad.

PARTE I

Capítulo 1

Una filosofía de la existencia

La reconstrucción fenomenológica de categorías estéticas, en esta tesis de investigación, está comandada por el aporte de la filosofía de M. Dufrenne. En este punto, nuestro primer capítulo se propone una explicitación de ciertos tópicos cruciales de su posición filosófica en el marco de la fenomenología; contenidos que, de otro modo, quedarían supuestos en los capítulos siguientes, oscureciendo el desarrollo sin el conocimiento del uso específico de ciertos términos técnicos. Asimismo, los capítulos de esta primera parte de nuestra tesis se proponen establecer ciertos núcleos seminales de la obra de Dufrenne a partir de sus obras precedentes a la publicación de la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953): *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence* (1947, escrita en colaboración con P. Ricoeur) y *La personnalité de base* (1953, escrita a pedido de G. Gurvitch). La consideración de ambas obras estará subtendida por el objetivo de localizar en dichas publicaciones motivos propios de la fenomenología dufrenniana, desarrollados en la obra posterior. En este capítulo nos detendremos en la primera de las obras mencionadas, luego de considerar ciertos lineamientos fundamentales de la fenomenología de Dufrenne.

* * *

En las primeras páginas de su *Phénoménologie*, en una nota al pie, Dufrenne afirma:

“Se verá que no nos obligamos a seguir la letra de Husserl. Entendemos la fenomenología en el sentido en que Sartre y Merleau-Ponty han aclimatado este término en Francia.” (Dufrenne, 1953, 4)

Este primer capítulo comenzará, entonces, antes de dirigir la investigación hacia las nociones específicamente estéticas, por procurar una delimitación de la fenomenología de Dufrenne en el campo de la fenomenología francesa, respecto de la cual se propone tributario, aunque también precisando sus distinciones e influencias respecto de Husserl y Heidegger.

Si bien las páginas que siguen se proponen desarrollar una concepción de la experiencia estética, centrada en una noción determinada de la percepción como “acto corporal”, dicha exposición requiere un rodeo precedente que explicita el punto de vista *desde* el cual se formularán dichas consideraciones. El estatuto del objeto estético, la naturaleza del acto perceptivo, el papel de la imaginación, etc. no son tópicos independientes que puedan ser elaborados sin que, al mismo tiempo, en cada uno de ellos, se trasunte una convicción filosófica que los aliente. Una fenomenología de la experiencia estética es también una concepción de la fenomenología. En este capítulo nos proponemos deslindar los motivos específicos de esa versión de la fenomenología que, en los capítulos siguientes, no podrán menos que encontrarse implícitos.

1.1 La fenomenología de Dufrenne en el marco de la fenomenología de Husserl

“La fenomenología [...] nos invita a considerar al sujeto humano concreto. No es este sujeto una pura forma, como el sujeto trascendental

kantiano, sino un sujeto encarnado y temporal –
una persona viviente, dicho brevemente.”

(Dufrenne, 1968, 69 s.)

En la filosofía de Dufrenne, la fenomenología, en cuanto modo de retorno a las cosas mismas, es asimismo un regreso a: a) la experiencia corporal del mundo espacial; b) a la temporalidad inmanente al mismo; y c) la vida concreta, que no sólo mantiene con el mundo una relación de conocimiento, sin que también se involucra sentimentalmente (como la obra de arte lo demuestra), con voluntades y acciones.

Estos tres temas son entrevistados de acuerdo con una filosofía de la *existencia*. De este modo, la fenomenología dufrenniana no es tanto un método como una actitud ante el mundo y la experiencia, buscando delimitar una armonía preestablecida entre el hombre y su entorno significativo. Distintos tópicos de la terminología husserliana podrían encontrarse en la investigación dufrenniana; sin embargo, bajo esta nueva luz existencial, han cambiado de signo: el mundo como horizonte de horizontes, la correlación noético-noemática, en tanto tema fundamental de la fenomenología (para Husserl en *Ideas I*), la constitución, la reducción trascendental. Por ejemplo, adviértase el contexto de formalización de esta última:

“Para comenzar, sin embargo, la fenomenología se presenta a sí misma como una suerte de psicología, una psicología sin ninguna presuposición fisicalista. En realidad, fueron dichas presuposiciones las que forzaron a Husserl a insistir sobre la irreductibilidad de la fenomenología a la psicología, a denunciar la tentación del psicologismo, y a salvarse a sí mismo de dicha tentación a través del recurso de la reducción.”

(Dufrenne, 1968, 69)

La afirmación es elocuente: la fenomenología sería una psicología no reduccionista, entendiendo por esta última una versión fisicalista. No cabe evaluar el papel del psicologismo en la obra de Husserl en este lugar, especialmente en sus primeros escritos, ya que daría motivo a una investigación paralela y autónoma. No obstante, puede considerarse que la interpretación de Dufrenne podría ser rechazada por el mismo Husserl. La psicología, fisicalista o no, es una disciplina empírica, y el proyecto de filosofía trascendental de Husserl (consolidado a partir de *Ideas I*, aunque establecido progresivamente a partir de las *Lecciones de 1904/05*) se proponía cernir un ámbito de saber distinto al del yo empírico. Advuértase, asimismo, la presentación que realiza Dufrenne de la reducción trascendental: sería un recurso para evitar el psicologismo. Al reducir el mundo al fenómeno del mundo, sin poner en duda la realidad del mismo, lo que se gana es el “asombro” ante la presencia del mismo.³ Del mismo modo que en la presentación psicológica de la fenomenología, en esta versión de la reducción encontramos un camino distinto al de la filosofía husserliana. Para Husserl, la reducción –en la formulación de la misma en 1907, de acuerdo con el camino cartesiano de introducción en la esfera fenomenológica (Cf. Kern, 1997, 126-149)– tenía el propósito de conservar una concepción de la filosofía como saber apodíctico. El ideal filosófico de apodicticidad no tiene vigencia en el plano de la psicología como ciencia empírica. El problema de la apodicticidad no es retomado en ningún momento por Dufrenne. Inicialmente, Husserl no distinguía entre reducción y *epoché* (puesta entre paréntesis de la tesis de efectividad del mundo), pero si nos atenemos a dicha distinción, tal como su obra posterior la desarrolla, podemos extraer una nueva conclusión diferencial con el

³ El principal antecedente en la interpretación de la reducción como “asombro” ante las cosas es el de E. Fink. Merleau-Ponty, en la *Phénoménologie de la perception*, afirmaba también que la reducción, al poner de manifiesto la relación inseparable del sujeto corporal con el mundo, demostraba la imposibilidad de llevarla a cabo, siendo ésta otra versión de la reducción trascendental como “asombro” ante el mundo.

proyecto fenomenológico de Dufrenne: la correlación noético-noemática y el papel constitutivo de la subjetividad trascendental parecen no tener en la fenomenología dufrenniana más que un papel “retórico”, ya que Dufrenne descarta cualquier posibilidad de un sujeto trascendental constituyente (aunque no desestima una noción de trascendental ni de constitución, como habrá de verse en los capítulos que conforman la tercera y última parte de esta tesis).

Sin embargo, no sería un desacierto afirmar que Dufrenne se atiene rigurosamente al “núcleo duro” de la fenomenología husserliana, ya que la correlación no tiene otro propósito que el de expresar la donación del mundo al sujeto, su íntima unidad. Merleau-Ponty encontraba en esta donación del mundo –aunque interpretándola de acuerdo con el “ser-en-el-mundo” heideggeriano– la demostración flagrante de la imposibilidad de la reducción. Dufrenne no sigue esta referencia heideggeriana, aunque también debe destacarse que su fenomenología existencial encuentra igualmente su punto de partida en la noción de mundo. Sobre esta noción habrá de volverse luego de esclarecer el valor de la referencia existencialista en la filosofía de Dufrenne.

1.2 Fenomenología existencial

En un artículo de 1965, “*Existentialism and Existentialisms*”, Dufrenne sentó las bases de la posición existencialista de su filosofía, destacando el modo en que dicha actitud se entronca con la filosofía fenomenológica. Podría ser oportuno repasar en una

serie de puntos los tópicos tematizados por Dufrenne en aquella ocasión, destacando que para dicho filósofo el existencialismo es “una genuina y difícil filosofía, y no meramente un actitud sugerida por una situación histórica ni una colección de temas literarios” (Dufrenne, 1965, 51).

En efecto, muchos de esos temas, como el absurdo, la náusea, la angustia, o bien la exaltación de la libertad por la libertad misma no son elementos que Dufrenne considere pertenecientes a su postura filosófica. Los puntos fundamentales de esta posición son los siguientes:

- a) El existencialismo consiste ante todo en una ontología. El compromiso con la existencia demuestra el interés por los modos de ser de lo que hay; y lo que hay en el mundo son básicamente dos tipos de seres, o regiones ontológicas: el en-sí, cuya opaca e inerte esencia implica el existir sin más, y el para-sí, que nombra el ser de la conciencia en cuanto negatividad que pone su esencia a partir de su *existencia* indefinible:

“Por lo tanto, el Existencialismo es primeramente una filosofía del ser, una ontología, distinguiéndose de las filosofías más tímidas (o razonables) que tratan sólo con el conocimiento o el lenguaje.” (Dufrenne, 1965, 52)

No es que el problema del conocimiento, y del lenguaje, no se hallen incorporados al programa existencialista, sino que el interés ontológico que suscribe esta actitud filosófica subsume aquellos intereses particulares como determinaciones específicas de las regiones ontológicas deslindadas. Es notable, en este punto, que el lugar de partida de la ontología dufrenniana se

encuentre en la fenomenología sartreana. Incluso, por esta vía, la palabra “existencia” encuentra dos acepciones, según se designe la existencia de una cosa o la conciencia, la plenitud del ser o el absoluto no-sustancial de la subjetividad. Más adelante se retomará el tema de la distinción entre subjetividad y conciencia, aquí sólo basta con explicitar el valor de la referencia sartreana en el existencialismo de Dufrenne:

“La ontología existencialista es en principio dualista. Conserva y transpone en su propio nivel la distinción entre objeto y sujeto hecha por las teorías del conocimiento. ¿Por qué? Porque es una ontología fenomenológica: ella está inspirada en la fenomenología.” (Dufrenne, 1965, 52)

Para Dufrenne, la fenomenología comienza con la distinción de las dos regiones sartreanas. Es importante apreciar que Sartre es otro fenomenólogo cuya obra dista de entroncarse en el proyecto trascendental husserliano. Su primera interpretación de la noción de intencionalidad ya supone una ruptura con el papel operativo de la reducción trascendental.⁴ Sin embargo,

⁴ “Al mismo tiempo [a partir de Husserl] la conciencia se ha purificado, es clara como un gran viento, nada hay ya en ella, salvo un movimiento para huir, un deslizamiento fuera de sí. Si por un imposible entráseis ‘en’ una conciencia, seríais presa de un torbellino que os arrojaría fuera, junto al árbol, en pleno polvo, pues la conciencia carece de ‘interior’; no es más que el exterior de ella misma y son esa fuga absoluta y esa negativa a ser sustancia las que la constituyen como conciencia. Imaginaos ahora una serie ligada de estallidos que nos arrancan a nosotros mismos, que no dejan ni siquiera a un ‘nosotros mismos’ el tiempo necesario para formarse detrás de ellos, sino que nos lanzan, al contrario, más allá de ellos, al polvo seco del mundo, a la tierra ruda, entre las cosas; imaginaos que somos rechazados y abandonados así por nuestra naturaleza misma en un mundo indiferente, hostil y reacio; habréis comprendido el sentido profundo del descubrimiento que Husserl expresa en esta frase famosa: ‘Toda conciencia es conciencia de algo’” (Sartre, 1960, 26). Si bien Sartre es cuidadoso de atribuir a Husserl una posición realista, no obstante, su ontología dualista se encuentra distante de la interpretación husserliana de los elementos de la correlación noético-noemática como momentos no-independientes.

para ambos filósofos, Dufrenne y Sartre, pareciera que la interpretación de la fenomenología tiene su punto de partida en la relación disjunta, aunque relativa, entre el hombre y las cosas.

Según un remedo de la relación gnoseológica moderna, en el artículo “Una idea fundamental de la fenomenología de Husserl: la intencionalidad” (1939) Sartre precisa “la ilusión común al realismo como al idealismo según la cual conocer es comer” (Sartre, 1960, 25). Esta ilusión de alimentación nombra para Sartre la asimilación de las cosas a impresiones o ideas en la conciencia, o bien la asimilación de lo real al Espíritu, o bien la constitución crítica de la objetividad a partir de la subjetividad kantiana. Para Sartre, la novedad husserliana se encuentra en la afirmación de la donación simultánea de la conciencia y el mundo. Y si bien describe el movimiento intencional con metáforas estéticas, que describen a la conciencia como “un gran viento”, “como estallada” hacia las cosas mismas, no debe dejarse de tener presente que Sartre realiza una interpretación ontológica de la intencionalidad, concibiéndola como una *relación*, lo cual no es del todo conforme a la versión husserliana de la referencia intencional (cf. Benoist, 2001).

En conclusión, la distinción sartreana de regiones ontológicas supone una interpretación de la noción de intencionalidad como relación y, luego, su ontologización. De este modo la asunción de las nociones sartreanas de en-sí y para-sí compromete a Dufrenne con una versión de la fenomenología como ontología dualista.

b) “El existencialismo comienza con una reflexión sobre el fenómeno” (Dufrenne, 1965, 53). Sin embargo, no se trata de un fenómeno que esconde u oculta respecto de un ser más verdadero, sino de una aparición de la cosa *tal como aparece*. La noción de intencionalidad compromete asimismo el proyecto fenomenológico con la noción de escorzo perceptivo, destacándose el horizonte interno del objeto percibido tanto como su horizonte externo, y el horizonte de horizontes: el mundo. Que no haya un mundo escondido, un “mundo-detrás” (Dufrenne, 1965, 53), es el anclaje de todas las operaciones del sujeto en relación a un solo mundo pre-dado. Incluso el mundo de objetos lógicos y matemáticos, el mundo de universales, pertenecen al único mundo dado, el mundo de la experiencia cotidiana, aquél en el que la tierra no se mueve. La reflexión fenomenológica existencialista es entonces una filosofía del mundo de la vida.

c) “[El] principal tema del Existencialismo: el peculiar destino de la subjetividad” (Dufrenne, 1965, 53). Luego de recordar los antecedentes de Kierkegaard, o bien la voluntad de poder nietzscheana, Dufrenne formula la principal característica de la subjetividad existencialista en la *contingencia*. La subjetividad como conciencia no tiene ser propio, y la negatividad –su rasgo específico– es, al mismo tiempo, el empuje hacia la libertad como primera determinación (aunque parezca un oxímoron). Dufrenne retoma el análisis sartreano de la *facticidad* del para-sí (una de sus estructuras inmediatas). La pura contingencia del para-sí se expresa en la existencia necesaria en una “situación”. La noción de “situación” se explicita de acuerdo a la pertenencia necesaria del hombre al mundo:

“[El para sí, en tanto negatividad] Es, en tanto que hay en él algo cuyo fundamento no es él: su presencia en el mundo.”

(Sartre, 1976, 113)

Dicho de otra forma, la contingencia formula que el para-sí, en tanto que es una *nada*, no encuentra en sí su propio fundamento. Aunque tampoco podría en el en-sí. De este modo, “[el para-sí] es fundamento de sí mismo en tanto que no es ya en-sí; y encontramos aquí el origen de todo fundamento. Si el ser en-sí no puede ser ni su propio fundamento ni el de los demás seres, el fundamento en general viene al mundo *por medio* del para-sí” (Sartre, 1976, 116, cursiva añadida). Por facticidad se entiende, entonces, la *mediación* contingente que el para-sí encuentra en el en-sí.⁵

- d) El cuerpo, la condición encarnada de la subjetividad, es el anclaje de ésta como condición humana concreta en un mundo concreto. En este punto, Dufrenne remite al ser-en-el-mundo heideggeriano, aunque interpretándolo de un modo particular: “Ser-en-el-mundo no es ser una cosa entre cosas, sino dar sentido al en-sí, dándole ser al mundo” (Dufrenne, 1965, 54).

⁵ “Esta contingencia perpetuamente evanescente del en-sí, que infesta al para-sí y lo liga al ser-en-sí sin dejarse captar nunca, es lo que llamaremos la *facticidad* del para-sí” (Sartre, 1976, 116). El ejemplo que Sartre ofrece lo demuestra de un modo elocuente: en la medida en que puedo ser mozo de café también podría no serlo, ya que si pudiera determinarme al modo del en-sí en dicho oficio “me constituiría de súbito como un bloque contingente de identidad” (Sartre, 1976, 116 s.). Sin embargo, para el hombre, ese ser contingente de identidad es imposible, porque siempre se encuentra hurtándose. De este modo, la facticidad supone una contingencia rebasada. “[E]s preciso que, en cierto modo, en el seno del para-sí como totalidad perpetuamente evanescente, sea dado el ser-en-sí como contingencia evanescente de mi *situación*” (Sartre, 1976, 117). La situación, entonces, enlaza ese punto de encuentro de dos evanescencias, consolidando una estructura necesaria, como una “necesidad de hecho”.

La presencia concreta del hombre en el mundo a partir de la corporalidad instituye un “sistema absoluto de coordenadas”:

“Para la conciencia ser dadora de sentido no implica que es una conciencia trascendental, impersonal y pura, y de algún modo creadora, como en el idealismo tradicional; por el contrario, la conciencia es dadora (donante) sólo porque está comprometida con el mundo, comprometida a partir de él, encarnada.” (Dufrenne, 1965, 55)

El mundo no remite aquí a una instancia negativa como en el planteo heideggeriano –una figura de la negatividad tal como la angustia o la muerte–, aunque bien podría acordarse en una influencia mínima de la noción acuñada por Heidegger a partir de concebirla desde la significatividad (*Bedeutsamkeit*) en cuanto sistema de significados y sentido decantado en la experiencia, cuestión que retomaremos en un capítulo de la segunda parte de esta tesis.

A partir de esta reconstrucción de la posición existencialista en que Dufrenne interpreta la tarea fenomenológica puede concluirse que el tema fundamental de su proyecto filosófico es la relación entre el hombre y el mundo.

El modo de investigación de esta correlación viene dado a partir de diversas experiencias, entre las cuales la experiencia estética encuentra un papel destacado. Valga entonces advertir que la fenomenología de la experiencia estética dufrenniana es apenas el eslabón visible de una cadena que enlaza al hombre al mundo de la vida. La

explicitación de la experiencia del objeto estético tendría entonces la meta de poner de manifiesto las estructuras fundamentales que enlazan al hombre a la vida y al mundo.

Por otro lado, de acuerdo con la exposición anterior, se desprenden distintas influencias fenomenológicas en el proyecto de Dufrenne: Husserl, Sartre, Heidegger, Merleau-Ponty. Dado el énfasis puesto a propósito de la participación del hombre en el mundo pareciera proponerse una objeción a la primera afirmación sartreana de la conciencia como negatividad. Sin embargo, como se mostrará en el próximo apartado, respecto del tema del lenguaje, es un argumento propio de Dufrenne afirmar que lo que separa, al mismo tiempo, reúne. El hombre, como conciencia, no está en el mundo, y al mismo tiempo es un cuerpo entre otros cuerpos, dado que su cuerpo propio es un sistema de coordenadas instituyente de la apertura al mundo.

En este momento, cabe especificar la influencia del pensamiento heideggeriano en la fenomenología de Dufrenne, en la cual se advierte la participación de cierta terminología común, aunque no va de suyo de que se trate del mismo contenido conceptual en ambos autores. Por un lado, además de la noción de “mundo”, se encuentran los términos de “verdad”, “develamiento”, y ciertas referencias topológicas: apertura, ahí, etc. Por el otro, cabe destacar dos puntos críticos de Dufrenne hacia Heidegger: a) que la pregunta por el Ser lo lleve a poner sólo tangencialmente la cuestión del hombre concreto; b) el escaso lugar concedido a la corporalidad en la analítica heideggeriana.

Podrá verse, también en los capítulos próximos, cómo la referencia al *Da* (de *Da- Sein*), para Dufrenne, circunscribe una seña retórica de cierta alusión topológica con la cual describir la patencia del mundo al hombre, aunque también su lejanía en el acto de representación. Es claro, de este modo, que si bien la alusión remite a Heidegger, Dufrenne no es un autor heideggeriano, ya que su interpretación de la noción lo lleva a

una apropiación acorde con su propio objetivo filosófico. Dicho objetivo ya ha sido anticipado: es la relación del hombre concreto con el mundo. Por eso la referencia fenomenológica de la que más se ha servido Dufrenne es la filosofía merleau-pontyana.

En la *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty afirmaba lo siguiente:

“Es el sujeto percipiente, el que a través de la opacidad del sentimiento, se dirige a las cosas de las que no tiene la clave, pero que lleva consigo en un proyecto.” (Citado en: Dufrenne, 1965, 62)

En el artículo que se viene comentando en este apartado, respecto de esta frase citada, Dufrenne añadía:

“En lo que a mi respecta, diría que el trabajo que he acometido es un comentario de aquella frase.” (Dufrenne, 1965, 62)

Dufrenne reconstruye los tópicos fundamentales de la fenomenología de acuerdo a la especificidad de distintos autores: Husserl y el conocimiento teórico, Heidegger y la cuestión del Ser, Sartre y el problema de la acción libre... Merleau-Ponty y “la relación entre la subjetividad y el mundo, que se define como ser-en-el-mundo, y que se manifiesta del mejor modo en la percepción” (Dufrenne, 1965, 61).

La noción de mundo dufrenniana no podría reseñarse sin referencia a la filosofía merleau-pontyana, en el punto en que esta última también es deudora de la filosofía de Heidegger, aunque igualmente apropiándosela de un modo particular. La especial armonía entre el hombre y el mundo es algo a ser descubierto en la experiencia perceptiva. Ésta es la influencia merleau-pontyana que se encuentra en el comienzo de la filosofía de Dufrenne; por eso una investigación sobre la experiencia estética es, al

mismo tiempo, una investigación de la percepción estética, aunque en su decurso se diriman otras facultades comprometidas como la imaginación y el entendimiento.

No obstante, esta influencia no deja de ser sólo una inspiración, cuando el proyecto de Dufrenne encuentra determinaciones singulares en la tematización de la relación entre el hombre y el mundo: una noción de *a priori*, una concepción de trascendental como sentido de lo empírico, etc. Como ya fuera dicho, he aquí los temas de la tercera parte de esta tesis.

1.3 Fenomenología y lenguaje

Luego de una contextualización general de la fenomenología de Dufrenne en el marco de la tradición fenomenológica más amplia, cabe detenerse en una caracterización de su concepción del lenguaje.

Nuevamente, la descripción aquí propuesta tiene la función introductoria de explicitar una estructura que, en los capítulos siguientes, se encontrará operativamente entrelazada con afirmaciones sobre el estatuto del objeto estético. Una de las principales tesis de Dufrenne acerca del objeto estético se encuentra en afirmar que “está hecho de lenguaje”. Por lo tanto, una reconstrucción de la concepción dufrenniana del lenguaje tiene la función de evitar equívocos posibles que comprendan anticipadamente el ser del lenguaje a partir de conceptos ajenos a su filosofía.

Contemporáneamente, no pocas interpretaciones lingüísticas de la obra de arte se determinan en términos estructuralistas; no obstante, Dufrenne se encuentra en oposición al método estructural, al que acusa de abandonar la relación originaria del hombre con el mundo:

“[E]l hombre está enlazado al mundo por un pacto originario, y esto, quizás, incluso en casos de la más pura reflexión, el hombre nunca tiene permitido renunciar a este pacto.” (Dufrenne, 1968, 18)

Es oportuno, entonces, comenzar destacando la importancia de esta relación para la filosofía del lenguaje de Dufrenne.

Dos principales direcciones tiene, para Dufrenne, una filosofía concernida con el estudio del lenguaje: a) por un lado, una ontología del lenguaje; b) por otro lado, una fenomenología del habla. Ambos propósitos se conectan destacando que el ser del lenguaje sólo podría revelarse en el acto mismo de ejecución y realización del habla por su principal usuario, aquel para el cual este ser tiene un sentido, es decir, el hombre. La misma conclusión se encontrará en el estudio del objeto estético: la investigación ontológica de la obra de arte sólo puede realizarse a través de la experiencia que subtiende la actualización estética de dicho objeto.

La fenomenología del habla propuesta por Dufrenne tiene como principal adversario la lingüística saussureana, organizada a partir de la noción de lengua, a la que subordina el habla, dando privilegio a las relaciones sintácticas antes que a las semánticas. En este punto comienza la crítica del estructuralismo para Dufrenne. Por esta vía –la que establece la lengua como un objeto ideal de relaciones formales– el lenguaje cesa de ser un objeto real, y se convierte en un sistema cerrado de elementos abstractos. El resultado de este estudio positivo del lenguaje puede resumirse del modo siguiente:

“Considerar el lenguaje como un objeto es considerarlo como un sistema, esto es, como una realidad que es simple, autónoma y coherente, y cuyos

elementos constituyen una totalidad gobernada por leyes.” (Dufrenne, 1968, 23)

Las leyes principales encontradas por el estructuralismo lingüístico han sido las de la organización de los fonemas.⁶ En el aislamiento de las diferencias opositivas de rasgos que constituyen los fonemas, el sentido es reducido a la variación significativa del sonido. De este modo, el estructuralismo apenas considera el lenguaje como una herramienta comunicativa, relegando el estudio de la semántica a un segundo plano respecto de las relaciones gramaticales.

El estudio estructuralista de la lengua es, ante todo, un estudio sintáctico del lenguaje, sin considerar cómo en el lenguaje se plantea la pregunta misma del pensamiento para el hombre antes que la comunicación.

Si para el estructuralismo el estudio positivo de la lengua se encuentra en el modelo de la fonología, para Dufrenne será la semántica el lugar privilegiado de investigación del ser del lenguaje, cuya unidad de análisis es el *habla (parole)*. No sólo porque la palabra tiene la capacidad de componer totalidades en oraciones, ni porque la palabra remite a un contexto mundano para la comprensión de su sentido. En todo caso, si la palabra remite a un mundo, es porque el lenguaje lleva en sí mismo una *Weltanschauung*. En este punto, Dufrenne afirma la naturaleza “expresiva” (Dufrenne, 1968, 34) del lenguaje, tópico que será retomado en la concepción de la obra de arte. Sin embargo, antes de precisar el valor de expresión que tiene el lenguaje, cabe desarrollar la consideración que Dufrenne realiza a propósito de la distinción entre lenguaje natural y lenguaje lógico.

⁶ Por otro lado, E. Holenstein (1976) muestra otro punto de vista que podría relacionar fenomenología y estructuralismo a partir de la influencia de la tercera de las *Investigaciones Lógicas* en el pensamiento de R. Jakobson.

La lógica es la elaboración formal de un sistema artificial de simbolización⁷ que erradicaría la ambigüedad y la equívocidad del lenguaje ordinario. De este modo, la lógica formal es la resultante de un proceso de abstracción e idealización. Sin embargo, cabría preguntarse cuál es la relación de dicho lenguaje artificial con el lenguaje natural que busca corregir. Podría proponerse incluso que, retomando la concepción husserliana respecto de la idealización científica, una vez cumplimentada su labor de hombre de argumentos, el lógico regresa a la praxis cotidiana del mundo de la vida, en la que el lenguaje ordinario se entremezcla con hombres y cosas. Asimismo, una disquisición acerca de la relación entre lógica y lenguaje tiene, para Dufrenne, el valor de circunscribir una concepción de la verdad que no sea la que se afirma en la verificación de un estado de cosas. Contra cualquier empresa verificacionista, Dufrenne propone una noción de verdad antepredicativa, una verdad que se consolida en la experiencia con la mera donación del objeto en la percepción.

El punto crucial de la reflexión dufrenniana sobre el lenguaje se encuentra en la concepción de la significación que formula lo siguiente:

“[E]l lenguaje común es, de hecho, el único en que la significancia es inmanente al signo [...]” (Dufrenne, 1968, 63)

Tanto la lógica como la lingüística, dado su interés en la formalización y en la abstracción, se desentienden del aspecto significativo del lenguaje. Dicho aspecto, a través de una concepción de la verdad, sólo puede ser advertido cuando se considera el lenguaje desde un punto de vista “meta-físico”, tratando de precisar su estatuto ontológico. No obstante, dicho estatuto, si es que ha de ser precisado en el modo de

⁷ “La lógica es una sintaxis antes que cualquier otra cosa, un sistema de reglas para la manipulación de términos” (Dufrenne, 1968, 46).

manifestación primigenia del fenómeno, debe atenerse a la aparición del mismo en el mundo de la vida.

De este modo, la explicitación del estatuto ontológico del lenguaje se consigue a través de una fenomenología del habla, del mismo modo que, según podrá verse en los capítulos siguientes, el estatuto ontológico de la obra de arte como objeto estético sólo puede ser precisado a través de su consideración como objeto significativo en el mundo de la vida. En ambos casos se trata de estipular el valor expresivo de ambos, de acuerdo a la definición exacta de este término según se precisará en la segunda parte de esta tesis.

La concepción dufrenniana del lenguaje puede deslindarse, entonces, a partir de la siguiente afirmación:

“La experiencia es nuestra primera relación vital con el mundo, tal como éste es vivido en la percepción y nombrada en el habla. Porque el habla es ese vínculo original con el mundo [...]” (Dufrenne, 1968, 67)

En esta afirmación se encuentran los dos elementos fundamentales de la filosofía de Dufrenne que venimos destacando en este primer capítulo:

- a) El mundo como horizonte de una experiencia antepredicativa, fundamentalmente organizada en la percepción.
- b) El sentido como una empresa afincada en el mundo de la vida, en conexión con los intereses vitales del hombre.

De esta concepción del lenguaje se desprende la particular versión de la fenomenología que se encuentra en la filosofía de Dufrenne:

“La fenomenología [...] nos invita a considerar el sujeto humano concreto [...] una persona viviente [...]” (Dufrenne, 1968, 69 s.)

Es a partir de este punto de partida en el mundo concreto que la concepción del lenguaje, y en particular su sentido, no se dirime en una consideración meramente intelectual. La relación primigenia que el lenguaje establece con el mundo implica, al mismo tiempo, que una relación de conocimiento, una relación afectiva y práctica.

El sentido, si cupiese esta posibilidad sin recusarla como un oxímoron apresurado, es una entidad pre-lingüística. El lenguaje articulado conduce, entonces, a una capa más básica de sí mismo en que la relación del hombre con el mundo escapa a cualquier intento de estipular el lenguaje como un sistema arbitrario de signos lingüísticos. La “armonía pre-establecida” (Dufrenne, 1968, 70) entre el hombre y el mundo se establece a partir de considerar el lenguaje como una capa de sentido vivido e inmanente a las prácticas de los hombres en el mundo de la vida.

Dufrenne interpreta la afirmación husserliana del mundo como “horizonte de horizontes” de acuerdo con una concepción práctica y pre-reflexiva. Sin embargo, este primer nivel antepredicativo no impide la posibilidad de que el hombre realice representaciones del mundo: en la capacidad de representación comienza el pensamiento para el hombre:

“Pensar requiere esa distancia con respecto al mundo, una distancia que esta expresada por el *re-* en re-presentación.” (Dufrenne, 1968, 72)

La transición entre una presencia inmediata del mundo y la representación en el pensamiento es una operación que se encontrará también en la descripción de la obra de

arte y los momentos de su experiencia estética, en cuanto la obra se da como un producto sensible pero también como portadora de un significado. En este apartado dedicado al tema del lenguaje es importante notar que Dufrenne atribuye la distancia entre presencia y representación al lenguaje mismo:

“Ahora, ¿cómo es esta transición posible desde una condición de mero vivir (*living*) a una de pensar (*thinking*)? *Esto es posible por recurso del lenguaje*. Es el lenguaje el que introduce la distancia requerida entre el significante y el significado.” (Dufrenne, 1968, 73, cursivas añadidas)

El lenguaje, al mismo tiempo que encarna la unión con el mundo permite su distancia. Antes que una herramienta de comunicación, el lenguaje se encuentra en el origen del pensamiento.

Esta descripción del lenguaje, a partir de un nivel antepredicativo, afinado en la sensibilidad, y un nivel “representacional”, reproduce el esquema que habrá de encontrarse en la descripción de la obra de arte como objeto estético. La obra de arte es ciudadana de dos mundos, a un tiempo perteneciente al mundo sensible, aunque también reclamada por el mundo de los significados.

No obstante, esta distinción, como fuera visto en los párrafos anteriores, no indica que el mundo sensible no posea un sentido inmanente. Describir las principales características de dicho mundo, antes de introducir el problema estético específico, es el próximo paso de esta tesis en el capítulo siguiente, luego de que en el próximo apartado consideremos la primera obra de Dufrenne –escrita en colaboración con P. Ricoeur– para explicitar ciertos fundamentos “existenciales” de su filosofía presentes en un libro temprano.

1.4 Filosofía y existencia

En *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence* (1947) se comienza por plantear la cuestión metódica del acceso a la existencia a través de la filosofía. La “existencia” – palabra clave en la filosofía de Jaspers, que denota al “hombre” en el sentido más elevado de autenticidad–, no refiere al individuo biológico, ocupado en el cuidado de la vida, sino al individuo libre, preocupado por el cuidado de su ser; indica menos al ser que piensa y se define por la aplicación de reglas intelectuales (cuya universalidad está en la intemporalidad) que al hombre que juega su destino en el tiempo, ante la muerte, pero también ante el Estado y sus amigos. Por lo tanto, el acceso a la existencia, método que se encuentra en el corazón de la filosofía de Jaspers –lo que lo vuelve de interés para Dufrenne– implica una conversión ética.

En este punto, la pregunta que se formula es cómo hacer filosofía de una actitud que se presenta como excepcional y, por lo tanto, defrauda al saber de la teoría. La respuesta –que Dufrenne hará suya en su fenomenología de la experiencia estética– radica en describir el movimiento de aproximación a aquello que resta a toda determinación empírica del ser.

De acuerdo con la filosofía de Jaspers, el primer paso de la filosofía sería de una exploración del ser empírico del mundo (en el primer tomo de su obra magna *Filosofía*). En este nivel, el imperio de la objetividad, cabe la distinción entre dos modos del objeto: *Gegenstand* y *Objekt*. En el primer caso, se trata del objeto para un sujeto, recíproco de la actividad de la conciencia; podríamos traducirlo como “objeto de la representación” o *cogitatum*. En el segundo caso, la palabra remite al objeto del conocimiento objetivo; dicho de otra manera, mientras que la representación plantea la

cuestión de la correlación intencional, el objeto apunta a la validez del saber (y, principalmente, del saber científico).

Ahora bien, en la concepción jaspersiana de la intencionalidad, esta última e inmanencia se confunden. He aquí un aspecto en que Jaspers se distancia de Husserl, en la medida en que éste llama “trascender” al acto de apuntar al objeto de una representación. Sin embargo, Jaspers conserva la expresión “trascendencia” para un propósito específico. A pesar de que la conciencia se defina por su relación con el objeto de la representación, el sujeto no se agota en esta referencia:

“[...] el sujeto no es sólo la transparencia y el anonimato de una conciencia en general, sino un yo concreto, singular [...]. es necesario para esto que [el sujeto] sea desprovisto de todo carácter idealista, que no sufra ninguna reducción fenomenológica [...].” (Dufrenne/Ricoeur, 1947, 37 s.)

De este modo, la crítica de Dufrenne a la reducción fenomenológica circunscribe un aspecto específico: por un lado, apunta a conservar la dimensión concreta del hombre (es decir, implica un rechazo del idealismo); por otro lado, no descarta la vía de un proyecto de filosofía trascendental. En años posteriores, Dufrenne habrá de reinterpretar la noción de reducción justamente con el objeto de delimitar un planteo de este orden.

En segundo lugar, a nivel del objeto de la representación, determinadas experiencias implican un exceso respecto a la determinación objetiva del sujeto. La experiencia estética será, en la fenomenología de Dufrenne, el dominio privilegiado para verificar esta nueva dimensión subjetiva; y es en términos estéticos que interpreta esta conversión del sujeto de la que habla Jaspers.

Si al experimentar la insuficiencia de las representaciones objetivas, el sujeto vuelve sobre sí mismo para abrirse la certeza íntima de la trascendencia –dicho de otro modo, si el acto de trascender procede, según Jaspers, de una libertad que se revela como el ser íntimo y auténtico del hombre–, Dufrenne interpreta este movimiento en los siguientes términos:

“[...] la justificación de un pensamiento que trasciende no es válida más que para quien ha trascendido y devenido existencia. De la misma manera que es necesario volverse poeta para entender a los poetas: quien no entra en el juego permanece sordo a su voz, indiferente o irónico [...].”

(Dufrenne/Ricoeur, 1947, 57)

Así, puede observarse que Dufrenne hace de la experiencia estética el modelo por el cual hacer inteligible la conversión ética de que habla Jaspers. Esta misma interpretación, por cierto, es lo que permite concluir que dicho movimiento no presupone un círculo vicioso, al presuponer aquello que quiere demostrar, o una petición de principio, sino que instituye un círculo significativo que permite delimitar incluso el carácter trascendental de la contemplación –al realizar la distancia entre el yo empírico y la existencia–.

Asimismo, esta última indicación permite entrever de qué manera el acto de trascender implica sobrepasar la objetividad pero también toda representación. El excedente que la experiencia estética pone de manifiesto circunscribe una actitud del sujeto para la cual no hay correlato noemático. Por esta vía (negativa) es que se inaugura el segundo libro de la *Filosofía* de Jaspers: irreductible a toda representación, el hombre se desborda a sí mismo como conciencia.

Por otro lado, en unas conferencias de 1938, reunidas con el título *Razón y existencia*, Jaspers propondría otra definición del acto de trascender, aunque convergente con la aquí presentada. En dicho contexto, formularía que trascender implica concebir el carácter a la vez envolvente y desbordante del ser –en alemán, el término es “*Umgreifende*”, que también podría ser traducido como “Abarcable”, “Englobante” o “Inconmensurable”–. Dicho de otro modo, trascender lleva a pensar aquello que no puede ser pensado. Así, al pensar lo inconmensurable de su ser, el hombre se despierta a la propia posibilidad y a la libertad.

Sin embargo, no debería creerse que este derrotero conduciría a una filosofía de lo inefable. El descubrimiento de la trascendencia –el *ser* de la existencia– no dispensa de que para pensarla es preciso un correlato de la conciencia. En otros términos, la trascendencia regresa a la correlación intencional para descubrir que la superación del mundo empírico es la que lo ofrece como dado a un sujeto. Nuevamente, es una comparación con la recepción de la obra de arte la que permite entender este movimiento: una obra de arte es un objeto más del mundo, pero en la medida en que condesciende a ser contemplado adquiere el estatuto de objeto estético. Ahora bien, este procedimiento de estetización implica una particular disposición del sujeto, que permite recuperar un sentido hasta entonces velado. De la misma manera, en el advenimiento de la existencia, la objetividad del mundo cobra un sentido nuevo; es decir, trascender no es abandonar el mundo, sino sobrepasarlo *en* el mundo al descubrirlo en su verdad más íntima.

A partir de lo anterior, entonces, pueden deslindarse diferentes núcleos seminales de la fenomenología de Dufrenne en la presentación que realiza de la filosofía jaspersiana.

En primer lugar, nos detendremos en la noción de mundo. La “tarea primera de una fenomenología” (Dufrenne/Ricoeur, 1947, 72) sería mostrar que aquél no puede cerrarse

sobre sí mismo, sino que siempre reenvía a un “más allá” irreductible a la objetividad. Así, el mundo es el “horizonte de los horizontes”, al resistir a la totalización; pero también es *mi* mundo, en la medida en que se presenta como significativo. En este punto, Jaspers reenvía a la noción heideggeriana de mundo, bajo la idea de que Heidegger ha dicho “lo esencial” sobre la cuestión; sin embargo, Dufrenne no deja de destacar que en dicho planteo se encuentra elidida la referencia al cuerpo:

“[...] es a partir de mi cuerpo que se despliega el espacio, a partir de mi presente que se despliega el tiempo, soy el ‘aquí y ahora’ al que se adosa toda realidad objetiva.” (Dufrenne/Ricoeur, 1947, 74)

Y, respecto de esta presencia del cuerpo en el mundo, Dufrenne plantea un “juego” de referencia recíproca: aquél no se encuentra fuera del mundo, como un “punto cero” inexpugnable, sino que ambos están co-ligados, como lo demuestra que el mundo no sólo sea algo a descubrir sino también a producir. Este tipo de condicionamiento recíproco, para el caso, anticipa en esta obra un procedimiento argumentativo que sería central en los desarrollos posteriores de Dufrenne en torno a la noción de *a priori*: al descubrir estructuras *a priori* en los objetos, el sujeto se descubre a sí mismo; y, por cierto, tampoco hubiese podido aprehender el sentido del mundo si no contase con disposiciones para ese descubrimiento.

En una segunda orientación, el planteo de Dufrenne excede la concepción heideggeriana en la medida en que subraya que el mundo no encuentra su determinación

privilegiada en el útil; sino en la experiencia afectiva,⁸ de la cual es un modelo privilegiado –nuevamente– la contemplación estética:

“[...] el sujeto concreto que es la existencia quiere una relación más íntima con el objeto: que devenga signo, ‘lenguaje’, testimonio del ser, como lo es con los poetas [...]” (Dufrenne/Ricoeur, 1947, 100)

De este modo, el mundo desborda la finalidad práctica, y cobra un estatuto expresivo –a sabiendas de que la noción de expresión es el hilo conductor de toda la *Fenomenología de la experiencia estética* de Dufrenne–.

Por otro lado, respecto de la evaluación comentada del segundo libro de la *Filosofía* de Jaspers, dedicado al esclarecimiento de la existencia, es notable la postulación de las categorías existenciales –libertad, situaciones-límite,⁹ comunicación, etc.– que expresan la irreductibilidad de la existencia a un yo empírico y, que, una vez más, son presentadas desde un punto de vista estético:

“No las comprendemos más que al asociarlas al acto que designan, como no comprendemos las palabras de un poema sino al participar del

⁸ En un capítulo posterior habrá de verse cómo esta indicación en la obra sobre Jaspers es rectificada en el libro de Dufrenne sobre el *a priori*: en este último, la *Befindlichkeit* es retomada para esclarecer una de las dimensiones del *a priori* en función de delimitar su carácter subjetivo (que no debe ser entendido en términos psicologistas) sino a través de un planteo de condiciones de posibilidad.

⁹ A primera vista, la teoría de las situaciones-límite podría tener un lugar semejante –en la filosofía de Jaspers– a la concepción heideggeriana del ser en el mundo, y más exactamente a uno de sus momentos, la *Befindlichkeit*, que designa la revelación afectiva de nuestro abandono en el mundo. Sin embargo, esta semejanza es superficial: en primer lugar, el análisis de Jaspers no es sistemático (por ejemplo, la muerte no es el punto de mira hacia el cual convergen los datos del análisis); y, más importante, las situaciones-límite guardan una pasividad irrecusable, la existencia en el mundo es una paradoja insoportable para el hombre (mientras que, para Heidegger, el ser en el mundo es una estructura constitutiva del *Dasein*: trascender para éste no es sobrepasar el mundo sino *hacia* el mundo).

sentimiento de que están henchidas: su verdad reside en su sabor, o en su potencia emocional.” (Dufrenne/Ricoeur, 1947, 125)

Por esta vía, se introduce la cuestión de la verdad de la existencia, cuyo fundamento se afirma en la autenticidad. En este punto, Dufrenne propone un distanciamiento de la concepción heideggeriana de este concepto –en términos generales, prácticamente todo el libro está escrito para distinguir a Jaspers de Heidegger– cuya definición es tomada de la presentación que hiciera De Waelhens: auténtico es el que “comprende en silencio y con angustia [las] posibilidades más extremas [del *Dasein*], y [estas] posibilidades consisten en ver la nada y la culpabilidad” (Dufrenne/Ricoeur, 1947, 130, n.71); para Dufrenne, en cambio, la concepción jaspersiana de la autenticidad estaría vinculada con una asunción del propio estilo –como demuestra el caso de Van Gogh, a quien Jaspers le dedicara un estudio clínico–; dicho de otro modo, nuevamente es el caso de una metáfora artística la que permite introducir al concepto:

“[...] el artista, por la coincidencia perfecta entre su obra y sí mismo: se encuentra por completo en su obra, y el signo irrecusable se encuentra en la adecuación total de la idea y del sentimiento al estilo que lo expresa.”
(Dufrenne/Ricoeur, 1947, 130)

De este modo, así como respecto de la exploración de la objetividad se presentaba la noción de mundo y una vía metódica que recuperaba el asombro “contemplativo” ante los fenómenos; a través del esclarecimiento de la existencia se expone la articulación entre las categorías de estilo, sentimiento y expresión (motivos centrales en la filosofía posterior de Dufrenne).

Por otro lado, cabe detenerse aquí en la concepción de la verdad que se desarrolla en este contexto. En un conjunto de conferencias pronunciadas en 1937, y reunidas con el título *Filosofía de la existencia*, Jaspers recobra el carácter polisémico de la verdad – parafraseando la idea aristotélica de que el “ser” se dice de diversas maneras– para distinguir su noción respecto del de “validez”, concepto éste que se pone en juego en la evaluación lógica de los enunciados:

“Existe un reino válido de la verdad, si bien angosto, delimitado con precisión, y es el reino de los conocimientos exactos para la conciencia en general. [Sin embargo] la verdad que nos es esencial empieza precisamente allí donde cesa lo concluyente de la ‘conciencia en general’.” (Jaspers, 1985, 46 s.)

Dicho de otro modo, podría concederse que existe una verdad de lo inmediato, que consiste en la conservación de sí –propia del utilitarismo cotidiano–, así como una verdad de la conciencia abstracta y formalista, pero la existencia experimenta la verdad “donde no me es dado ningún efecto verificable de una verdad pragmática, ninguna certeza experimentable de la conciencia intelectual, ninguna oculta totalidad del espíritu, allí llego a la verdad en cuanto franqueo toda inmanencia del mundo, para volver de nuevo al mundo después de la experiencia de la trascendencia” (Jaspers, 1985, 52).

A partir de observaciones como las precedentes es que Dufrenne afirma que “la doctrina de la verdad es menos una epistemología que una ética de la veracidad [...]” (Dufrenne/Ricoeur, 1947, 210). En efecto, el último tramo del libro se encuentra dedicado a la relación entre la verdad y la libertad, una verdad que es indiscernible de una acción de sí sobre sí mismo, pero que en la evaluación de Dufrenne corre el riesgo

de confundirse con una suerte de perspectivismo, con una doctrina “demiúrgica” o “prometeica” (Dufrenne/Ricoeur, 1947, 350). En todo caso, el aspecto positivo que se destaca en el compendio final de reflexiones es el punto en que la filosofía de la existencia de Jaspers puede ser entendida como una “inflexión de la filosofía crítica en filosofía contemplativa” (Dufrenne/Ricoeur, 1947, 356), más allá de lo cual se le dispensa de cierta falta de radicalidad fenomenológica. Dicho de otro modo, la filosofía jaspersiana podría proveer una orientación metodológica, una forma de recuperación del asombro ante el mundo –que podría ser entrevisto como una “situación-límite” antes que como un objeto–; he aquí el punto de lo que sirve a los fines de una filosofía de la existencia en el posterior proyecto fenomenológico dufrenniano, pero en el desarrollo positivo de los temas en cuestión –la noción de verdad, el problema del estilo, etc.– este primer libro trasunta un relativo inconformismo. En la puesta a punto comparativa que hacia el final se realiza con la fenomenología heideggeriana, esta última goza de una sistematicidad añorada. En un capítulo posterior habremos de retomar la influencia de Heidegger en la fenomenología de Dufrenne. En el capítulo siguiente nos detendremos puntualmente en la deuda merleau-pontyana que le concierne, aunque sin confundirse con un autor merleau-pontyano.

En términos conclusivos, podría decirse que este primer libro de Dufrenne permite situar el aspecto en que su filosofía podría ser reconocida como referida a la “existencia”: antes que la ocupación por un conjunto delimitado de tópicos, la vía existencial de la fenomenología de Dufrenne radica en la recuperación de un sujeto concreto, que no sea el correlato abstracto (e incorpóreo) del mundo. El nombre que Dufrenne atribuiría esta noción en una obra posterior es el de “personalidad”. Nos detendremos en este último concepto luego de analizar la importancia de la referencia al cuerpo en el capítulo siguiente.

Capítulo 2

Una filosofía del *a priori*

Como fuera dicho en el capítulo anterior, el tema central de la fenomenología de Dufrenne es la relación entre el hombre y el mundo. De acuerdo con este lineamiento general es que debe entenderse su propuesta de una revisión de la noción de *a priori*. En efecto, no se trata en su perspectiva de reconducir dicha noción hacia un sujeto que, a través de categorías o conceptos formales, constituiría el mundo fenoménico. El *a priori* dufrenniano se encuentra en las cosas mismas, de ahí que pueda ser vinculado con la noción merleau-pontyana de *a priori* (a través de lo que Merleau-Ponty llamó “fe perceptiva”).¹⁰

De acuerdo con toda filosofía del *a priori*, que afirma su carácter independiente de la experiencia, aunque no pudiendo darse sin ella, Dufrenne plantea que el hombre cuenta con ciertas disposiciones que, en el encuentro con el mundo, se actualizan. Por esta vía, la concepción dufrenniana del *a priori* es también una filosofía sobre lo “virtual”.

En términos generales, podría pensarse que la propuesta de Dufrenne produce por una vía indirecta aquello que quiere evitar; al buscar una distancia con todo formalismo subjetivista, concluye en afirmar disposiciones virtuales en el hombre. No obstante, antes que la acusación de contradicción, entre una perspectiva y la otra se dirime un cambio de punto de vista: la fenomenología dufrenniana permanece atenta a la cuestión del “contacto” del hombre con el mundo, del “co-nacimiento” sensible que –al separarlos– los reúne.

Según ha afirmado M. Berman en un artículo reciente (2009), sólo a través de la comparación entre la fenomenología de Dufrenne con la de Merleau-Ponty puede

¹⁰ Esta relación con la “fe perceptiva” es realizada por Dufrenne en las primeras páginas de *L'oeil et l'oreille* (1991). Aquella “va directo a las cosas” (Dufrenne, 1991, 12) y es el fundamento carnal de las estructuras *a priori* que son sus condiciones de manifestación.

apreciarse, más que la deuda del primero con el segundo, el punto en que la noción dufrenniana de *a priori* extiende la concepción merleau-pontyana.

El capítulo precedente ha introducido los lineamientos fundamentales del sentido de la fenomenología que se encontrará supuesta en los próximos desarrollos de esta tesis. Uno de los tópicos centrales es la delimitación de las cualidades sensibles de la obra de arte. Para avanzar en este derrotero es preciso anticipar, también de modo introductorio, ciertos aspectos de un concepto general del sentir y de lo sensible que permita dar curso a la exposición posterior sin detenerse en rodeos y recensiones accesorias. Dado que la obra de arte es un objeto sensible presente a la percepción, la investigación de las características del mundo sensible se impone como un estadio primero antes de considerar su aspecto significativo.

Asimismo, en el capítulo anterior se ha planteado en qué medida Dufrenne ha afirmado explícitamente su deuda con la fenomenología de Merleau-Ponty. Por lo tanto, una comparación más precisa entre ambos autores es un prolegómeno necesario para esta tesis. En este capítulo, entonces, junto al objetivo anterior –o, mejor dicho, la vía de su realización– se añade la investigación de la noción de *a priori*, que ocuparía un lugar destacado en la fenomenología de Dufrenne a partir de la década del '60 (no sólo en su libro *La notion d'a priori*, 1959; sino también en *L'inventaire des a priori: recherche de l'originare*, 1981, y en el último tramo de *L'oeil et l'oreille*, 1991).

* * *

La fenomenología de Dufrenne es una filosofía del *a priori*. Como habrá de notarse en esta tesis, la estética dufrenniana se dilapida en una mera aproximación empírica cuando no se tiene presente ese trasfondo; así como la experiencia que tiene a la obra de

arte de hilo conductor se convierte en el suelo desde el cual su noción de *a priori* se construye. Esta última observación es particularmente importante, en la medida en que esta noción no puede ser evaluada por fuera de su marco de producción. En sentido amplio, los argumentos dufrennianos –para justificar la utilización de esta noción– podrían ser formalmente cuestionados si se los considerase de modo abstracto, incluso por momentos podrían ser entrevistados como poco concluyentes; no obstante, su validez última radica en la experiencia que buscan describir, el modo de relación entre el hombre y el mundo al que introducen.

Asimismo, el desarrollo de la noción de *a priori* es una pieza fundamental de la filosofía de Kant. A los fines de la razón teórica, esta noción permite otorgarle un programa cierto a la metafísica –en la medida en que ésta debe ocuparse de exponer el conocimiento puro *a priori*, en función de las condiciones de validez de todo conocimiento–. Esta última deriva es la que lleva también hacia el aspecto trascendental del kantismo, dado que la diferencia entre este aspecto y lo empírico se establece a partir de la crítica del conocimiento. Dicho de otro modo, trascendental no es sólo el conocimiento *a priori*, sino el conocimiento *a priori* de lo *a priori*. Así, por ejemplo, la matemática es un conocimiento *a priori*, pero no trascendental. Por eso, no alcanza con oponer lo empírico a lo trascendental, sino ubicar que aquello que es independiente de la experiencia puede ser también su condición.

Este sentido trascendental es el que adquiere también la cuestión de lo *a priori* en la fenomenología de Dufrenne, para quien la pregunta por esta noción remite a la cuestión del sentido de la experiencia. Aunque, a diferencia de Kant, para Dufrenne lo *a priori* no debe ser planteado en términos “formales” –esto es, por oposición a lo dado, en la medida en que sería algo atribuible a un sujeto constituyente–. En la filosofía kantiana,

el formalismo del *a priori* es una manera de establecer su carácter universal y necesario, que no podría provenir de lo empírico.

He aquí el punto de partida de la interrogación de Dufrenne, para quien lo *a priori* está en las cosas mismas, en la experiencia sensible –y en la contemplación estética esto ocurre de forma directa–. Dicho de otro modo: “Es este empirismo de lo trascendental el que intentaremos justificar al repensar por nuestra cuenta la noción de *a priori*” (Dufrenne, 1959, 6). Dicho de otra manera, se trataría de tomar la contemplación estética como una experiencia que dispone de “una organización no lógica [y sensible] de lo dado” (Dufrenne, 1959, 7). Así, la noción de *a priori* debe ser investigada en función de una lógica de lo sensible y la sensación –tema de la segunda parte de este capítulo, luego de que reconstruyamos algunas observaciones generales sobre la noción dufrenniana de *a priori*–.

2.1 Dimensiones de lo *a priori*

Desde el comienzo de su libro sobre el *a priori*, Dufrenne formula una inquietud específica:

“[...] si lo *a priori* es anterior a la experiencia, dado que no encuentra validez más que en relación con ella, ¿no deberíamos decir que se lee en ella?” (Dufrenne, 1959, 10)

La ambigüedad de esta pregunta expone el alcance de la posición dufrenniana: si el *a priori* puede leerse *en* la experiencia, ¿por qué atribuirle un carácter formal (referido al sujeto)? Dufrenne no realiza una revisión general de lo *a priori* en Kant, sino que

propone “grupos de problemas”, a partir de los cuales –atravesándolos– expone las dimensiones de su concepción de lo *a priori*. Por un lado, un grupo de problemas está relacionado con la cuestión de la constitución:

“La actividad constituyente no consiste en imponer una forma a una materia, en subsumir una intuición bajo un concepto o en ordenar un acontecimiento según una regla [...] la actividad constituyente consiste más bien en recibir un sentido, expuesto en una forma que no tiene valor de objetividad más que porque significa el pacto vital anudado entre el sujeto y el objeto.” (Dufrenne, 1959, 26)

El problema de la constitución –al que dedicaremos un capítulo específico en la tercera sección de esta tesis– consiste en la reformulación de la actitud que propone un sujeto formal y responsable del sentido, para tematizar el “co-nacimiento” del sujeto y el objeto:

“Así, la actividad constituyente no es el hecho de un sujeto formal, sino la expresión de esta forma concreta, el hecho de un ser en el mundo. Lo constituyente no puede ser constituyente sino cuando, al mismo tiempo, es constituido [...], es inmanente al mundo.” (Dufrenne, 1959, 26)

Una segunda dimensión de lo *a priori* se encuentra en la concepción de la reducción como forma de acceso a lo trascendental, dado que “quizá no es necesario operar la reducción husserliana para pasar de lo empírico a lo trascendental, porque la reducción neutraliza lo empírico, al suspender la actitud natural [...]” (Dufrenne, 1959, 62). Sin embargo, el contexto de esta afirmación de Dufrenne remite a la formulación de *Ideas I*,

y no cancela toda posibilidad de la reducción en la fenomenología dufrenniana, dado que “el regreso al origen, tal como lo realiza Husserl, cuando la fenomenología se vuelve genética [es] un retorno a lo trascendental [...]” (Dufrenne, 1959, 62).

De este modo, puede notarse que Dufrenne no sólo interpreta la constitución en términos idealistas (“el idealismo de la constitución”; Dufrenne, 1959, 63), sino que destaca que la primera acepción de la reducción tiene como vía el descubrimiento de un sujeto constituyente que sería el “garante” del sentido. Frente a esta interpretación, su fenomenología intenta enfatizar la inmediatez del sentido en la percepción –“de la misma manera que se organiza una figura en las experiencias de la psicología de la forma” (Dufrenne, 1959, 63)–, respecto de la cual la reducción deberá ser en la percepción misma al adquirir la condición contemplativa. En suma, si en una primera dimensión el *a priori* era constituyente *en* la experiencia, en una segunda dimensión implica la reconducción hacia un origen en la percepción estética que, como veremos en la tercera parte de esta tesis, se encuentra asociada a la noción de Naturaleza como instancia trascendental.

Una tercera dimensión de lo *a priori* es su carácter existencial, esto es, dependiente del hombre concreto –antes que de un sujeto abstracto–.¹¹ Por esta vía, el *a priori* implica formas de vida y hábitos perceptivos, consolidados en una comunidad intersubjetiva. Volveremos sobre esta cuestión en el capítulo siguiente cuando nos ocupemos de la noción de personalidad de base. Sin embargo, aquí nos detendremos en el aspecto trascendental que Dufrenne atribuye a estas condiciones históricas –y que cancelan el intento de orientarlo hacia un empirismo vulgar:

¹¹ “Hablaemos con mayor gusto de hombre antes que de sujeto, porque intentaremos de reconducir al sujeto a una naturaleza concreta en lugar de considerarlo como el correlato impersonal de un conocimiento puro” (Dufrenne, 1959, 53).

“[...] hablamos de condiciones y no de causas; el empirismo puede explicar el ejercicio o el desarrollo de lo trascendental, cuando lo trascendental está presupuesto. Pero ¿es preciso ir más lejos, y admitir que el empirismo puede explicar la adquisición misma de lo trascendental? [...] Si acordamos que lo *a priori* subjetivo, en su génesis misma, está sometido a la jurisdicción de una causalidad empírica, lo reducimos a una ilusión: debemos tomar posición contra el positivismo psicológico o sociológico, aunque no sea fácil porque, de la misma manera que están estrechamente ligados, objetivamente, lo *a priori* y lo *a posteriori*, del mismo modo lo están, subjetivamente, lo psicológico y lo trascendental. Sin embargo, insistiremos en su proximidad, porque es a través de esta condición que se hace justicia al sujeto concreto, al elevar lo psicológico al nivel de lo trascendental antes que en degradar lo trascendental a lo psicológico.” (Dufrenne, 1959, 58)

En última instancia, con el propósito de distanciarse del empirismo, es preciso elaborar de qué manera la percepción porta un sentido –y que este sentido requiere un *a priori* (al ser inmediatamente significativa)–.

Los tres campos problemáticos aquí esbozados –la reducción, la constitución y lo trascendental– serán retomados en la tercera parte de esta tesis –con el objetivo de precisar el alcance del proyecto fenomenológico de Dufrenne–. En el próximo apartado nos detendremos en la fenomenología de la percepción que se desprende de su análisis de la noción de sensación (“la presencia inmediata de un sentido nos autoriza a hablar de *a priori*”; Dufrenne, 1959, 61). Esta última será la puerta de entrada a la noción de expresión (“esta estructura que constituye al objeto como objeto, la unidad el objeto, su espacialidad, su temporalidad [...], su expresión, su cualidad afectiva [...]”; Dufrenne, 1959, 61), que presentaremos en el marco de la exploración de la fenomenología de la

experiencia estética en la segunda parte de esta tesis. En definitiva, los desarrollos que a continuación se exponen presuponen los que luego se ampliarán; no obstante, esta anticipación responde al propósito de dar continuidad a la noción de *a priori* y al objetivo de deslindar las relaciones con la fenomenología de Merleau-Ponty.

2.2 Una fenomenología de la percepción

Una primera delimitación que debe realizarse es la del concepto de *sensación*, debido a que fácilmente podría equivocarse el sentido de las sensaciones como perteneciendo a lo que entendemos por “cualidades sensibles”. El concepto de sensación tiene su punto de arraigo en una concepción atomista, o bien mecanicista, de la estructura del cuerpo propio (Merleau-Ponty, 1945, 25-30). De este modo, en acuerdo a esta perspectiva, el cuerpo no sería sino una superficie de impacto que, pasivamente, registraría la acción de los otros cuerpos, afectando el sistema nervioso que subtiende la actualización de sensaciones que se encuentran en la base de nuestro contacto con el mundo. Este esquema mecanicista sirve al empirismo, que en su versión menos refinada es realista.

De acuerdo a Merleau-Ponty, en una concepción crítica del empirismo, la sensación debe ser entrevista en el marco de una teoría de la percepción que revele el estatuto del cuerpo propio como sujeto percipiente. De este modo, para Merleau-Ponty, la sensación “no es ya una propiedad de la cosa, ni siquiera el aspecto perspectivo, sino una modificación de mi cuerpo” (Merleau-Ponty, 1945, 375). A continuación se verá cómo una concepción de la sensación que incluya al cuerpo propio como sujeto conduce a una concepción del sentir que enlaza al hombre y el mundo en una unidad indisoluble. Esta

será la tarea positiva de este apartado en general. En principio, continuaremos con la tarea destructiva de la concepción atomista de la sensación.

El pensamiento objetivo “tiene por función constante el reducir todos los fenómenos que atestiguan la unión del sujeto y del mundo para sustituirles la idea clara del objeto como en sí, y del sujeto como pura conciencia. Corta, pues, los lazos que reúnen la cosa y el sujeto encarnado y solamente deja subsistir, para componer nuestro mundo, las cualidades sensibles” (Merleau-Ponty, 1945, 370). En este contexto se demuestra que una primera aproximación a la noción de “cualidad sensible” podría entenderse a partir de la noción de sensación, entendida de un modo atomista y fisiológico. Aquí se intentará construir una consideración sobre dicha noción que no la “reduzca” a dicho marco teórico. Cuando en esta tesis se afirmen proposiciones sobre las cualidades estéticas de una obra de arte, no se estará pensando en propiedades objetivas del objeto, independientes de la percepción en que se realizan, así como del sentido con que el objeto se presenta para el sujeto de la percepción. Esto llevará a afirmar la distinción entre objeto estético y obra de arte, como una distinción ontológica, que podría parafrasearse afirmando que el objeto estético no tiene las mismas cualidades que una obra de arte cuando no se la contempla estéticamente.

La pregunta por el estatuto de la sensación es, al mismo tiempo, una pregunta por la donación de la cosa. Merleau-Ponty afirma que “la cosa es la plenitud absoluta que mi existencia proyecta indivisa delante de sí misma. La unidad de la cosa, más allá de todas sus propiedades fijas, no es un sustrato, una X vacía, un sujeto de inherencia, sino este único acento que se encuentra en cada una, esta única manera de existir, de la que aquellas son una expresión segunda” (Merleau-Ponty, 1945, 368). Antes que la interpretación de ciertas sensaciones o material hylético, la cosa se manifiesta en una certeza de la experiencia del mundo. Por ejemplo, tomando el caso de la cosa visual, sus

propiedades no se dan como contenidos sensoriales, antes de que cierta simbiosis entre el cuerpo y el mundo pueda poner de manifiesto dicho esquema explicativo. La cosa visual, en su condición de cosa coloreada, demuestra que “la constancia del color no es más que un momento abstracto de la constancia de las cosas, y la constancia de las cosas está fundada en la conciencia primordial del mundo como horizonte de todas nuestras experiencias” (Merleau-Ponty, 1945, 362).

Dos determinaciones pueden extraerse de esta afirmación de Merleau-Ponty: por un lado, que la experiencia del mundo se verifica en la experiencia de la cosa; por otro lado, que la constancia de las cualidades de la cosa es dependiente de la constancia de la cosa, o bien, que la cosa y sus cualidades se dan en un entrettejido de dependencia recíproca. De este modo, el color, antes que un rasgo secundario y accidental, forma un sistema con la significación de la cosa, significación que debe ser entrevista de acuerdo a cierta “tipicidad” del mundo, como sostiene Merleau-Ponty siguiendo a Husserl.

Si la cosa se da en una “certeza del mundo”, para la cual no hay distinción de propiedades aisladas o secundarias, una de las preguntas que surge es la de la relación de los sentidos. Detendremos nuestro comentario en el planteo de la relación entre el campo visual y lo táctil:

“Toda percepción táctil, al mismo tiempo que se abre una ‘propiedad objetiva’, comporta un componente corpóreo, y por ejemplo la localización táctil de un objeto ubica a éste en relación con los puntos cardinales del esquema corporal. Esta propiedad que, a primera vista, distingue absolutamente al tacto de visión permite, por el contrario, aproximarlos.” (Merleau-Ponty, 1945, 363)

El mundo visible se encuentra entrelazado con el mundo del tacto. En el punto más radical podría decirse, incluso, que el mundo visual es como un “tocar con los ojos”, y que la evidencia de ese entrelazamiento se constata en el comportamiento móvil que se efectúa en el cuerpo propio al percibir. Esta concepción motriz del cuerpo propio, que aúna lo visual con lo táctil, y los demás sentidos entre sí, es el soporte desde el cual criticar la teoría atomista de la sensación. Las cualidades sensibles son comportamientos del cuerpo propio, unidades inmediatamente significativas (antes que estímulos), emplazadas en el contacto primigenio del hombre con el mundo.

Para Dufrenne, por su parte, la pregunta por la sensación también se enmarca en la conformidad de una teoría general de la percepción. En la percepción, la sensación se objetiva, “ella cualifica un objeto, que pone a distancia. Subjetiva, ella se objetiva; interior, se exterioriza” (Dufrenne, 1991, 23). De este modo, la sensación abre la vía al contacto con el mundo, tal como lo ilustra el tema fundamental de la fenomenología: la intencionalidad. Dufrenne afirma entonces:

“La sensación significa al menos que el viviente deviene sujeto, toma conciencia de un objeto fuera de sí.” (Dufrenne, 1991, 23)

En esta modalización de la presencia inmediata de la cosa, a través de su espacialización objetiva, queda inaugurado también el campo de la representación:

“En la palabra representación, el *re* significa el ahondamiento [*creusement*] del espacio [...] la representación no anula la presencia, no escamotea el mundo.” (Dufrenne, 1991, 24)

La presencia inmediata de la cosa en la sensación, a partir de su objetivación, decanta como un sentido representado. La primera observación que debe tomarse de este esquema intencional, para la comprensión de las cualidades sensibles, se encuentra en advertir que la noción de cualidad sensible nombra algo más que la sensación. Esta última sólo es una afección del cuerpo, la cualidad sensible es una propiedad del objeto dado a la percepción. A su vez, la noción de sensación tampoco debería ser tomada en un sentido asociacionista. Como ya fuera dicho, es la superación del atomismo asociacionista la vía de entrada a una noción compleja del sentir que permite pensar niveles de integración en la experiencia del mundo sensible. Contra la distinción de Strauss (cf. Dufrenne, 1991, 30-34) entre sensación y percepción, Dufrenne suscribe la fórmula merleau-pontyana que llama sensación a la más simple de las percepciones.

Para Merleau-Ponty, la sensación revela la “comunidad” (Merleau-Ponty, 1945, 229) del sujeto y el mundo, entendiendo dicha “coexistencia” como un *co-nacimiento*:

“No puede decirse que el uno actúe y el otro sufra, que uno sea el agente y el otro paciente, que uno dé sentido al otro.” (Merleau-Ponty, 1945, 248)

Cada cualidad se ofrece a la percepción de acuerdo con un tipo de comportamiento, acercando de esta manera lo que la fisiología clásica (y mecanicista) había separado: el polo perceptivo y el polo motor del comportamiento. Así, por ejemplo, “el azul es lo que solicita de mí cierta manera de mirar, lo que se deja palpar por un movimiento definido de mi mirada” (Merleau-Ponty, 1945, 243). Merleau-Ponty critica la reducción de las cualidades sensibles, como en el empirismo, a ciertos estados de una mente pasiva. Aunque también plantea la distancia respecto de una posición idealista que entreviera la figura de un yo constituyente del mundo y que, por lo tanto, se encontrara

fuera de este último. De acuerdo con la “rehabilitación de lo sensible” llevada a cabo por Merleau-Ponty, y continuada por Dufrenne, la sensación es portadora de una “significación vital” (Merleau-Ponty, 1945, 242). Oponiéndose al idealismo, Merleau-Ponty afirma que “no hay mundo inteligible, hay mundo sensible” (Merleau-Ponty, 1964, 267).

La crítica del empirismo y del idealismo (o intelectualismo) se fundamenta en una concepción de la percepción como experiencia originaria. El mundo sensible es aquel que se abre al cuerpo como sujeto de la percepción, mundo ante-predicativo al que sólo puede accederse a través del lenguaje indirecto. En la *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty describe la estructura del cuerpo propio como sujeto, destacando su irreductibilidad a la corporalidad de los otros objetos. Sin embargo, en ciertas experiencias reflexivas del cuerpo, como en aquella en que tocándose a sí mismo se encuentra como tocante y tocado, se pone en evidencia una nueva dimensión basal de la corporalidad que Merleau-Ponty llamará *carne* de acuerdo al proyecto ontológico de la última parte de su obra.

En continuidad con este planteo, para precisar una noción fenomenológica de sentir, Dufrenne recurre a la psicología, aunque, se entiende, no podría tratarse de una psicología de inspiración reflexológica, sino “una psicología atenta a lo vivido, que bien podemos llamar fenomenológica o existencial, para la cual la unidad de los sentidos es un tema central” (Dufrenne, 1991, 16). En el capítulo precedente ya se ha presentado la particularidad de la relación que Dufrenne encuentra entre psicología y fenomenología. El autor proveniente de la psicología retomado por Dufrenne es M. Pradines.

Pradines, cuya psicología se propone un análisis filogenético de la sensibilidad, a partir de un proceso de diferenciación en el cual la vida se encuentra en el origen tanto de la sensorialidad como del sentido, propone una serie de distinciones pertinentes para

comprender la relación entre afecto y representación, así como entre percepción y sensación. Respecto de este último par de términos, Pradines afirma lo siguiente:

“En efecto, el papel de la percepción no consiste sólo en hacer conocer la posición de los excitantes en el espacio con relación a nosotros. La percepción informa, sobre todo, de cualidades y no única o fundamentalmente acerca de modos de exterioridad. Lo que percibimos por los sentidos, generalmente adelantado como una especie de evidencia, son cualidades sensibles.” (Pradines, 1943, 317)

Antes que sensaciones subjetivas, las cualidades sensibles son aspectos objetivos de las cosas. De acuerdo a una consideración intencional (“percibir es percibir algo”; Pradines, 1943, 311) Pradines formula que la percepción de objetos externos requiere la captación de un sentido a partir de su representación. Esta capacidad de representar objetos, más allá de las determinaciones sensoriales, de relativa intensidad, que pueden actuar sobre los órganos sensibles, constituye el “mecanismo fundamental de la percepción” (Pradines, 1943, 311). Sin embargo, la sensibilidad no se caracteriza solamente por esta condición representativa. A un tiempo, “la sensación representativa nos revela directamente su origen afectivo” (Pradines, 1943, 218). La sensibilidad representativa y la sensibilidad afectiva se encuentran enlazadas, destacándose entonces la función mediadora de la motricidad (cf. Pradines, 1943, 221-233).

En un esquema que podría compararse con la propuesta merleau-pontyana del papel de motricidad en la percepción, Pradines consolida una teoría de la percepción cuyo último eslabón será el sentimiento. Nos detendremos brevemente en este punto, dada la influencia de dicha noción en la fenomenología estética de Dufrenne:

“La percepción no actúa únicamente por el resorte intelectual de las anticipaciones que proporciona, sino por el resorte afectivo de ciertos estados que las acompañan.” (Pradines, 1943, 507)

Dichos estados, los sentimientos, tienen una función regulatoria de la percepción “de la que constituyen como un aspecto dinámico” (Pradines, 1943, 509). Pradines describe la función regulatoria de los sentimientos de acuerdo a la base en dos afectos básicos: el placer y el dolor; y dos tendencias reactivas: la atracción y el rechazo. De acuerdo con el tema que aquí concierne, el punto crucial a ser destacado es que, según Pradines, “el sentimiento escapa a la subjetividad” (Pradines, 1943, 510). De este modo, el sentimiento, de acuerdo a su valor circunstancial y reactivo, no es la cara subjetiva de una actividad externa:

“[...] el sentimiento es una impresión que nos da, con respecto a los objetos, una regla de acción perfectamente adecuada.” (Pradines, 1943, 510)

Podría decirse, entonces, que poco de “impresión” tiene el sentimiento si es una “regla de acción”. La noción pradiniana de sentimiento es ejemplar para una teoría de la sensibilidad que busque establecer las relaciones prácticas entre el sujeto y el mundo, como en el caso de la teoría de Dufrenne. No sólo quedaría criticada, de este modo, la teoría asociacionista de la sensación, sino también una teoría subjetivista de los afectos —que desconozca su proyección mundana—.

En la sensación, “lo que es sentido no es una cualidad vista, sino un rostro del mundo, una cierta atmósfera que se expresa” (Dufrenne, 1991, 32). En este punto, la sensación también colinda con un rasgo expresivo que Dufrenne asocia al afecto:

“Si esta idea de expresividad [...] lleva el sentir al lado del afecto antes que el percepto, no es imposible sin embargo atribuir la expresividad a la cualidad sensible.” (Dufrenne, 1991, 32)

En un capítulo próximo, de la segunda parte de esta tesis, nos encargaremos de describir el contenido de la noción de expresión. No obstante, aquí debe desarrollarse el modo en que la sensación, a través de su consideración afectiva, se determina como cualidad sensible. Lo importante, para el caso, se encuentra en especificar que la cualidad sensible dista a su vez de la afección de la sensación, ya que es una cualidad objetiva. De este modo, la cualidad sensible es una determinación que supone la representación.

De acuerdo con E. Strauss, Dufrenne comprende el sentir como un modo de comunicación entre un ser y el mundo. Si el sentir se diferencia en distintos campos sensoriales, cuya misión última se aplica al conocimiento del mundo externo, la unidad que los comanda entronca, no obstante, en un fondo afectivo. De este modo, la percepción se determina también como una facultad afectiva. El sentir, a un tiempo, abre el campo de la percepción, pero también el del sentimiento.

La experiencia estética es el “ejemplo privilegiado” (Dufrenne, 1991, 35) para dar cuenta de esta capa basal del mundo, en la que el sentir “se desvanece” (Dufrenne, 1991, 34) en el sentimiento. En la experiencia estética, el objeto importa no tanto por su determinación objetiva como por el afecto que es capaz de suscitar. Dicha experiencia patética se determina en la captación inmediata de la expresión de las cosas. El sentir, además de la expresión en el objeto, comprende también el sentimiento, y la “lectura de la expresión se continúa en la experiencia estética por la cual una conciencia se moviliza en sus fuentes” (Dufrenne, 1991, 14). Dichos fundamentos no son otros que los que

establecen la relación entre la conciencia y el mundo en una unidad originaria antepredicativa.

Si bien luego habrá que volver sobre las nociones de expresión y sentimiento, este último como correlato noético de aquella, la especificación de la unión primigenia entre el hombre y su entorno es la principal revelación de la experiencia estética.

Afirmar que la experiencia estética es una experiencia sensible parece, en principio, una tautología. Al menos hasta que se presente de modo ordenado la noción de sentir que se encuentra supuesta. Anteriormente se ha delimitado el carácter del mundo sensible respecto de la presencia de la sensación. Sin embargo, el mundo sensible también es un mundo presente de modo inmediato. El niño reconoce de modo inmediato el estado afectivo de la madre en la entonación de su voz, antes que en el significado de sus palabras. Un mundo de gestos, en el que el sentido se ofrece de modo inmanente al signo, es el mundo de la experiencia sensible que remite a la coexistencia o comunión pre-dada entre el sujeto y el mundo. El mundo no se encuentra delante de nosotros, sino a nuestro alrededor, envolviéndonos (cf. Dufrenne, 1991, 67).

Tangible, audible, visible, son distintos modos de la sensibilidad en que el mundo se hace presente. Dufrenne retoma, en este punto, los desarrollos del último Merleau-Ponty acerca del mundo como carne, definido este último concepto a partir de la noción topológica de “reversibilidad”:

“La familiaridad del sintiente y lo sentido que se experimenta en la percepción implica una co-naturalidad.” (Dufrenne, 1991, 72)

En este mundo originario, no se trata de ubicar la posición del cuerpo propio de otro modo que como hecho de la misma carne que las cosas del mundo. La visibilidad, en

tanto función que pone a distancia aquello que puede verse, se encuentra subtendida por una invisibilidad inexpugnable:

“Pero lo invisible no es lo otro de lo visible, sino el fondo, lo que lo carga, lo que le confiere un espesor.” (Dufrenne, 1991, 83)

Lo mismo ocurre en el caso del sonido, donde el silencio desempeña la misma condición de posibilidad de la audición, aunque en el caso del oído (a diferencia de la vista) la relación de distancia se encuentra aplazada.

Sin embargo, antes que elaborar un catálogo de las modalidades sensibles, y sus respectivas utilidades para el campo del arte, más atinado es el propósito de explicitar el sentido común de lo sensible y esclarecer el problema de la unidad de los sentidos. Un papel preponderante para resolver esta última cuestión se encuentra en la presencia del tacto. “Estar en el mundo, es estar en contacto” (Dufrenne, 1991, 101). El tacto manifiesta de modo prístino la reversibilidad que enlaza el cuerpo propio en la carne del mundo. Al mismo tiempo, en el mundo tangible no hay lagunas como en lo invisible o el silencio. Pura presencia e inversión entre aquel que siente y lo sentido, como en el caso de una mano que toca a la otra, el tacto es también la modalidad sensible que revela la inextricable solidaridad de los distintos campos, por ejemplo, en el caso del espacio háptico, a través del cual la visión entra en contacto con la sensación de movimiento en una imagen:

“Las obras de arte plásticas, figurativas o no, nos recuerdan a veces que ellas pertenecen al imperio de lo tangible.” (Dufrenne, 1991, 105)

El mundo sensible es el mundo de la presencia. Lo contrario de la presencia es el alejamiento, no la ausencia. De este modo, la presencia implica al mismo tiempo distancia: para un ser corporal, la proximidad de un objeto es al mismo tiempo la sentencia de su distancia, por mínima que sea. Al tocar un objeto, su misma objetividad requiere cierta lejanía. El cuerpo propio es el principio de apertura del mundo, “abrir el espacio es abrirse a un mundo” (Dufrenne, 1991, 60), y la espacialidad requiere desde un comienzo la diferencia entre un objeto y otro.

En el mundo del sentir, no obstante, deben distinguirse dos niveles distintos de la presencia inmediata del sentido, uno de los cuales es anterior a la representación, y el otro posterior. Así, por ejemplo, no es lo mismo la experiencia del animal en su entorno, que la experiencia sensible en la contemplación de un paisaje, o bien en la apreciación de una obra de arte. De este modo, si bien la experiencia estética es una experiencia sensible, su aspiración a lo sensible no se encuentra delimitada en la capa originaria del mundo. Las cualidades sensibles de una obra de arte requieren una fijación a partir de algún sentido representativo que ordene cuáles de estos gestos estéticos son parte integrante de la obra. La experiencia estética, en tanto fenómeno histórico de la modernidad, supone a su base un distanciamiento del mundo sensible que sólo la representación captura. Sin embargo, la mediación de la representación no implica una pérdida de la inmediatez de lo sensible. El fenómeno expresivo en el arte, su captación inmediata, será uno de los modos de esclarecimiento de la presencia inmediata de lo sensible en el nivel de la representación.

2.3 Una filosofía de lo virtual

Antes de dedicarnos al objeto estético como unidad de lo sensible, el sentido en que Dufrenne entiende esta unidad –de modo convergente con los desarrollos merleau-pontyanos ya entrevistados–, nos detendremos en una especificación de la condición virtual que implica la noción de *a priori* en la fenomenología dufrenniana.

Como ya fuera dicho en el primer apartado, lo *a priori* no pertenece al sujeto como una regla formal de la que sería depositario. En principio, hemos destacado su carácter objetivo, es decir, constituyente del objeto de modo independiente del sujeto –aunque el objeto sea siempre para un sujeto–. No obstante, es necesario conceder al sujeto la aptitud para comprender el *a priori* que se le propone y, en tanto dado, reconocido. El *a priori* –en tanto que subjetivo– es propiamente esta aptitud, esta “comprensión pre-dada de lo dado” (Dufrenne, 1959, 146), sin la cual el sentido de lo dado no aparecería:

“Esto implica, entonces, para el *a priori* subjetivo virtualidad en su ser, al mismo tiempo que para el *a priori* objetivo historicidad en su aparecer.
¿Cómo esclarecer esta idea de un conocimiento virtual del sentido?”
(Dufrenne, 1959, 147)

Para dar este paso, según Dufrenne, es preciso asignar este conocimiento a un sujeto concreto: en lugar de asumir la actitud psicológica del innatismo (que en “una metafísica mala [...] absolutiza al sujeto”; Dufrenne, 1959, 147) la vía de acceso encuentra dos modelos privilegiados:

- a) Por un lado, el psicoanálisis existencial de Sartre que “es la vez génesis y búsqueda de un fundamento” (Dufrenne, 1959, 149).

b) Por otro lado, “podríamos evocar para apoyar la idea de un saber virtual aquello que Heidegger llama la comprensión pre-ontológica del mundo” (Dufrenne, 1959, 152).

En el tramo final de *El ser y la nada*, Sartre propone el psicoanálisis existencial como un método que no se detenga en los prejuicios habituales de la psicología empírica al reducir al sujeto a instintos o deseos preestablecidos. En este contexto, no podría haber otro punto de alcance que no sea la libertad, y la elección –“Ni la herencia, ni la condición burguesa [...] mucho menos aún las consideraciones psicológicas sobre el ‘temperamento’” (Sartre, 1943, 583)– en un proyecto original, unificación irreductible de un absoluto no sustancial, basado en “una comprensión pre-ontológica de la realidad humana y sobre la consiguiente negativa a considerar al hombre como analizable y como reducible a datos primeros, a deseos (o ‘tendencias’) determinados, soportados por el sujeto como las propiedades por un objeto” (Sartre, 1943, 584).

De este modo, el psicoanálisis existencial tiene la función –según Dufrenne– de recuperar una concepción del sujeto que no se define por los objetos empíricos del deseo, sino por una capacidad de desear que elige sus objetos –como lo más variable–. Lo “virtual” sería esta potencia intrínseca al hombre “como una relación fundamental del para-sí con el mundo y consigo mismo” (Sartre, 1943, 586).

La importancia del planteo de Sartre en la concepción dufrenniana del *a priori* radica, entonces, en que permite pensar una “virtualidad” que no estaría determinada, que no serían capacidades innatas, sino posibilidades vividas en función de proyectos que se ponen en acto de forma libre.

Como habrá de retomarse en el capítulo noveno de esta tesis, donde retomaremos elementos de la concepción dufrenniana del deseo, la influencia sartreana es capital en

este punto, en la medida en que permite pensar un sujeto definido por su “falta”, aspecto convergente con la perspectiva psicoanalítica que interesará a Dufrenne en obras posteriores:

“El proyecto de ser o deseo de ser o tendencia a ser no proviene, en efecto, de una diferenciación fisiológica o de una contingencia empírica; no se distingue del ser para-sí. [...] Pues el para-sí se describe ontológicamente como carencia de ser, y el posible pertenece al para-sí como aquello que le falta.” (Sartre, 1943, 588)

En esta indicación sartreana puede corroborarse el antecedente inmediato del interés de Dufrenne por vincular la fenomenología con el psicoanálisis –tal como lo haría en su libro *Pour l’homme* (1968)– como una forma de avanzar en una teoría del deseo que pueda plantear un exceso en la correlación intencional.

En resumidas cuentas, respecto del primer punto mencionado, lo virtual en Dufrenne encuentra en el psicoanálisis existencial una inspiración para plantear una potencia en el hombre que no se reduce a la determinación y, además, que puede ser pensada en términos de deseo.

Respecto de la segunda indicación, a la obra de Heidegger, cabe detenerse en algunos apartados de *Ser y tiempo* para entender la indicación de Dufrenne. En particular, entre los §§ 28 y 34 Heidegger expone el análisis del ser-en-el-mundo a partir del estado de abierto del *Dasein*. Los modos constitutivos de este estado de abierto son el encontrarse y el comprender que se articulan en el habla (tercer existenciarío del *Dasein*).

El encontrarse o disposicionalidad (*Befindlichkeit*) es la condición de posibilidad de todo temple o estado de ánimo. Independientemente del temple, el encontrarse abre al

estado de arrojado en el mundo, manifiesta el estado de yecto. Este último equivale a la facticidad, entendida como la circunstancia de que el hombre siempre ya existe (antes de cualquier decisión suya), pero también en función de la tarea que implica la existencia. La disposicionalidad revela que el *Dasein* es y tiene que ser.

Por otro lado, el estado de yecto impone al *Dasein* una dependencia referencial respecto de los otros entes. Por esta vía cabría recuperar el planteo de la significatividad del mundo –que retomaremos en la segunda parte de la tesis–. No obstante, es en la referencia a los términos de afecto, sentimiento y temple que cabe realizar una consideración específica: en tanto refieren a vivencias, aquellos tienen una significación óptica; y por eso ocultan la significación ontológica que tiene la disposicionalidad en tanto abre a la estructura de ser del *Dasein*. Por eso es necesario oponer la disposicionalidad al “estado psíquico”, en la búsqueda de una instancia más originaria. Aquella permite que los entes conciernan al *Dasein*, que pueda ser conmovido por ellos y pueda revelarse a sí mismo de modo más originario que con la reflexión. En este sentido es que el planteo dufrenniano de la afectividad *a priori* encuentra un primer antecedente significativo en la obra de Heidegger: el carácter *a priori* de la afectividad dufrenniana no debe ser entendido como una determinación empírica sino como la posibilidad del hombre que se conoce a través de estar en el mundo de una manera afectiva. He aquí, para Dufrenne, el sentido de nombrar como “virtual” esta condición subjetiva del *a priori*.

En segundo lugar, en referencia al comprender (*Verstehen*), por ser igualmente originario, implica que en la disposicionalidad haya cierta comprensión. El comprender como forma de conocimiento es derivado de un comprender primario como modo fundamental del ser del *Dasein*.

Es a partir del comprender que el ser de los entes se hace accesible al *Dasein*. Asimismo, comprender implica una suerte de potencia: comprender es poder algo. Comprender implica un poder ser; o bien, tiene la estructura del proyecto. El comprender consiste en un proyectar delante del *Dasein* y un proyectar sobre los entes. Así el mundo es puesto por el *Dasein* delante de sí mismo. Y éste es el proyecto originario de las posibilidades del *Dasein*; una estructura que precede ontológicamente la relación con los entes.

El comprender del *Dasein* constituye la vista (*Sicht*) del *Dasein*, modalizada en “ver en torno”, que caracteriza al cuidado; “ver por”, que caracteriza a la solicitud; “ver a través de”, respecto del *Dasein* mismo, como percatación del propio ser. El *Dasein* está siempre caído en determinadas posibilidades, como posibilidad arrojada, en tanto se excede a sí mismo al proyectarse.

La influencia del planteo heideggeriano del comprender –para la concepción de la “virtualidad” del *a priori*– es expresada por Dufrenne en los siguientes términos:

“[...] si el *Dasein* es *lumen naturale*, si su proyecto fundamental es develar el ser al proyectar sus propias posibilidades, es porque lleva consigo la pre-comprensión de lo que devela. En *Ser y tiempo* [...], [Heidegger] todavía está cerca de asignar a esta comprensión un contenido diferenciado, al decir, por ejemplo, que toda ciencia aporta un *a priori* en el acto mismo por el cual se pone en presencia de su objeto, [...]” (Dufrenne, 1959, 152)

De este modo, Dufrenne traza una convergencia entre su planteo del *a priori* subjetivo y la comprensión heideggeriana. Por eso, a partir de lo anterior, puede notarse que eventualmente intercambia los términos “comprensión” y “disposición” para

referirse a la virtualidad del *a priori*. En cualquier caso, el aspecto significativo es que a través de estas indicaciones Dufrenne intenta destacar la relación indeterminada del *a priori* subjetivo –al igual que en la referencia al psicoanálisis existencial de Sartre–. Asimismo, por esta vía es que también conduce a la elaboración de la esfera afectiva y del deseo como instancia fundamental para pensar al hombre y sus proyecciones mundanas a expensas de la psicología empírica (asociacionista y reductiva).

2.4 El objeto estético como unidad de lo sensible

En los últimos dos apartados se ha expuesto el carácter objetivo de la noción *de a priori* a partir de la concepción de lo sensible, en interlocución con la fenomenología merleau-pontyana; y se ha desarrollado la condición virtual del *a priori* a través de las influencias recibidas de las filosofías de Sartre y Heidegger.

Para concluir este capítulo nos dedicaremos a pensar el objeto estético como unidad de lo sensible. En particular, se ha propuesto el esquema metafísico de la carne como un modo de entender la unidad de los sentidos. Se consideraría, entonces, la presencia de un fondo indiferenciado, y originario, en el cual, además de establecerse una relación de comunidad ontológica entre el cuerpo y las cosas, las diversas formas sensoriales, lo visible, lo audible, lo tangible, se inter-penetrarían. Ocupa un lugar privilegiado, en esta consideración de la comunicación entre sentidos, el papel de las kinestesis:

“[...] el tema de las kinestesis nos invita a evocar la unidad primera de este sensible, que no procede del objeto, reivindicando su identidad...”

(Dufrenne, 1991, 118)

Siguiendo, una vez más, a Merleau-Ponty, Dufrenne plantea que “si la unidad de lo sensible es al menos presentida en la experiencia de la kinestesia, ella puede también ser intencionada –sino lograda– por la práctica de las artes” (Dufrenne, 1991, 126). De este modo, la unidad de lo sensible puede realizarse en el campo de la representación, y no sólo como una característica del fondo indiferenciado del mundo originario de la carne. En la experiencia estética, la unidad de la obra se realiza a partir de una “expresión común” (Dufrenne, 1991, 148), que no puede ser delimitada de acuerdo a una modalidad sensible específica. Así, por ejemplo, en *Música invisible IV* (2005) de Cecilia Arditto, o en su *Split piano* (2008), obra diseñada para sonido y luz, la audición y lo visible se interpenetran consolidando una forma irreductible a cualquiera de sus elementos. Del mismo modo, lo visible invade la escritura de un poema, como en el caso privilegiado de los caligramas, donde “la pintura que introduce en la poesía no es figurativa, el grafismo tiene una función distinta que la de ilustrar” (Dufrenne, 1991, 149), si no es que dicha espacialización es un rasgo extensible a todo poema, como en el *Espantapájaros* de O. Gironde. ¿Cuál es la relación entre el espacio y la música? ¿Se trata sólo de metáforas en todas las teorías que afirman la existencia de un “espacio acústico”? La relación de altura entre tonos ya indica una espacialidad mínima de distancias que pareciera indicar que el espacio es condición de la forma musical.

La obra de arte se propone como una “exaltación sensible”. La experiencia estética, entonces, encuentra un modo específico de realizar esta consagración del mundo sensible, distinto de la mera afección originaria. Lo cual no quiere decir que la experiencia estética no sea una experiencia privilegiada de acceso al mundo originario. Antes que de afecciones, en la experiencia del objeto estético se trata de afectos, como ya lo entreviera Kant en la delimitación de la pertinencia del sentimiento en la analítica de lo bello en la *Crítica del juicio*. Aunque Kant no se dedicara más que en unos pocos

parágrafos a la cuestión del arte, sólo marginalmente, apenas destacando la relación entre el genio y la obra como símbolo de la moralidad, es importante tener presente un resultado concurrente en su planteo: la experiencia estética de la obra de arte place como si fuera naturaleza. Y la comunión que establece la experiencia de la belleza con el mundo podría ser asimilada al descubrimiento de un mundo originario sino fuera porque para Kant ese acceso se da a través del juicio y sometido al principio de finalidad.

En los capítulos que siguen se delimitará, por un lado, la noción de expresión como cualidad que la experiencia estética captura en la presencia de la obra de arte al recibirla como objeto estético; por otro lado, ya que al análisis fenomenológico del polo noemático corresponde la explicitación del polo noético (aunque ya se ha dejado sentado que la inspiración en el análisis dufrenniano no se orienta de acuerdo a la noción de constitución), la expresión encontrará en el sujeto su vía de acceso a través del sentimiento. Las aclaraciones precedentes sobre la relación y la imbricación de los modos de lo sensible tienen la función operatoria de permitir que se limite este estudio a una sola disciplina artística, el arte visual plástico, sabiendo que en una obra de arte visual se encuentra mucho más que lo visible.

Capítulo 3

Una filosofía de la personalidad

La noción de *a priori* se encuentra en el núcleo de la fenomenología de Dufrenne. No obstante, la consideración del *a priori* tiene un carácter específico en su obra: antes

que una condición subjetiva de constitución de la objetividad, lo *a priori* se da en la experiencia –en el sentido de que se encuentra en las cosas mismas–, y el sujeto es sede de una disposición “virtual” a través de la cual reconocería la “estructura significativa del objeto dado en la percepción” (Dufrenne, 1959, 54). En otros términos, esta noción estaría destinada a dar cuenta de la relación entre el hombre y el mundo:

“Distinguiremos, entonces, en un mismo *a priori* el aspecto objetivo y el aspecto subjetivo. He aquí precisamente, según nuestro punto de vista, la primera razón para mantener la noción de *a priori*: implica un acuerdo entre el hombre y el mundo [...] como familiaridad, consustancialidad del hombre y el mundo [...] que no es posible más que si el mundo está abierto al hombre y el hombre se abre al mundo: esta apertura recíproca es la que expresa el *a priori*.” (Dufrenne, 1959, 53 s.)

En la segunda parte de esta tesis nos ocuparemos de relevar la reconstrucción de la percepción estética en que, según Dufrenne, se manifiestan cualidades afectivas que fundamentan categorías *a priori* del sentimiento. En este capítulo –último de esta primera parte– nos interesará dejar esbozada la relación entre lo *a priori* y la experiencia a partir del recurso a las ciencias empíricas y, en particular, la noción de personalidad:

“[Lo *a priori*] no es solamente *para* la experiencia, sino *en* la experiencia, siempre mezclado con lo *a posteriori*; porque es la experiencia la que lo propone y despierta en nosotros el saber independiente de la experiencia que llamamos *a priori* subjetivo” (Dufrenne, 1959, 56 s.)

Ahora bien, sin duda el reconocimiento de lo *a priori* objetivo depende de una condición: la presencia del *a priori* subjetivo, es decir, “de la naturaleza trascendental del sujeto (que llamaremos *a priori* existencial)” (Dufrenne, 1959, 57). En el último capítulo de la tercera parte de esta tesis nos ocuparemos del sentido que corresponde a la noción de trascendental en la fenomenología dufrenniana. En este capítulo, retomaremos la argumentación que destaca que “lo trascendental depende de lo empírico [...]: al menos, para su ejercicio [...] sin duda hay también condiciones positivas: la educación, el hábito, el medio” (Dufrenne, 1959, 57). Por esta vía, la exploración de la noción de *a priori* debería remitir a la historicidad del mundo de la vida. La profundización de esta cuestión podría ser el motivo de una tesis específica; aquí simplemente mencionamos la cuestión y proponemos avanzar en la dirección de ubicar las condiciones empíricas y ontológicas de manifestación del objeto estético. Este será el segundo apartado de este capítulo, luego de que hayamos delimitado el alcance de la noción de personalidad –en función de su relación con el carácter existencial del *a priori*–.

* * *

En el capítulo anterior hemos ubicado de qué manera Dufrenne entiende la fenomenología como un “empirismo (de lo) trascendental”. Asimismo, en el primer capítulo destacamos el modo en que su inscripción en la tradición fenomenológica depende de las versiones de la misma que han formulado J.-P. Sartre y, fundamentalmente, M. Merleau-Ponty. En este capítulo, en el que nos detendremos en una evaluación del valor y alcance de la noción de personalidad (de base) en su obra,

cabe retomar estos aspectos mencionados para determinar la participación que les concierne.

Así, por ejemplo, en el primer capítulo hemos presentado la convergencia que Dufrenne proponía entre fenomenología y psicología. En su libro sobre el *a priori*, esta relación es desarrollada en términos complementarios, al destacar, en efecto, que todo el movimiento fenomenológico ha denunciado el psicologismo. No obstante, esta condena puede tener dos sentidos diferentes, según Dufrenne: en una primera acepción,¹² no implica necesariamente la irreductibilidad del sujeto trascendental –condenar el psicologismo es condenar una doctrina que desconocería el ser de la conciencia y reduciría sus actos en estados o hechos–. En este punto, Dufrenne (1959, 29) retoma la crítica de Sartre a la noción de *psyché*, que opone el ego como fenómeno al para-sí (como conciencia del objeto y conciencia de sí); es decir, Dufrenne destaca que Sartre no opone al yo empírico una conciencia anónima y desligada de todo predicado existencial. En *El ser y la nada* es palpable el proyecto de Sartre de no reconducir la conciencia a una “contemplación impersonal”. Por el contrario, la negatividad de la conciencia es convergente con una dimensión personal:

“Lo que confiere al ser la existencia personal, no es la posesión de un ego, que no sería más que el signo de la personalidad, sino el hecho de existir para sí, como presencia a sí.” (Sartre, 1976, 148)

¹² En una segunda acepción, la condena del psicologismo puede implicar el rechazo en el compromiso con cualquier tipo de psicología, y la voluntad de preservar radicalmente la “pureza” de la esfera trascendental. Para Dufrenne, esta posibilidad está incardinada al propósito lógico y epistemológico de las primeras obras husserlianas –en función de las cuales, la referencia a lo psicológico alteraría la “pureza” de toda esencia–. Sin embargo, en la perspectiva de Dufrenne, no habría más que levantar la hipoteca epistemológica de la fenomenología, y reconducirla a la pregunta por el sentido y origen del mundo, para que la disyunción mencionada pierda vigor. La fenomenología dufrenniana, entonces, no se caracteriza por un afán fundacionalista.

De este modo, la teoría sartreana de la conciencia no rechaza la psicología; antes que una filosofía trascendental, es una “psicología fenomenológica” lo que promete – como lo demuestra el ensayo sobre *Lo imaginario* (sobre el que volveremos en un capítulo posterior)–. Sin embargo, como puede notarse en la cita indicada, Sartre ordena la personalidad en el campo de lo empírico sin reconocerle ningún valor trascendental. La fenomenología de Dufrenne intenta avanzar en la dirección contraria.

Por otro lado, con mayor radicalidad, Merleau-Ponty supo servirse de los resultados de las ciencias empíricas para consolidar la dimensión trascendental del cuerpo. En *Fenomenología de la percepción*, la crítica al psicologismo redundaba en la puesta en cuestión de la introspección –a la cuenta del intelectualismo–, retomando los datos de diversos estudios de la psicología de la Gestalt. Lo psicológico, así definido, lejos de justificar el psicologismo, no excluye lo trascendental; por el contrario, se identifica con la noción de existencia (ya considerada en el primer capítulo de esta tesis), porque la verdadera esfera trascendental es el cuerpo como cuerpo-sujeto y ser-en-el-mundo. En la misma orientación, Dufrenne retoma en su libro *La personnalité de base* (1953b) los desarrollos de la sociología y el psicoanálisis para develar una dimensión trascendental de la personalidad.

3.1 La personalidad de base

El mismo año de aparición de la *Fenomenología de la experiencia estética*, Dufrenne publicó su libro *La personnalité de base, un concept sociologique* (1953b). El libro realiza una ardua revisión de trabajos de antropología cultural y de sociología norteamericana, con el propósito de estudiar las relaciones entre cultura y personalidad.

En particular, se destaca la reconstrucción del concepto de personalidad de base, en el marco de la teoría de Kardiner, a través de la cual se incorpora también la referencia al psicoanálisis.

La antropología cultural es la disciplina que estudia la cultura de una sociedad dada, a partir del examen del comportamiento de sus miembros. Por un lado, hay cierto fundamento funcionalista en esta definición, en la medida en que se establece que cada cultura es un “todo” y que, en su interior, cada institución debe ser comprendida en su relación con el conjunto. Por otro lado, la noción de función también puede ser comprendida a partir de la relación que la cultura mantiene con la personalidad de sus integrantes. He aquí el punto de partida de la noción de Kardiner, para quien la personalidad de base es un trasfondo psicológico común a un determinado cuerpo social. Según este punto de vista, la cultura es a imagen de la personalidad; es decir, esta última cumple una función *a priori*, a pesar de su condición histórica,¹³ en la medida en que lo *a priori* no es una forma lógica y vacía, sino un conjunto de prácticas y formas de vida que “en la intersubjetividad vivida en el mundo de la vida [hacen aparecer] la posibilidad de lo universal” (Dufrenne, 1953b, 77).

Ahora bien, el propósito de esclarecer la noción de personalidad de base, según Dufrenne, a pesar –o, mejor dicho, *a través*– de referencias a Merleau-Ponty (por ejemplo: “Antes de haber pensado nuestra clase y nuestro medio, somos esta clase y este medio”; Dufrenne, 1953, 12),¹⁴ radica en ubicar la génesis empírica de lo trascendental:

¹³ “...el *a priori* existencial de la cultura. La existencia de este *a priori* está implícitamente supuesto en la afirmación banal, y común a toda antropología contemporánea, de la irreductibilidad de la pluralidad de culturas” (Dufrenne, 1953b, 93).

¹⁴ “La fenomenología se propone sobreponer la antinomia del realismo y el idealismo al no perder de vista jamás la reciprocidad del individuo y el medio” (Dufrenne, 1953b, 37).

“He aquí el problema metafísico de la posibilidad de reunir una afirmación trascendental de la libertad como constituyente y una génesis empírica de esta libertad como constituida. Empíricamente, no somos el grupo, lo *devenimos*, y es al devenirlo que consagramos la realidad del grupo; devenimos constituyentes en la medida en que somos constituidos.” (Dufrenne, 1953b, 12)

Para dar cuenta de esta cuestión, Dufrenne sostiene que la “sociología psicológica debe estar en el centro de nuestra reflexión” (Dufrenne, 1953b, 13), dado que es bajo sus auspicios que se desarrolla el concepto de personalidad de base, y porque en ella –al mismo tiempo que en la psicología social– se opera la proximidad entre la psicología y la sociología, entre el hombre concreto y la cultura, entre lo empírico y lo trascendental:

“Al mismo tiempo que la psicología descubre las influencia sociales, la sociología descubre el lugar y la acción de los individuos en las sociedades.” (Dufrenne, 1953b, 16)

Asimismo, en este marco es importante subrayar el lugar que ocupa para Dufrenne el psicoanálisis como disciplina psicológica, en la medida en que va más allá de pensar el determinismo subjetivo –a través del inconsciente–, sino que permite recuperar el lugar del hombre ante el sentido, dado que en la conducta humana “no se trata de reconstituir un fenómeno físico al introducir un número suficiente de variables [...]. La realidad humana no puede encontrarse al término de un análisis como si fuera la figura al completar un rompecabezas” (Dufrenne, 1953b, 18). Esta última metáfora es particularmente significativa, ya que ubica una crítica a las formas habituales de psicología empírica, que proponen causas multifactoriales, en un esquema de

explicación progresiva, cuando el sentido de lo humano “es inmanente a las explicaciones” (Dufrenne, 1953b, 18). Dicho de otro modo, el sentido no puede reducirse más que a partir de su pre-comprensión; y, en esta dirección, el psicoanálisis es la teoría privilegiada para evitar tanto el psicologismo como el sociologismo, dado que no se trata de resolver la tensión entre el hombre y la sociedad, sino de demostrar su relación recíproca, dado que los conflictos psíquicos –como los de las neurosis– se realizan en función de categorías sociales –como lo demuestra el complejo de Edipo–, para “comprender la realidad humana como totalidad, y como significativo en tanto total, y así enunciar la unidad fundamental del individuo y la sociedad, del hombre y la cultura” (Dufrenne, 1953b, 18).¹⁵

Diferentes cuestiones se desprenden de la introducción de la noción de personalidad de base, en función de su relevancia para esta tesis:

1. Cuando Dufrenne sostiene que la cultura es un “todo” remite directamente a la teoría de la Gestalt y la mereología husserliana, cuyo predicado básico es “ser parte de” (Dufrenne, 1953b, 34). Esta reflexión habría de continuarse en la *Phénoménologie*, y en años posteriores, a partir de la noción de forma referida a la presentación del objeto estético.

¹⁵ “La cultura está integrada como está integrada la personalidad. No alcanza con decir que la cultura es a imagen del individuo, y a la recíproca, porque sería vaciar la noción de personalidad de base de su significación epistemológica [...]. [...] la unidad de la personalidad se refleja en cada una de ellas [las instituciones] y confiere al conjunto una cualidad singular que es como el alma de la cultura o su *a priori* existencial.” (Dufrenne, 1953b, 109).

2. Asimismo, la noción de personalidad es asimilada a la categoría de estilo (cf. Dufrenne, 1953b, 24),¹⁶ que también ocuparía un lugar privilegiado en la estética dufrenniana –según habrá de verse en la segunda parte de esta tesis–.
3. Por último, la personalidad es aprehendida principalmente a través de cualidades afectivas, condición que en la estética de Dufrenne es central para determinar los *a priori* de la expresión en la obra de arte.

Por otro lado, dado que sobre los tres puntos anteriores volveremos en la segunda sección de esta tesis, en la exploración de la noción de personalidad de base ocupan un lugar privilegiado las instituciones:

“El objeto de la sociología psicológica es, en efecto, la cultura, y podemos identificarla con lo que hoy en día se llama en Estados Unidos ‘antropología cultural’ [...]. No hay modo de definir la cultura sino como lo hacen Linton y Kardiner, como configuración total de instituciones.”

(Dufrenne, 1953b, 87)

Según Kardiner, una institución es un modo más o menos fijo de pensamiento o de comportamiento, constituido a través de hábitos, común a un grupo de individuos, que puede ser comunicado y comúnmente aceptado. De este modo, la noción de personalidad de base “traduce en términos psicológicos el modo en que la sociedad en su conjunto vive la cultura” (Dufrenne, 1953b, 91). Así, tiene particular importancia la descripción de las prácticas de socialización y los modos de educación que introducen a

¹⁶ La personalidad de base también puede ser definida como “una configuración psicológica particular propia a los miembros de una sociedad dada, y que se manifiesta por un cierto de estilo de vida” (Dufrenne, 1953b, 128).

los individuos en la “matriz” (Dufrenne, 1953b, 128) de la cultura.¹⁷ Esta última indicación es la que haría de la personalidad de base otra cosa antes que una “abstracción psicológica”, dado que no se trataría de un conjunto de rasgos discretos (cuyo correlato empírico podría ser una generalización, por ejemplo: “Los franceses son avaros”), sino de reconducir ciertas prácticas al sentido que instituyen:

“Comprender una cultura no sería simplemente acumular información sobre las instituciones [...]. Es necesario extraer un sentido de esta galaxia de informaciones sobre las prácticas, creencias, costumbres [...]. Los hechos, como dice Sartre, no constituyen la esencia por su simple acumulación.” (Dufrenne, 1953b, 128 s.)

En un capítulo de la tercera parte de esta tesis nos detendremos en la relación entre *a priori* y esencia, ya que aquí pareciera que estas nociones podrían superponerse. En este punto, lo que importa subrayar es que este sentido en cuestión remite a cierta cualidad afectiva que, en el contexto de la *Phénoménologie* se adscribe a la obra de arte. En efecto, el recurso que Dufrenne retoma de la posición de Kardiner respecto del psicoanálisis enfatiza que esta última disciplina puede servir como un método de investigación de las enfermedades como “forma” y “adaptación a un nuevo estilo”, punto en el cual el hombre no puede ser reducido a un instinto sino que es “principio estructural, unidad molar del comportamiento análogo a aquello que M. Merleau-Ponty llama ‘a priori corporal’” (Dufrenne, 1953b, 134 s.). Así, el psicoanálisis (que “se presta a un estudio comprensivo de la personalidad”, “en el sentido de una psicología del comportamiento”; Dufrenne, 1953b, 137) puede ser entrevisto como un modo de acceso a la institución de sentido en términos de habitualidades.

¹⁷ “Para Kardiner las instituciones verdaderamente fundamentales son aquellas que reglan la educación del niño y que determinan las otras instituciones” (Dufrenne, 1953b, 173).

Ahora bien, el valor del psicoanálisis radica en que los sentidos instituidos se presentan de acuerdo con variables afectivas, antes que en función de actividades utilitarias. El hombre concreto dufrenniano vive formas de sensibilidad, que en la obra de arte encuentran su hilo conductor y motivo de manifestación para la experiencia estética. Por esta vía, como habremos de retomar en el último capítulo de la tercera parte de esta tesis, el psicoanálisis puede constituirse en una vía de radicalización de la fenomenología para explorar el trasfondo estético del sujeto.

En un libro posterior, *Art et politique* (1974), Dufrenne retoma los desarrollos de la antropología cultural –y las obras de Kardiner– con el objetivo de aplicarlos al mundo del arte.¹⁸ En este contexto, la obra de arte demuestra de la mejor manera el proceso de institución de sentido al “restituir la experiencia de una percepción salvaje” (Dufrenne, 1974, 52):

“La percepción, que está en el corazón de lo vivido. [...] la percepción, por el contrario, nos introduce en el mundo, en la verdad: en una verdad primera que no es error primero, y sobre la cual se funda toda verdad, incluso la de la ciencia. La ‘fe perceptiva’ no es la creencia ideológica. [...] Lo imaginario, que adhiere a lo percibido, como el aura en la cabeza de un santo, es inmanente a lo real tanto como a lo irreal.” (Dufrenne, 1974, 29)

En el último tramo de esta observación se destaca una cuestión que retomaremos en la segunda parte de esta tesis: la relación entre la percepción y lo imaginario, al interrogar el estatuto de imagen del objeto estético. En este punto, cabe destacar la “función crítica” que Dufrenne atribuye al arte, al poder subvertir las significaciones

¹⁸ “Es aquí que la antropología cultural introduce el concepto de personalidad de base para comprender la articulación y el devenir de las instituciones” (Dufrenne, 1974, 67).

ideológicas con la institución de nuevos sentidos. Asimismo, Dufrenne enfatiza la distinción entre instituciones primarias y secundarias, según si actúan *sobre* o son actuadas *por* la personalidad de base. Dicho de otra manera, algunas instituciones –el arte, junto con la educación– tienen un papel instituyente, mientras que otras (ritos, celebraciones, ceremonias, etc.) tienen un papel reproductivo.

El campo artístico o mundo del arte, en tanto institución, comprende los siguientes elementos:

1. Un personal: los artistas, cuya función creadora los distingue de los artesanos; su clientela: desde un príncipe, mecenas, coleccionistas, al público mismo en calidad de espectadores; críticos, estudiosos o diletantes, hombres de gusto, que se recubren asintóticamente con el público en sentido amplio; los “ejecutantes”, que reivindican también el título de artistas, así como los curadores, directores de galerías y salas, restauradores, conservadores, comerciantes, etc.
2. Un material: en principio, las obras en sí mismas, cuando son reconocidas y estimadas como tales, y devienen “bienes” –afectados de un valor propio, estético y monetario, objetos de apropiación y de consumo, librados a la comercialización–; además, determinados “lugares”, públicos o privados, en que se ofrecen las obras y donde, al ser admitidas, reciben su consagración.
3. Modelos: métodos de fabricación, normas que es necesario seguir en la producción de obras para asegurar su legitimación (incluso cuando la transgresión de dichas normas puede ser una norma, como ocurre con el arte contemporáneo); modelos que permiten la identificación, a partir de pertenecer

(maestro, discípulo, etc.) a una escuela –real o ficticia– que impone su estilo, a menos que uno sea su propio maestro, aunque siempre en función de un estilo encarnado; modelos de comportamiento, según figuras que pueden ser atribuidas a los artistas (bohemos, originales, malditos, etc.), o bien referidos al espectador, al definir los signos exteriores de la competencia y del gusto.

4. Organizaciones: una organización jurídica, que reglamenta la propiedad y la circulación de las obras; administrativa, que culmina eventualmente en la creación de un Ministerio u otro Departamento Estatal; auto-organización, en la medida en que los artistas son capaces de agruparse en asociaciones y sindicatos; organización pedagógica, que retoma la cuestión de la formación de los artistas en diversas Escuelas, Institutos o Universidades, e incluso la educación del público.

Esta enumeración podría parecer un mero listado empírico, descriptivo y variable, de la institución “mundo del arte”; sin embargo, no tiene pretensión de universalidad para Dufrenne, ya que más allá de las condiciones empíricas de manifestación del arte se encuentran ciertas invariantes ontológicas. En este punto, cabe realizar dos observaciones antes de dedicarnos a estas últimas en el próximo apartado:

- Por un lado, el arte no ha tenido valor instituyente desde siempre, sino que Dufrenne destaca su autonomía a partir de la modernidad. Dicho de otro modo, “este mundo ha sido suscitado, en la sociedad capitalista” (Dufrenne, 1974, 77). En un capítulo posterior habremos de retomar de qué modo Dufrenne entiende la estética kantiana como una primera

descripción del sentido instituyente de la percepción a partir de la autonomía y el desinterés. En este sentido, la “belleza” implica el nombre de una disposición específica, la experiencia estética (antes que un predicado del objeto), que indica que, a pesar de que las obras de arte entren en el circuito comercial, su “valor estético no se confunde con el valor de intercambio” (Dufrenne, 1974, 78).

- Por otro lado, no sólo por el hecho de situarse por fuera de la lógica del intercambio podríamos pensar que el arte tiene una potencialidad política para la revolución –objetivo central de demostración en este libro de Dufrenne–, sino que también la percepción estética desmarca la percepción habitual de su carácter solidificado y previsible. Por cierto, siempre presupone hábitos –“aquí, nos sentimos con el derecho de invocar códigos perceptivos: la percepción está orientada por reglas que imponen distancia, deferencia, discreción, por un tradición que fija qué y cómo ver” (Dufrenne, 1974, 104)–,¹⁹ pero dado su carácter instituyente impone formas de percibir que son inéditas a partir de una “percepción salvaje” (Dufrenne, 1974, 108).

De acuerdo con esta última indicación es que la “clase dominante” –que no se define en función de su poder adquisitivo, sino por su capacidad para vivir en función de significaciones desvinculadas de la experiencia– “neutraliza lo que puede haber de salvaje, agresivo o de inconveniente en la sensibilidad” (Dufrenne, 1974, 110). El arte, en su aparición, desborda la representación de lo real y sólo *a posteriori* queda fijado en

¹⁹ “El efecto principal de la ideologización es cerrar los grifos del arte, desarmar todo lo que puede haber de explosivo en él, quedarse con lo superficial sin atender a lo profundo [...] se desrealiza al receptor al someter su percepción a códigos, y su actitud a convenciones” (Dufrenne, 1974, 107).

convenciones; en principio, la obra de arte da origen a una normatividad insospechada, al traer a la presencia “lo único real que podemos invocar, aquel en que vivimos – nuestro *Lebenswelt*, según Husserl–, del que podemos gozar o padecerlo, este pre-real, esa mixtura del hombre y el mundo en que todo pensamiento hunde sus raíces” (Dufrenne, 1974, 120).²⁰

A partir de lo anterior, luego de haber esclarecido el valor instituyente del arte – correlacionado con la noción de personalidad– podemos detenernos en una elucidación del modo de presentación de la obra de arte, cuando condesciende a la percepción estética, para que la distinción entre las condiciones empíricas y las ontológicas permita introducir a las cuestiones centrales de la estética fenomenológica dufrenniana –de las que nos ocuparemos en la segunda parte de esta tesis–.

3.2 Condiciones empíricas y ontológicas del objeto estético

Este apartado se propone realizar una primera aproximación al fenómeno estético. Se entiende por dicho fenómeno el objeto que se da en una percepción estética. El análisis que comenzará en la segunda parte de esta tesis, orientado principalmente por la obra de arte como hilo conductor, concluirá con el establecimiento de distintos niveles en la estructura del objeto estético. No obstante, una primera aclaración, antes de comenzar el desarrollo expositivo, se encuentra en advertir que la descripción del objeto estético remite a la experiencia del espectador, o bien del sujeto que recibe la presencia de dicho objeto. Esta aclaración tiene el valor de delimitar el proyecto de una estética

²⁰ “Por más penetrada de ideología que esté la percepción, en su fuente es pura. Para librarnos un momento de la ideología, el arte puede reconducir a esta fuente –a la matriz, decía Klee. El arte da forma a este pre-real que no se deja poner en representación; no lo representa, lo da a sentir y a soñar a las potencias salvajes del hombre” (Dufrenne, 1974, 120).

fenomenológica respecto de las orientaciones de formalización de teorías estéticas que, por ejemplo, se atienen exclusivamente al fenómeno de la creación, desde un punto de vista psicológico, o bien a la descripción de las obras de arte como objetos sociales, culturales o mercantiles, o bien a un interés antropológico sobre las mismas.

Una elucidación de la experiencia estética no es una elucidación *estricta* sobre los objetos del mundo del arte. No obstante, los objetos artísticos pueden ser objetos privilegiados para alojar la experiencia estética, aunque no sean los únicos, siendo además que la consideración de otros factores que los caracterizan (valor histórico, valor de consumo, etc.) no son relevantes para el análisis estético.

La *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953) de M. Dufrenne se propone como una elucidación del *estatuto ontológico* del objeto estético. Para realizar este propósito, de acuerdo con la enseñanza fenomenológica, define al objeto estético como el *correlato* de una experiencia estética.²¹ Dufrenne se propone una descripción del objeto estético, que será descubierto a partir de la obra de arte, sin que ambos puedan identificarse:

“El objeto estético sólo puede definirse en referencia, al menos implícita, a la experiencia estética, mientras que la obra de arte se define por fuera de esta experiencia y como aquello que la provoca.” (Dufrenne, 1953, 9)

3.2.1 Objeto estético y obra de arte

El examen ontológico de la obra de arte comienza a partir de reconocer que dicho objeto se hace presente de modo privilegiado en su aparición estética. Fuera de esta experiencia es un objeto más del mundo. No existe plenamente sino en la percepción

²¹ “[...] es estético todo objeto que es estetizado por una experiencia estética [...]” (Dufrenne, 1953, 7).

estética. Aunque no por eso el objeto artístico se agota en sus cualidades estéticas. Esta afirmación será el punto de partida para esclarecer el estatuto de dichas cualidades en la obra de arte cuando éstas se dan en una presentación estética.

La obra de arte, por más indubitable que sea la realidad que le confiera el acto creador, puede tener una existencia equívoca dado que su vocación es trascender hacia el objeto estético, en el cual alcanza, con su consagración, la plenitud de su ser. Por ejemplo, un artista que afirma que su última producción es una obra de arte requiere asimismo que dicho gesto se vea completado por una experiencia que realice con dicha producción un objeto estético (cf. Dufrenne, 1953, 46). El afán de nominación no suele ser suficiente para delimitar un campo de realidad. Hasta los magos necesitan de un público, incluso cuando ellos –y quizás esto ocurra también con los artistas– puedan ser los que primero consagren su obra como espectadores. La vocación de trascendencia de una obra de arte hacia la condición de objeto estético nombra este pasaje por el cual el problema ontológico de la obra de arte requiere ser planteado en la percepción del que recibe la obra (cf. Dufrenne, 1953, 47). Si Alberto Greco, con sus *vivo-dito*, además de hacerse expender un certificado por Ben Vautier (que garantizaba que el propio Greco era una “auténtica obra de arte”), no se hubiera exhibido él mismo como obra de arte, su trabajo apenas habría sido una hazaña intelectual o una crítica al mundo del arte. No obstante, si Greco mismo pudo ser una obra de arte es porque dicha exhibición (la consecución de fotografías, la anticipación del momento de presentación, el anuncio, etc.) estipula un aspecto fundamental de la obra de arte como objeto estético: requiere una presentación sensible.

Marginalmente, debiera destacarse que obras recientes en las que el soporte sensible pareciera estar elidido no son un obstáculo para esta concepción. Por ejemplo, la instalación *No es* (2004) de Martín Bonadeo, en cuyo centro se presenta una brújula

“desorientada” a través del recurso a electroimanes, pareciera desenvolverse en una celebración negativa del espacio material, intercambiado por una apuesta efímera y relacional. Sin embargo, es importante notar no sólo que la obra está enmarcada por cuatro frascos y la proyección de un atardecer, sino por una secuencia que ordena la experiencia corporal del espectador, y que testifica que incluso en estos casos extremos es necesaria una delimitación del ámbito en que tendrá lugar la recepción del objeto estético. La obra tiene un espacio sensible, aunque sea “inmaterial”. Lo mismo podría decirse de aquellas obras que se desenvuelven en soportes energéticos o en el recurso a nuevas tecnologías.²² Del mismo modo, la mención de este ejemplo es cardinal para plantear una distinción que es preciso dejar aclarada desde un comienzo, aunque su fundamento vaya a resolverse luego: el aspecto sensible en una obra no se identifica con su soporte material.

De este modo, el objeto estético es aquel que se manifiesta en un objeto que puede ser material o no:

“El cuadro, la estatua, no son sino signos que esperan abrirse en una representación, la representación que dará el espectador al prestar su mirada al objeto permitiendo manifestarse a lo sensible que duerme hasta que una mirada viene a despertarlo.” (Dufrenne, 1953, 45 s.)

²² Por un motivo heurístico, limitaremos el recurso en los ejemplos de esta tesis, dejando a un lado la consideración de nuevas tecnologías. No obstante, los resultados aquí obtenidos podrían ser aplicados a dicha consideración. Que la fenomenología de Dufrenne puede ser una herramienta propicia para enfocar dicho tema se encuentra expresado en el artículo de Bekesi, J. “*Dufrenne and the virtual as an aesthetic category in phenomenology*” (1999). El artículo de Bekesi establece una relación entre la concepción dufrenniana del *a priori* y la categoría de virtual desarrollada en la última parte de *El ojo y la oreja* y la aplica a la consideración del videoarte y el *Net.art*.

En un capítulo posterior nos ocuparemos de la relación entre objeto estético y objeto significante, considerando específicamente la noción de signo implícita en la frase anterior. En este punto, vale destacar lo siguiente: la obra de arte es lo que queda de un objeto estético cuando éste no es percibido, mientras espera su epifanía posible. En este punto, importa terminar de distinguir el objeto estético como organización de signos sensibles, a partir de otras dos determinaciones:

- a) Si bien un objeto estético implica su construcción a partir de ciertos “gestos de convención” (Dufrenne, 1953, 28), y dichas convenciones ocupan un lugar en el desciframiento técnico de la obra, el objeto estético no se resume en las pautas técnicas de su realización. Un cuadro, si bien puede ser interpelado a partir de sus condiciones de concreción²³ (variables en la historia del arte; piénsese, por ejemplo, en lo que el impresionismo debió a la fabricación industrial de los tubos de colores) no es recibido como objeto de una experiencia a partir de dicha descripción. Incluso, el ingenio de “reconstrucción” de la forma de una obra puede ser la tarea de un crítico profesional, pero no la del espectador concernido que aquí importa delimitar. Debe quedar en claro, asimismo, que “espectador concernido” no quiere decir “espectador ingenuo”. El conocimiento de ciertas

²³ “Las normas que presiden un género son indisolublemente materiales y culturales, es decir, expresan a la vez la naturaleza propia del arte particular y ciertas exigencias de la cultura que sistematizan y orientan las exigencias técnicas” (Dufrenne, 1953, 304). Con el propósito de evitar solapamientos terminológicos propondremos el siguiente esquema (general y, por lo tanto, cuestionable) de análisis de una obra visual:

- a) Aspectos técnicos: relativos a su ejecución, tipo de soporte, materiales utilizados, tamaño, etc.
- b) Aspectos formales: b1) línea; b2) volumen; b3) espacio; b4) color; b5) luz; b6) composición.
- c) Aspectos icónicos o representativos: relativos al motivo, cuadros de género, o bien retrato, o bien paisaje, naturalezas muertas, bodegones, etc. En este nivel también podrían considerarse aspectos socio-históricos, simbólicos, etc.

Que haya una distinción analítica entre aspectos técnicos y formales no quiere decir que no pueda haber un condicionamiento entre ambos. Analizar dicho tópico no es un tema de esta tesis.

reglas formales de configuración de una obra de arte es una condición indispensable para la concreción de la experiencia estética, pero no para la determinación del estatuto del objeto estético. Quizás esto no sea “evidente” en el caso del arte visual, pero sí lo es en el caso de la Ópera, donde el vestuario, la iluminación, la entonación de la voz, etc. constituyen un certamen de reglas codificadas que sólo el espectador iniciado puede tener presente (cf. Dufrenne, 1953, 42). Es a este espectador que la obra está destinada. Aquel que no conoce una forma artística, difícilmente puede participar del mundo específico que una obra en particular expone. Al mismo tiempo, los aspectos formales de una obra, en tanto condiciones, no deben confundirse con condiciones de una mayor generalidad y que no integran la forma de una obra. Es habitual que un cuadro esté colgado en una pared, que los museos tengan puertas de entrada y salida, etc. aunque la enumeración de estas condiciones sólo demuestra que el arte contemporáneo se ha desenvuelto en la trasgresión de muchas de estas normas accidentales y empíricas (cf. Dufrenne, 1953, 37). Sin embargo, queda aún por interrogar el estatuto del objeto estético, a partir de una pregunta fundamental: ¿Cómo acceder al modo de ser estético de la obra de arte? Entre los aspectos sensibles de una obra, “¿cuáles pertenecen propiamente al objeto estético?” (Dufrenne, 1953, 35).

- b) Si el objeto estético no se confunde con las reglas técnicas de su producción, ni con las condiciones de exposición (por ejemplo, podría acordarse que una obra musical no se confunde con la partitura ni con la sala de conciertos en que se lleva a cabo; cf. Dufrenne, 1953, 34-36), parecería “indiscutible” identificar la obra con el espectáculo de su ejecución. A continuación se volverá sobre este

tema con mayor detenimiento. Baste aquí decir que el espectáculo en que se manifiesta una obra no es la manifestación estética de una obra, aunque ésta pueda suponerlo como otra de sus condiciones. Un espectáculo es una organización social con una determinada distribución del tiempo, que envuelve una práctica de regulación de conductas esperables, etc., antes que una experiencia estética. Se puede asistir a una inauguración y no tener ningún contacto con la obra presentada. Por lo tanto, la participación en un orden social, en el cual “el arte puede ser considerado como una institución autónoma [...] que, quizás, en el seno del *consensus* social obedece a un dinamismo propio” (Dufrenne, 1953, 14), no es condición suficiente para la manifestación de la obra como objeto estético.

Es la determinación sensible del objeto, entrevista desde un comienzo, la que permite especificar una primera aproximación al estatuto del objeto estético. Si “lo que es la sustancia misma de la obra, es lo sensible que no está dado sino en la presencia” (Dufrenne, 1953, 41), la única determinación posible del objeto estético se encontrará afirmando que se trata de un objeto *irreal* –tema del segundo capítulo de la segunda parte de esta tesis–. Si el objeto estético es un llamado a la percepción de las cualidades sensibles de una obra de arte, sólo cabe afirmar que la obra consigue dicha presentación estética cuando no remite a otra cosa más que a sí misma, sin importar el medio social en que se desempeña, la reglas técnicas de su construcción ni las condiciones accidentales de su consecución. La irrealidad del objeto estético no nombra otra cosa más que la indiferencia de su existencia social, técnica y material. Este es un rasgo que los viejos maestros de la estética han sabido elucidar de acuerdo a la noción de *desinterés*. Platón veía en dicho rasgo un peligro. Aristóteles fue el primero en deslindar

el campo de una estética autónoma (que posteriormente se cerraría en el siglo XVIII). A pesar de algunos críticos, no cabe sino reconocer que el mundo de los objetos estéticos es un mundo de objetos inútiles.

3.2.2 Objeto estético y ejecución

Ya hemos anticipado el tópico de la ejecución de las obras de arte en relación a ciertas pautas de realización que toda técnica artística supone. Entonces se ha afirmado que el objeto estético no se constituye por dichas condiciones técnicas, sino por la percepción que lo subtiende. En este apartado específico correspondería plantear la cuestión de la ejecución desde un punto de vista más amplio, esto es, considerando que hay disciplinas artísticas en las que la percepción estética requiere una ejecución por parte de algún intérprete, pudiendo éste ser el autor de la obra, o no. Dado que por una razón metodológica se ha planteado desde un comienzo que se buscaría prestar atención al arte visual, para dosificar la exposición en acuerdo a una delimitación sistemática, este apartado, no obstante, en el cual se retomarán aspectos de otros campos artísticos, tiene la función de hacer patente que el objeto estético no se identifica con un objeto real o material. Si la ejecución de una obra es condición de la manifestación de un objeto estético, entonces hay una dimensión suplementaria a los materiales que integran la obra. Este apartado es un complemento de la conclusión anterior por la cual se afirmara, en una primera oportunidad, que el objeto estético es un objeto *irreal*.

Que la ejecución introduce una modificación en el estatuto ontológico de la obra como objeto estético puede verificarse en los siguientes casos:

a) Existen artes donde el ejecutante no es el autor: un poema no puede ser apreciado sino al recitarlo. Lo mismo ocurre en el caso de la actuación, donde el actor pone en acto un personaje que él mismo no creó (y en el caso de que el actor sea también dramaturgo, es claro que en tanto actor no está cumpliendo su función de creador de la obra). La dimensión estética que la ejecución añade a un objeto material se encuentra en la particularidad del *modo* de darse de este objeto. Así, en un poema, “el sentido de una palabra no es separable de todos los componentes corporales anexos: acento, entonación, mímica. [...] Lo que se dice es inseparable de lo que se quiere decir y de cómo se lo dice” (Dufrenne, 1953, 52). La ejecución de una obra de arte, en el caso que aquí se considera, introduce una dimensión suplementaria que Dufrenne llama “verdad del objeto”, entendiéndola por ésta una transfiguración de los aspectos sensoriales del objeto material que pasan a integrar una configuración sensible en el objeto estético. La partitura de una obra musical no es la obra musical... sino su partitura, siendo que la obra musical requiere la participación de sonidos materiales aún en el caso de que éstos no sean parte de la obra de arte como objeto estético. La música del siglo XX, especialmente los desarrollos de la música concreta, nos muestran que en una obra musical siempre se encuentra más que lo que su partitura indica. Del mismo modo, y en relación a sus materiales, recién en los años '50 la música académica ha llamado la atención sobre la pertinencia del ruido para la experiencia musical. No obstante, no todo ruido puede ser integrado en una obra musical como objeto estético, ya que al momento de plantear que la ejecución de dicho sonido supone una apropiación de su materialidad, el sonido comienza a valer por algo más que su timbre, altura o intensidad, y pasa a integrar una estructura armónica y rítmica que ordena

nuestra percepción musical, por ejemplo, en la forma sonata. La materialidad y la sensación no son condiciones suficientes del objeto estético, no sólo porque la utilización de materiales se encuentra en variación constante en cualquier técnica musical, sino porque hay una distancia “insalvable” incluso entre dos sonatas distintas.

- b) Existen artes donde el ejecutante es el autor: a decir verdad, todas las artes requieren una ejecución y, en este sentido amplio, la ejecución es el proceso creativo. “El pintor ejecuta el retrato, el escultor el busto. La creación es aquí ejecución. [...] Pero cuando el pintor ejecuta su cuadro, ¿qué preexiste a la ejecución?” (Dufrenne, 1953, 62 s.). Por esta vía se esclarece de modo prístino la distancia entre el objeto estético y su soporte material. Este problema se plantea para todas las artes, y lo mismo para aquellas donde la ejecución es diferida: “¿cuándo la obra comienza a existir antes de desarrollarse en lo sensible?” (Dufrenne, 1953, 63). El soporte de una obra no es anterior cronológicamente a la ejecución, no es una cuestión temporal la que se plantea en este punto, sino que establece el modo de ingreso de un objeto real al mundo irreal de los objetos estéticos. La relación entre la irrealidad y la ejecución viene dada a partir de considerar no tanto el proceso técnico en juego en la producción artística como el resultado del objeto estético en tanto objeto que llama a una percepción estética.

Puede concluirse este apartado destacando que al referirnos a la ejecución no estamos nombrando ninguna práctica empírica específica, ni el objeto de una valoración que dirima si una obra estuvo bien (o mal) implementada. Tampoco se ha planteado el

problema de la identidad del objeto estético en relación con la ejecución, esto es, si la aparición de una obra de arte como objeto estético puede ser utilizada como criterio de demarcación de la identidad de otras obras de arte (lo que sería en principio difícil de sostener, ya que indicaría que hay tantas obras como ejecuciones de las misma –el carácter temporal del objeto estético será retomado en un capítulo posterior). Apenas se ha propuesto un esclarecimiento: la ejecución es una condición indispensable de presentación de cualquier objeto estético, ya que por esta vía se actualizan dos rasgos fundamentales: la materialidad y el decurso temporal de la forma que lo organiza. La ejecución es el articulador de la presencia del objeto estético en un mundo sensible para un espectador. La figura y participación de este último elemento es el que ahora debe investigarse.

3.2.3 *Función ontológica del público*

En el apartado anterior se ha destacado de qué modo la ejecución de una obra es constituyente de su condición ontológica como objeto estético. Asimismo, anticipadamente se ha establecido el papel de ciertas pautas técnicas de realización de una obra como condiciones necesarias, aunque no suficientes, de manifestación del objeto estético para un espectador. En este apartado cabe considerar la participación del público como elemento determinante, a su manera, de la donación del objeto estético. Por esta vía podrá tenerse presente un nuevo sentido de la noción de ejecución, que ya no involucra directamente a la convocatoria de un intérprete distinto del creador dado que el espectador mismo es quien porta esta función.

La participación del espectador en las obras de arte ha sido uno de los tópicos más utilizados para referirse a las particularidades del arte contemporáneo. Contra esta

afirmación, que buscar encontrar una descripción novedosa de un fenómeno reciente, algunos teóricos han sostenido desde mucho antes que la apertura de la obra de arte al espectador es una condición irreductible para consolidar su significado. En este punto, el análisis fenomenológico indica que no sólo se trata del significado de la obra de arte en el encuentro con el público, sino del estatuto mismo de la obra como objeto estético (cf. Dufrenne, 1953, 83).

La investigación de la ejecución, primero a partir de sus pasos de realización, luego de sus modos de interpretación y concretización, y, finalmente, de su modo de recepción activa por un público, consolida el estatuto de la obra de arte, en tanto objeto estético, como el intrincado centro de una trama de participaciones recíprocas: el tiempo histórico, las convenciones de cada disciplina artística, la normas sociales de recepción de una obra, aunque sin reducirse a ninguna de ellas. Esta serie de condiciones apuntan la existencia de la obra de arte como anclada en un mundo dado; en un capítulo posterior, no obstante, quedará por investigar el *mundo* que la obra abre. Finalmente, este apartado concluye la especificación del objeto estético como un objeto que desborda la cualidad material del objeto efectivo, aunque su condición de objeto irreal no desmienta su presencia concreta en la percepción. Dufrenne expresa esta conclusión al afirmar lo siguiente:

“[Si] lo sensible pasa a segundo plano, deviene un accidente o un signo, el objeto cesa de ser estético [...]. Ellos [en el caso de los colores de un cuadro] vuelven a su estado de cosas o de ideas, son producto químico o vibración, pero ya no color; no son color sino por quien y para quien lo percibe, y el cuadro no es verdaderamente un objeto estético más que cuando es contemplado.” (Dufrenne, 1953, 83)

Dos puntuaciones podrían realizarse respecto del papel del espectador en la manifestación estética de la obra de arte:

- a) El espectador puede participar tanto como ejecutante o como testigo (cf. Dufrenne, 1953, 82-84) de la obra de arte, dependiendo esta diferencia de la necesidad de un intérprete o no. En el caso de la poesía, por ejemplo, el espectador es al mismo tiempo el ejecutante de la obra. En este caso, es clara la función ontológico-estética que la ejecución del espectador provee a la obra (cf. Dufrenne, 1953, 89): al leer el poema, en voz alta o simplemente en el soporte de la voz interna, el lector dota al conjunto de palabras de una cualidad estética reciente por el encuentro con su entonación prosódica y ritmo. El poema deja de ser ese conjunto de palabras escritas en un papel, inexpresivas para quien las encuentra en una percepción desatenta, para convertirse en un acontecimiento estético autorreferencial, ya que tampoco importa, para el caso, el estado de cosas posible al que dichas palabras refieren tanto como la condición sensible que las alienta.

- b) Como testigo, el espectador participa de modo solitario, como “esa subjetividad que para ser plenamente subjetividad, no puede ser sino singular, a la que se refiere el aparecer, para la cual y por la cual este aparecer es significativo” (Dufrenne, 1953, 86). Por ejemplo, en las artes visuales, el espectador debe encontrar alguna disposición específica que le permita acceder a la obra. Toda obra visual, por ejemplo, implica una determinada espacialidad con la cual somete al espectador. El espectador como testigo es condición de la manifestación del objeto estético. Podría decirse que toda obra tiene incorporado

un espectador delimitado (cf. Dufrenne, 1953, 101) en su construcción misma, muchas veces siendo el autor el primero en advertirlo. “El cuadro está hecho para ser visto a una determinada distancia, desde un cierto punto de vista, para organizarse bajo la mirada, al precisarse el diseño, los colores componiéndose y animándose, tomando su relieve [...]” (Dufrenne, 1953, 91).

Al demostrar su incorporación a la obra, ya sea a través de la ejecución empírica, o bien como espectador tácito en la realización del creador, la investigación sobre la función del público revela que toda obra, para alcanzar su plenitud estética, requiere algo más que una cierta condición material. De este modo, en la figura del público, queda indicada la percepción en la cual el objeto estético se consolida. Dufrenne lo expresa en los términos siguiente: “El objeto estético no aparece plenamente sino cuando la obra es ejecutada” (Dufrenne, 1953, 119).

Además de estas dos consideraciones, es preciso tener presente que el público siempre participa de una obra de arte a partir de ciertas convenciones de recepción de dicha obra. Se ha especificado, en este capítulo, que dichas condiciones no son suficientes. No obstante, no dejan de ser necesarias. Por ejemplo, en el caso de la obra musical, “el público colabora en la ejecución haciendo a la obra la tela de fondo de un verdadero silencio” (Dufrenne, 1953, 85). Es claro que las condiciones de recepción de una obra son variables con el tiempo y no pueden ser pautadas de antemano sin un estudio de la historia de las disciplinas artísticas.

No obstante, el principio que se desprende de lo anterior es que siempre hay instrucciones empíricas que nos indican cómo participar de una obra. Frente a una obra de arte contemporáneo, el espectador desinformado no sabe cómo reaccionar, siendo que la mayoría de las veces cuestiona el estatuto artístico de la obra. Esta reacción no

hace más que evidenciar la falta del código que permite acceder a la obra. Quien no tenga o pueda tener el código que instruya la recepción de la obra de arte, menos aún encontrará la clave de ejecución y la manifestación estética de la obra.

Al igual que en el planteo inicial respecto de la personalidad de base, puede notarse cómo condiciones empíricas implican una condición trascendental (que Dufrenne también llama “ontológica”). La investigación dufrenniana transcurre, entonces, como un “empirismo de lo trascendental”, menos atento a las variaciones contingentes de la historia que a la historicidad necesaria (la personalidad de base, el *a priori* existencial) en que se instituye el sentido. Luego de esta disquisición en torno a la manifestación del objeto estético, podemos interrogar –en la segunda parte de esta tesis– los problemas específicos de la estética dufrenniana.

PARTE II

Capítulo 4

Mundo y estructura

En la primera parte de este capítulo investigaremos la relación entre la obra de arte y la condición temporal y espacial del mundo objetivo en la estética fenomenológica de Dufrenne, con el propósito de esclarecer que la obra de arte encuentra en el objeto estético una primera determinación como representación de un mundo propio. Este primer nivel representativo será la condición para determinar luego el estatuto expresivo del objeto estético, en una especificación de su estructura, motivo que se explicitará en la segunda parte de este capítulo.

A propósito de la primera parte: si la obra de arte en su revelación abre un mundo, ese mundo se encuentra fundamentado en el único mundo sensible en que todos los objetos encuentran su fundamento. Este aspecto lleva a plantear ciertas consideraciones acerca del estatuto irreal del objeto estético, en sus relaciones con los objetos ideales y reales. Para introducir la consideración sobre el mundo del objeto estético es preciso realizar, en primer lugar, un análisis que sitúe al objeto estético entre distintos tipos de objetos, y que demuestre que el objeto estético no se encuentra en el mundo objetivo del mismo modo que los otros. Es esta relación específica entre el objeto estético y el mundo lo que se trata de investigar en este punto.

En la segunda parte, la exposición atiende a los siguientes tópicos: en el dominio de los objetos del mundo objetivo, el objeto estético se destaca por la pregnancia de sus cualidades sensibles. El objeto estético se exhibe remitiendo a sí mismo y a la percepción que lo subtiende. A su vez, la condición del objeto estético como portador de un mundo es la vía de inicio de una elaboración de niveles en dicho objeto. La descripción de la estructura del objeto estético tendrá como referente privilegiado la obra de arte visual.

* * *

4.1 Mundo y obra de arte

4.1.1 *El objeto estético, el útil y la cosa natural*

Si el objeto estético es aquel que se da en una percepción estética, entonces, a primera vista, podría parecer vano intentar una clasificación de objetos, ya que cualquier

objeto podría resultar “estetizado”. De hecho, el arte contemporáneo, a partir de los *ready-made* de Marcel Duchamp no ha hecho más que problematizar este aspecto. Si hoy en día cualquier objeto puede ser considerado una obra de arte, esta sentencia no es sino el corolario de una afirmación más básica: todo objeto puede ser considerado desde un punto de vista estético. De este modo, un martillo, una piedra, etc. podrían ser candidatos legítimos para el *mundo del arte*,²⁴ como demuestran no sólo el arte conceptual, sino también el *land-art*, etc. No obstante, desarrollar una distinción entre tipos de objetos, que a su vez llevaría a distinguir distintos tipos de cultura, sigue siendo un propósito aplicable, en la medida en que un martillo bien podría condescender a convertirse en un objeto estético, pero eso no invalidaría su función de objeto útil.

En una primera aproximación, podría decirse que el útil es aquel objeto que, a diferencia de la cosa natural, porta “la marca del hombre” (Dufrenne, 1953, 121). El útil es un objeto que “ha sido hecho” (Dufrenne, 1953, 122), siendo que dicha factura denota la presencia de una ley exterior, una finalidad a la cual el objeto apronta. De acuerdo con la conocida distinción heideggeriana de *Ser y tiempo* (1927), el útil es un objeto “a la mano” (*Zuhandenheit*), destinado a un proyecto antes que al sentimiento, como sería el caso del objeto estético:

“[...] el objeto útil solicita [...] la acción: su familiaridad nos induce a una connivencia en la que la percepción se pierde en el gesto. No despierta la atención sino cuando plantea un problema, y deviene una cosa ante nuestros ojos.” (Dufrenne, 1953, 124)

²⁴ Tomamos la expresión “mundo del arte” (*Artworld*) en el sentido en que fuera acuñada por Danto en 1964, y retomada posteriormente en la corriente institucionalista desarrollada por George Dickie. “Ver algo como arte requiere algo que el ojo no puede captar —una atmósfera de teoría artística, un conocimiento del mundo del arte: un mundo del arte” (Danto, 1964, 580). Mundo del arte designa, de este modo, un conjunto de prácticas y de significados que dan un sentido a un objeto, distinguiéndolo entonces de su contraparte ordinaria.

Esta referencia heideggeriana (*Vorhandenheit*) es utilizada por Dufrenne como un modo de introducir una reflexión acerca del objeto natural, respecto del cual también debería distinguirse el objeto estético.

La cosa natural, al contrario del útil, se presenta como un objeto “inhumano” (Dufrenne, 1953, 124). En este punto, el planteo de Dufrenne es concurrente con el de Maurice Merleau-Ponty. En todo objeto alienta una “presencia extraña” (Dufrenne, 1953, 124). En la misma vía, Merleau-Ponty afirmaba que lo natural corresponde a una cierta dimensión no-cósica de todo objeto –en la medida en que éste se define, en principio, como una *norma* correlativa a un esquema motriz habitual (cf. Merleau-Ponty, 1945, 316)–, aquella dimensión que remite al mundo como estructura abierta.

“Incluso las cosas que me rodean me exceden a condición de que interrumpa mi comercio habitual con ellas y de que las vuelva a encontrar, más acá del mundo humano o simplemente viviente, bajo su aspecto de cosas naturales.” (Merleau-Ponty, 1977, 60)²⁵

Sin embargo, Dufrenne se aleja de la concepción merleau-pontyana al plantear que el arraigo de las cosas en un “fondo de naturaleza” no es condición suficiente para la descripción de la experiencia estética. Es cierto que el objeto estético no se propone a una acción como el útil, pero esto no quiere decir que pueda identificarse con la cosa natural.

El objeto estético podría ser tomado por una cosa natural en la medida en que “el objeto estético está ahí, simplemente, y no espera de mí sino el homenaje de una

²⁵ Por otro lado, es de acuerdo a esta concepción del mundo natural que Merleau-Ponty interpreta la concepción husserliana del mundo como horizonte de horizontes (cf. Merleau-Ponty, 1945, 365).

percepción. Éste tiene esta presencia obstinada de la cosa” (Dufrenne, 1953, 127). Sin otro designio que el de ser percibido, el objeto estético no tiene otro anclaje que el de ser una presencia sensible. “El objeto estético es, pues, lo sensible que aparece en su gloria” (Dufrenne, 1953, 127). Sin embargo, no debería desconocerse que en el caso de las obras de arte, el objeto estético se encuentra subtendido por una elaboración humana. Por lo tanto, el objeto estético también lleva implícita cierta “marca del hombre”, y, en este punto, es que su condición de objeto estético alcanza una máxima realización, esto es, cuando indica la “presencia del autor” (Dufrenne, 1953, 139). Por lo tanto, “lo que llamamos naturaleza aquí [en el caso del objeto estético, lo que no debe llevar a identificarlos] [...] es más bien la experiencia de la necesidad de lo sensible, es decir, una *necesidad interior a lo sensible* [...]” (Dufrenne, 1953, 130, cursiva añadida). El objeto estético es *de algún modo* naturaleza, en el punto en que posee cierto aspecto incomprensible para un proyecto utilitario, yaciendo *como* una “mera cosa” para la percepción; pero no por eso debería descuidarse que el objeto estético no es una “mera cosa”, dado que también posee un sentido y una plenitud específica. El hecho de que dicha plenitud sea inmanente al mundo sensible es lo que podría haber llevado a la confusión entre objeto estético y naturaleza.

En tanto objeto realizado por una actividad humana, y tal es el caso de la obra de arte, el objeto estético lleva la impronta de su realizador. Este aspecto es el que lo diferencia del útil, dado que el útil conserva siempre cierto dejo de anonimato. “El objeto técnico es a primera vista anónimo y abstracto” (Dufrenne, 1967, 191). Incluso cuando un objeto técnico lleve el nombre de su inventor, su caso no es asimilable al del objeto estético que, siempre llevando el nombre de su autor, expresa el sello de su creación. Asimismo, el advenimiento histórico de ambos objetos es distinto: en el objeto estético, su aparición se presenta como inmotivada, lo que no quiere decir que se

encuentre fuera de la historia, desafiando todo concepto que pueda hacerse de su origen. En cambio, el objeto técnico “procede del concepto, desde que no es el producto de una praxis espontánea” (Dufrenne, 1967, 192). La aparición de un objeto técnico utilitario se encuentra ordenada en un contexto de prácticas materiales que dotan de significación al objeto precisando su motivación. Al mismo tiempo, como fuera dicho, la norma que gobierna al objeto técnico es exterior al mismo, esto es, su sentido no es inmanente a la forma como en el caso del objeto estético, ya que el objeto remite a una acción por realizar. Esta remisión podría describirse a partir de la exposición de la *mundanidad* del mundo llevada a cabo por Heidegger en el §18 de *Ser y Tiempo*: la estructura de conformidad o encaje (*Bewandtnis*) de los instrumentos a la mano, a partir de la cual puede comprenderse el sentido del mundo, tiene su condición de posibilidad en la significatividad (*Bedeutsamkeit*). La mundanidad del mundo como un sistema de remisiones (*Verweisungsganzheit*) implica la característica fundamental de los instrumentos en el referirse a otros instrumentos de un contexto.

Por su parte, el objeto estético, en cuanto apertura de un mundo, el del autor, “es al sentimiento en nosotros que llama y no a la acción” (Dufrenne, 1967, 193). Sin embargo, la serie de distinciones mencionadas no debe llevar a creer que la técnica no participa de la creación de objetos estéticos. Si la experiencia estética requiere “la neutralización del mundo real” (Dufrenne, 1967, 194), muchas veces esta neutralización sólo puede ser indicada y sugerida al espectador a través de operaciones técnicas específicas que consolidan el código que aquél deberá aprender para poder acceder al mundo de la obra. Así, por ejemplo, la música concreta, realizada experimentalmente a partir de la utilización de filtros, reproducciones magnéticas y ejercicios sobre el timbre de un sonido, requiere la existencia de ciertas condiciones técnicas. No obstante, el objeto realizado, la pieza musical, no será un objeto utilitario, sino una obra de arte. Lo

mismo podría pensarse de las condiciones materiales que hicieron posible la disposición del óleo para la pintura.

La principal incidencia de la técnica es la de proveer medios para la realización de objetos, ya sea utilitarios o estéticos. Sin embargo, en cuanto el objeto estético se presenta como existiendo en la “gloria de lo sensible” (Dufrenne, 1967, 192), se distingue en un punto radical respecto de los útiles o cualquier otro objeto técnico: el objeto estético no acuerda con ninguna función en su estructura:

“[...] no tiene función práctica, la esencia reside toda en el mensaje que transmite, menos por aquello que representa en el caso de tratarse de un arte figurativo que por lo que expresa: expresa un mundo donde se expresa a su vez el artista.” (Dufrenne, 1967, 196)

4.1.2 *La obra de arte y el espacio*

Circunscribiendo este capítulo (y el marco general de esta tesis) a las obras visuales, en este apartado se intentará formular una exposición de la relación de la obra del arte con el contexto espacial que la enmarca y acoge. Acostumbramos olvidar que las obras de arte son objetos espaciales. Atenidos principalmente a su manifestación estética, no advertimos que las obras de arte ocupan lugar, y que hay lugares específicos (variables de acuerdo con el devenir histórico) encargados de exponerlas. De la misma manera, hay puntos de vista específicos desde los cuales algunas obras se manifiestan. A partir de esta advertencia inicial podría tomarse conciencia de que la contemplación es una actividad eminentemente espacial, que concierne a determinados movimientos del cuerpo. Por ejemplo, *Continuidad Interrumpida* (1949) de Enio Iommi, invita al

espectador a un paseo que circunde la obra, que recorra el movimiento sugerido del acero.

Con el fin de estipular la relación entre la obra de arte y el espacio, ya no considerando las condiciones espaciales que una obra de arte espera del espectador, sino el estatuto espacial mismo de la obra, cabe detenerse en un apartado de la tercera parte de las lecciones husserlianas de invierno del semestre 1904/05, dedicadas a los “Temas principales de la Fenomenología y la Teoría del conocimiento”, tituladas *Phantasie und Bildbewusstsein*, donde Husserl plantea específicamente el problema del estatuto espacial de la imagen. Se dará aquí por sobreentendido que el objeto estético es una imagen, cuestión que debería ser elaborada en el capítulo siguiente.

Para Husserl, frente a una imagen física se intencionan tres objetos: a) la imagen como cosa física, constituida por la tela, papel, pigmentos, o cualquier otro material sensible modificado. Es en este sentido que podría decirse que la imagen está arrugada, gastada, etc.; b) la imagen propiamente dicha; c) el referente de la imagen. Así, por ejemplo, frente al retrato fotográfico de un niño, la imagen física estaría dada por el soporte palpable de material fotográfico; la imagen del niño en tanto tal sería la “figura que aparece tridimensional construida visualmente desde las superficies grisáceas y las líneas cerradas” (Husserl, 1980, 20, 3-4), siendo ésta distinta, entonces, a la referencia del niño real.

Respecto de la relación entre la percepción de la imagen física y la imagen en tanto tal, Husserl afirma que “el mismo color-sensaciones que interpretamos, a un tiempo, como la distribución objetiva de colores en el papel, en la tela, lo interpretamos en otro momento como la imagen” (Husserl, 1980, 20, 8-10). Esto quiere decir que, en principio, en la percepción de imágenes físicas se intencionan dos objetos distintos y no debe interpretarse, confusamente, la percepción de las cualidades objetivas percibidas

en el soporte con datos immanentes de la sensación. Del soporte físico de la imagen se dice que es percibido, al igual que de la imagen. El objeto imaginado es representado. La imagen física es un objeto real, mientras que la imagen es “algo que aparece que nunca ha existido y nunca existirá, no es tomada por nosotros ni por un momento como algo real” (Husserl, 1980, 19, 21-23). Podría concluirse, entonces, con cierto dejo sartreano, que la imagen es una suerte de “nada”.

Del planteo husserliano se desprende que la imagen es una “figura tridimensional”, esto es, una figura espacial. La pregunta que se propone, en este punto, es la siguiente: ¿cómo podría haber un objeto espacial que no fuera un objeto real? Para responder a esta inquietud es que es preciso detenerse en algunas puntualizaciones que realiza Dufrenne acerca de la relación entre objeto estético y espacio. Estas consideraciones se completarán en el apartado siguiente, destinado a la relación entre obra de arte y tiempo.

“El objeto estético aparece a primera vista como una figura privilegiada sobre un fondo de objetos útiles a los que está ligado, pero de los que se separa” (Dufrenne, 1953, 201). Por ejemplo, el cuadro pende del muro, el muro se encuentra en una sala, la sala puede ser la de un museo. Sin embargo, en la percepción del cuadro como objeto estético, el fondo es neutralizado, se suspende su condición existencial. Asimismo, el cuadro, en tanto objeto físico, pierde su calidad de cosa del mundo espacial “cotidiano” (Dufrenne, 1953, 204). Pero esto no quiere decir que el objeto estético abandone el espacio. Para Dufrenne, el mundo real no podría ser totalmente cancelado en la percepción estética, porque en dicho caso “soñaríamos el objeto estético en lugar de percibirlo” (Dufrenne, 1953, 207). Si el objeto estético es percibido, es porque pertenece al mundo real.²⁶ En este punto, la posición de Dufrenne es convergente con la de

²⁶ “[...] no hay percepción sino estamos en el mundo [...] el objeto estético en sí mismo debe ser real para imponerse a nosotros, y arrastrarnos a ese mundo que él nos abre y que es su más alta significación” (Dufrenne, 1953, 224).

Husserl, ya que para éste la imagen es un objeto que puede ser percibido. El aspecto determinante se encuentra en que el objeto estético “irrealiza lo real al estetizarlo” (Dufrenne, 1953, 207). Si el objeto estético se encuentra anclado en el mundo real, y al mismo tiempo lo niega, es porque puede darse como un objeto irreal. De este modo, el objeto estético abre un mundo propio que no se encuentra en un mundo aledaño, sino *en* el mundo que aparentemente rechaza:

“Este otro mundo que [el objeto estético] lleva en él, no es la nada, sino la negación del mundo cotidiano [...]. Y si esta negación implica la nada, es necesario que esta última sea entendida en el sentido en que la entiende Sartre; esta no es una nada que afecte al objeto estético.” (Dufrenne, 1953, 213)

4.1.3. *La obra de arte y el tiempo*

Para Husserl, las objetividades en el mundo de la vida pueden distinguirse en: reales o ideales, de acuerdo con el modo de su inserción temporal. Los objetos reales convergen en el tiempo objetivo y tienen un horizonte temporal. Los objetos ideales, en cambio, no se encuentran individualizados en ningún punto objetivo del tiempo. Esto no quiere decir, no obstante, que los objetos ideales no se encuentren imbricados temporalmente. A lo sumo, esta distinción permite destacar que los distintos tiempos en que aparecen los objetos ideales no prolongan su duración, o bien concluir que los mentados objetos no tienen duración.

“Los objetos ideales en el mundo tienen un aparecer espaciotemporal, pero pueden aparecer a la vez en múltiples sitios espaciotemporales y sin

embargo hacerlo numéricamente idénticos como los mismos.” (Hua 39,²⁷
298)

De este modo, los objetos ideales se repiten idénticos, mientras que los objetos reales son perecederos y experimentan diferenciación temporal.²⁸

La distinción entre objetos reales y objetos ideales, podría ser utilizada para distinguir entre *tipos* de cultura. Si bien todo objeto cultural implica la instauración de un sentido en la naturaleza, su sedimentación y aceptación solidaria por un conjunto de personas, podría hablarse de una cultura técnica o instrumental y una cultura ideal. En la cultura técnica, de acuerdo con lo ya entrevisto, dada la consideración de un útil la acción instrumental que subtiende su realización determina una finalidad sensible para la cual el objeto es requerido. De este modo, el principal rasgo del útil es la *repetibilidad* (cf. Husserl, 1970, 201) y disposición sensible de un sentido instaurado en una acción corporal. De los objetos ideales, por su parte, puede decirse que existen sólo una vez, o que no son repetibles. Por ejemplo, un teorema matemático existe sólo una

²⁷ Las indicaciones “Hua” remiten a la *Gesammelte Werke* de Husserl (citada en la bibliografía); en el caso del Vol. 23, se lo cita de acuerdo con la fecha (1980), dado que es el volumen de mayor aparición, para conservar el mismo criterio que en las demás citas de la tesis.

²⁸ Los objetos ideales carecen de tiempo, siendo esta carencia su forma específica de temporalidad. “Omnitemporales”, según la expresión de Husserl en el §64 de *Experiencia y Juicio* (1939), las objetividades ideales se entrelazan con el tiempo objetivo contingentemente. Afirma Husserl: “Las objetividades reales se reúnen en la unidad de un tiempo objetivo, y tienen sus horizontes de ligazón [...]. Por el contrario, una pluralidad de objetos irreales, por ejemplo el conjunto de proposiciones que pertenecen a la unidad de una teoría, no tiene para la conciencia intenciones de horizonte parecidas, reenviando a una ligazón temporal. La irrealidad de la proposición como idea de una unidad sintética de devenir es la idea de una cosa que puede presentarse en actos individuales sin importar en qué lugar temporal, deviniendo temporal, pero por estar en todo tiempo. Es una cosa referida a todos los tiempos o que, en cualquier tiempo que sea referido, es siempre absolutamente el mismo; no sufre ninguna diferenciación temporal, ni extensión ni expansión en el tiempo en sentido propio. Se encuentra en el tiempo de modo contingente en tanto que puede encontrarse no importa en qué tiempo. Los diferentes tiempos no aumentan su duración, e idealmente éste es cualquiera” (Husserl, 1970, 313 s.). El aspecto a destacar en este punto será la convergencia entre la concepción husserliana de la “irrealidad” de ciertos objetos ideales y la propuesta por Dufrenne a propósito del objeto estético.

vez, a pesar de las diversas actualizaciones que pueda tener en el transcurso de una vida o, simultáneamente, en diferentes lugares de una misma comunidad. Lo mismo podría decirse de una obra literaria, de acuerdo a lo planteado por R. Ingarden (cf. 1973, 356-368). Podría concluirse, entonces, que los objetos culturales ideales no son repetibles, a diferencia de los objetos reales. Sin embargo, también podría afirmarse que son repetibles *de otro modo* que los objetos reales, esto es, el objeto ideal es lo que puede repetirse en forma idéntica en distintos momentos del tiempo. Por esta vía, el objeto ideal podría tener una “referencia a la existencia (*Daseinsbeziehung*)” (Hua 4, 238).

Para Husserl, en ciertos objetos culturales, tanto el sentido como el aspecto sensible se caracterizan por la idealidad. Por ejemplo, frente a una palabra, puede advertirse que el significado es una unidad ideal invariante en los distintos idiomas. Asimismo, el aspecto sensible de la palabra también recrea cierto carácter ideal, toda vez que en la diversidad de las realizaciones empíricas de la misma hay un rasgo invariante que facilita el reconocimiento por el oyente. Lo mismo podría decirse de los sonidos de una obra musical, cuando las repeticiones de la partitura ponen de manifiesto una estructura sensible invariante que es el objeto estético musical propiamente dicho.

En el § 65 de *Experiencia y Juicio* Husserl afirma, en el contexto de una disquisición sobre los objetos culturales, que el *Fausto* de Goethe se presenta en tantos libros reales como pueda haber. En este punto, podría hablarse de una formación espiritual “encarnada” espacialmente, en el mundo real, pero no individualizada por esta encarnación. El aspecto relevante es que Husserl afirme que diferentes cuerpos pueden ser encarnaciones del mismo objeto ideal “que por esta razón es llamado irreal” (Husserl, 1970, 322). De este modo, desde un punto de vista husserliano, la “irrealidad” del objeto se encuentra referida al caso de objetos ideales que encuentran una encarnación sensible. Podría pensarse que dicha encarnación, si bien enlaza el objeto

ideal al mundo espacial, no obstante, soporta una “figura” que no se encuentra afectada por el tiempo. Por lo tanto, el objeto el irreal sería espacial y, al mismo tiempo, según la perspectiva de Husserl, *omnitemporal*.

En este punto, es importante subrayar que Dufrenne, al afirmar la irrealidad del objeto estético, destacando su pertenencia al espacio, subraya al mismo tiempo su forma específica de pertenecer al tiempo: podría pensarse que una obra de arte tiene la “fragilidad de las cosas” y, por lo tanto, podría ser víctima del deterioro (del mismo modo que la imagen física en la concepción de Husserl podría corroerse, gastarse, etc.); sin embargo, desde el punto de vista de la manifestación del objeto estético, éste puede “reaparecer siempre que sea proferido o ejecutado: [lo que] prueba que no se encuentra en su soporte sino por procuración, como posibilidad de ser engendrado de nuevo y de reaparecer” (Dufrenne, 1953, 214 s.). Queda mentada, en estos términos, la convergencia de Dufrenne con la perspectiva de Husserl al afirmar que el objeto irreal que es el objeto estético puede ser repetido en diversas encarnaciones, y que éste aspecto es el que suscribe su modo particular de estar en el tiempo, toda vez que “no es en sí mismo alterable: no envejece [...]” (Dufrenne, 1953, 215).

No obstante, podrían plantearse las siguientes preguntas: ¿Qué ocurriría si el soporte material de una obra se modifica? ¿Cambiaría entonces el objeto estético? ¿Qué relación se establece entre el objeto estético y el soporte material en que se encarna? ¿Cuál es el estatuto de las cualidades estéticas del objeto irreal, si es que éstas no se identifican con las cualidades materiales del objeto real? Estas preguntas podrían resolverse con el desarrollo de una concepción elaborada de la “idealidad sensible” (en términos husserlianos) del objeto estético, idealidad que Dufrenne recuperara en su concepción de la noción de *forma*. Retomaremos esta cuestión en el último capítulo de esta segunda parte de la tesis.

4.1.4. *El mundo del objeto estético*

El objeto estético desborda los aspectos materiales del mundo para determinarse como portador de cualidades estéticas. Dichas cualidades no pueden estipularse con independencia de la comprensión del sentido de la obra. De este modo, a partir de su apertura estética, la obra de arte perfila un mundo de remisiones²⁹ en los aspectos intrínsecos que la componen. En este apartado se intentará destacar el valor de la siguiente afirmación de Dufrenne:

“Al significar, el objeto estético no está al servicio del mundo, está en el principio del mundo que le es propio.” (Dufrenne, 1953, 221)

Luego de corroborar la participación de la obra de arte en el mundo objetivo, sometida a las coordenadas espaciales y temporales de éste, es preciso advertir que tanto más se destaca la obra como perteneciendo al mundo si es que no se olvida que la obra de arte como objeto estético tiene la capacidad de abrir un mundo propio y significativo. En un primer momento, podría arriesgarse que el objeto estético porta un mundo dado que se expide *acerca de* un tema, esto es, porque representa una determinada situación (en muchos casos con alguna variable temporal y espacial). Sin embargo, el mundo en cuestión en este punto no es el mundo como representación, sino como una particular “atmósfera” (Dufrenne, 1953, 223) que envuelve al objeto estético, que no remite tanto

²⁹ “Lo propio del mundo, en efecto, es estar abierto y remitir indefinidamente de objeto en objeto, de hacer retroceder todos los límites” (Dufrenne, 1953, 224).

a aquello que representa sino al *modo* en que expone su tema. Para dar cuenta de esta concepción de una “atmósfera” en el objeto estético es que cabe retomar lo planteado inicialmente, en el primer apartado de este capítulo, en relación al objeto estético entre otros tipos de objetos.

Podrían pensarse las distinciones entre el objeto estético, el útil y la cosa natural de acuerdo a la relación que, en cada uno de ellos, se establece entre materia y forma. Siguiendo una consideración merleau-pontyana, podría decirse que la cosa natural es aquella en que materia y forma son idénticas (por ejemplo, al casarse una piedra contra el suelo no se obtiene más que una repartición de piedras). En el útil, en cambio, la forma –que “ordena la materia y triunfa sobre la naturaleza” (Dufrenne, 1953, 143)– anuncia de que ha sido fabricado, de que dispone a cierta acción... pero no dice nada del fabricante. El objeto estético es aquel cuya forma indica la presencia de un autor. Es a través de esta “presencia” que un mundo encuentra manifestación y acogida. Dos precisiones es necesario realizar a propósito de esta mención del autor:

- a) Por un lado, no se trata de que la obra de arte deba ser escrutada a partir de la referencia biográfica de su creador, ya que el autor en cuestión es un resultado de la obra, es un “nombre propio” (Dufrenne, 1953, 157) que se desprende de su realización.
- b) Por otro lado, y a partir de lo anterior, el mundo del objeto estético puede ser concebido como un “estilo”: “El estilo es el lugar donde aparece el autor. Y lo es por lo que hay en él de propiamente técnico [...]. Pero es necesario aún que esos medios técnicos nos parezcan al servicio de una idea o de una visión singulares” (Dufrenne, 1953, 150). Esta visión singular no remite, entonces, exclusivamente a una

consideración técnica (o meramente formalista) sobre la obra, sino que subsume dichos rasgos en una *Weltanschauung* (Dufrenne, 1953, 153)³⁰

De este modo, la noción de mundo en la obra de arte, manifestado a través del objeto estético, estipula el establecimiento de una relación comunicativa con un autor. Por eso Dufrenne considera al objeto estético como un “casi sujeto” (*quasi sujet*), y afirma: “Comprender el lenguaje de la obra es siempre comprender a alguien” (Dufrenne, 1953, 156).³¹ Este tipo de comunicación es entendido a partir de la recepción de una cualidad afectiva, correlato en el sujeto de la unidad sensible de la forma del objeto estético. Para Dufrenne, el sentimiento en el encuentro con la presencia del autor es el testimonio de la *necesidad* del objeto estético, refrendando que la exposición sensible de las cualidades de este último, antes que una disposición contingente, suscribe una configuración irreductible a partir de una visión concreta del mundo.

Podría intentar situarse estos elementos en un ejemplo propio del análisis heideggeriano. En “El origen de la obra de arte” (1936) Heidegger plantea que la esencia del arte es poner en operación la verdad del ente. Considerando el cuadro de los viejos zapatones pintados por Van Gogh, Heidegger propone que “sólo en y por la obra se hizo propiamente visible el ser del útil” (Heidegger, 1958, 63). En este punto, la obra

³⁰ “La unidad de la atmósfera es la unidad de una *Weltanschauung*, su coherencia es la coherencia de un carácter. Esta *Weltanschauung* no es una doctrina, es más bien una metafísica viviente en todo hombre, una manera de ser en el mundo que se revela en el comportamiento” (Dufrenne, 1953, 234).

³¹ En este punto, Dufrenne critica (implícitamente, ya que el interlocutor no es citado) la concepción sartreana del otro, expuesta en el capítulo sobre la mirada del *El Ser y la Nada*, afirmando que en la experiencia estética “lejos de que el otro me robe el mundo, me abre el suyo sin contraponerse, y yo me abro a él” (Dufrenne, 1953, 160). De este modo, se conceptualiza cierto modo de comprensión, a través del dominio de los objetos culturales, cuyo propósito no es advertir la intención deliberada de un autor precedente a la obra, sino el ser-en-el-mundo (con los matices específicos que esta noción tiene para Dufrenne) de un autor que se manifiesta estéticamente, esto es, dejando su huella en el mundo sensible.

demuestra la apertura que establece un mundo.³² No obstante, la obra también implica cierta “elaboración”, que Heidegger llama “tierra”, y que resiste a la desocultación del mundo. “La obra hace a la tierra adelantarse en la patencia de un mundo y mantenerse en ella” (Heidegger, 1958, 77). La elaboración de la tierra y el establecimiento del mundo son los dos rasgos esenciales en el ser de la obra de arte para Heidegger.

En “La época de la imagen del mundo” (1938), en dos años posterior a “El origen de la obra de arte” (1936), Heidegger afirmaba lo siguiente:

“El concepto de mundo tal como se desarrolla en *Ser y tiempo* sólo puede comprenderse desde el horizonte de la pregunta por *Dasein*, pregunta que por su parte permanece incluida dentro de la pregunta fundamental por el sentido del ser (no de lo ente).” (Heidegger, 1996, 98)

Si se interpretara que la noción heideggeriana de mundo en 1936 puede ser continuada desde el planteo de *Ser y tiempo* (cf. Harries, 2009), podría afirmarse que la obra de arte esclarece respecto del sentido otorgado por el *Dasein* al conjunto de referencias establecidas en el uso del útil. Según fuera afirmado anteriormente Heidegger denomina “significatividad” (*Bedeutsamkeit*) al sistema total de esas remisiones que constituyen la mundaneidad del mundo. Éste, en cuanto estructura ontológica que se da por el *Dasein*, el cual por su propio ser está siempre en estado de *abierto*, hallándose en medio de una determinada comprensión del ser, remite a la operación de la *verdad*, entendida como desocultamiento del ser. En este punto, podría preguntarse, ¿qué mundo desoculta la obra de Van Gogh comentada por Heidegger? ¿Cuál es la verdad develada en dicha obra? Podría proponerse que no es otra que la del mundo del trabajo campesino en el siglo XIX, en franca devastación a partir de la

³² “[...] ser obra significa establecer un mundo” (Heidegger, 1958, 74).

urbanización creciente y el despliegue industrial. El cuadro de Van Gogh, en el que se presiente el aislamiento y la fatiga del labriego, representa la culminación de una serie de obras destinadas a llevar a la patencia (*Offenbarkeit*) el escenario del trabajo rural. ¿Cuántos cuadros, en el pasaje del siglo XIX al siglo XX, llevaron el título de *Picapedreros*? Las obras de Daumier, Courbet y Millet demuestran el mismo afán que en Van Gogh cobra un matiz crepuscular.

Sin embargo, en la descripción heideggeriana del mundo que hace patente la obra de arte, no se destaca la “presencia del autor” sobre la que insistiera Dufrenne. Asimismo, pareciera que Heidegger remitiera estrictamente al mundo sin enfatizar lo suficiente la particularidad sensible en que dicho mundo se muestra.³³ A partir de las consideraciones trazadas en este último apartado podría pensarse la circunstancia posible de dos obras diferentes que aborden el mismo tema y que, sin embargo, difieran en la manera en que “expresan” dicho tema de un modo sensible (cf. Dufrenne, 1953, 172). En este punto, las referencias a la noción de estilo y a la presencia del autor parecen ser la puerta de entrada a una consideración del objeto estético como objeto expresivo.³⁴ Tal es el tema que corresponde investigar en la segunda parte de este capítulo, a propósito de la estructura del objeto estético.

³³ “Heidegger no ha dicho nada de la pintura de Van Gogh, esto es, sobre el valor plástico del cuadro, en que la expresión se vierte en una forma artística” (Kogan, 1987, 51).

³⁴ “Así, el análisis del estilo debe proseguirse por el análisis de la expresión propia del objeto estético” (Dufrenne, 1953, 161).

4.2 Estructura del objeto estético

Según los desarrollos de la sección anterior, una primera aproximación al estatuto del objeto estético como *expresión* de un mundo se encuentra en el término que la tradición ha llamado *estilo*. De este modo es que podría hablarse de un mundo *de* Julián Terán, caracterizado por la línea constante y curva, o del estilo terroso y material *de* Sebastián Vidal Mackinson. Según Dufrenne, “este mundo no puede ser descrito según las normas válidas para el mundo objetivo y válidas aún para el mundo representado” (Dufrenne, 1953, 223). Sin embargo, antes de avanzar en los aspectos expresivos del objeto estético es preciso delimitar el modo en que una obra de arte puede tomar el estatuto de un objeto que representa un mundo. De este modo, el mundo representado es un primer nivel de consideración del sentido de una obra de arte. Habrá de verse cómo siendo un nivel necesario, no obstante, su característica intrínseca, para el estatuto estético de la obra de arte, se circunscribe a partir de que sea sobrepasado y conservado por el nivel expresivo, implicando éste un retorno a la condición sensible del objeto.

4.2.1 La obra de arte como representación

Algunas obras de arte se caracterizan por tener un tema, esto es, cierto conjunto de obras de arte se ofrecen como “representando”³⁵ un tema. En tanto tales, puede decirse que dichas obras portan un contenido. Incluso en el caso del arte abstracto esta distinción (de un contenido) es de crucial importancia, ya que, a pesar de que su contenido no sea figurativo, eso no quiere decir que sean simplemente objetos de la

³⁵ Debe notarse que aquí la palabra representación es utilizada de un modo amplio, en el sentido de “referencia”. Quizás podría ser apropiado, para el caso, considerar la distinción que en alemán, dado que dicho idioma posee más de una la palabra para la función de representar, se establece entre *Vorstellung* y *Repräsentation*.

percepción ordinaria tales como un martillo o una piedra. El principal equívoco, para el caso, se encuentra en confundir representación y figuración.³⁶ Las obras de arte pueden ser, entonces, en muchos casos, representativas y no figurativas. Se circunscribe este capítulo –como ya fuera dicho– al análisis de las artes visuales, haciéndose perentorio formular un nivel de apertura de la obra de arte, consecutivo al nivel sensible, que la distinga de la mera cosa. Este nivel será el nivel representativo. Luego la descripción podrá avanzar hacia una formulación del nivel expresivo del objeto estético en el marco de una conclusión específica respecto de su estatuto ontológico.

En tanto objeto de representación, la obra de arte tiene un contenido. Desde un comienzo se ha enfatizado la importancia del *sentido* como un elemento de discriminación de las cualidades estéticas que una obra posee. Cuando Nicolás García Urriburu tiñó de verde (con un líquido biodegradable) las aguas de los canales de Venecia, en una acción dirigida a manifestar su disensión con los criterios de los jurados habituales de legitimación del mundo del arte, el gesto de su obra decantó el proyecto significativo de mostrar la fragilidad del mundo natural frente al avance técnico del hombre. Podría acordarse en que la obra tuvo (la obra actualmente no existe, quedando apenas registros fotográficos y muestras del agua teñida en botellas) un significado ecológico. La advertencia de este significado es lo que permite al espectador relacionar el fenómeno de que las aguas posean un extraño color verde con la presentación específica de una obra de arte. Si alguien no contase con dicho significado, seguramente pensaría en algún problema ambiental o de otra índole, pero no estaría dispuesto a la manifestación de un objeto estético. Sin embargo, más importante aún es el siguiente detalle: es el conocimiento de ese significado lo que permite individualizar esa cualidad

³⁶ A propósito de este punto Michel Henry, en su libro *Ver lo invisible* (1988), ha desarrollado una concepción del arte como representación de la “interioridad”, a partir de su análisis de la obra de Kandinsky. Nos detendremos en la obra de Henry en el capítulo noveno de esta tesis.

estética (el verde del agua) como un rasgo perteneciente al objeto estético, y que por lo tanto puede ser admirado, a diferencia otros rasgos circundantes de la obra que no pertenecerían a la misma. Por ejemplo, nadie interpretó nunca que los seres humanos que podían estar surcando descuidadamente las aguas en ese momento fueran parte de la obra de arte, ni los residuos, etc. Cabe detenerse, entonces, en la noción de representación, de acuerdo a la idea general de que las obras de arte tienen un sentido. Siguiendo a Dufrenne, se propondrá que la noción de representación puede esclarecerse remitiendo a una de las acepciones de la noción de mundo, explicitada en la sección anterior.

El mundo representado por el objeto estético se caracteriza por poseer una estructura espacio-temporal. Dufrenne considera que es en este aspecto que ha podido afirmarse que el arte “imita” la realidad. En una novela, por ejemplo, es claro el despliegue de un mundo espacio-temporal.

“Espacio y tiempo cumplen aquí una doble función; sirven no solamente para abrir un mundo, sino para ordenarlo objetivamente, para hacer de él un mundo común a personajes y lectores.” (Dufrenne, 1953, 226 s.)

Incluso la aparición de objetos imposibles en nuestro mundo ordinario, en el que no hay aún alfombras voladoras ni naves espaciales de extraterrestres (como en los relatos de Esteban Castromán), queda ordenada de acuerdo a coordenadas espacio-temporales que semejan las de nuestro mundo ordinario. El mundo representado reproduce las coordenadas del mundo real, incluso al momento de transgredirlas, como a veces ocurre en algunos relatos de César Aira. La profundización de este tópico llevaría, sin duda, hacia una teoría de la narración que aquí no puede explorarse.

Dufrenne propone que entre el mundo cotidiano y el mundo de los novelistas, incluso en los casos en que éstos hayan abandonado la ilusión naturalista, se produce un trabajo de “ósmosis” (Dufrenne, 1953, 228), aunque “el mundo representado, si [bien] es una imagen del mundo real, no es sino una imagen inevitablemente mutilada [...]” (Dufrenne, 1953, 232). En el caso de la obra literaria, el despliegue de la secuencia narrativa encuentra disrupciones y saltos, movimientos temporales y espaciales discontinuos, aunque dichas modificaciones no alteren la experiencia del lector. En este punto, se comprueba que las referencias espacio-temporales en una obra de arte no tienen otra función que la de indicar cierto armazón mínimo para el desarrollo de la acción que, como ya entreviera Aristóteles, es el principal protagonista de todo relato. De este modo, para una obra literaria, “su propósito no es exactamente representar un mundo, sino más bien, extraer de él cierto objeto determinado y significativo [...]” (Dufrenne, 1953, 232). Hecho este breve rodeo por el campo del objeto literario, puede interrogarse ahora la representación del mundo en las artes visuales.

En un artículo titulado “*Plastic Time: Time and the Visual Arts*” (2000), John Brough formula la siguiente pregunta: “¿Hay quizás una implicación profunda del tiempo en la experiencia de una obra –una que nos lleve más allá de su rol universal [del tiempo] como una condición necesaria para la conciencia de cualquier cosa?” (Brough, 2000, 226). Este último aspecto remite a la consideración “evidente” de que incluso para el acceso a un objeto ideal, como podría ser un teorema matemático, se requiere una cierta participación del tiempo –por ejemplo, en la consecución de los pasos de la demostración del teorema– y, por lo tanto, un despliegue de la estructura intencional de impresión, retención y protensión. Sin embargo, en el caso de las artes visuales, especialmente en el caso de obras que no ocupen una dimensión profusa,³⁷ pareciera que

³⁷ Sin duda una instalación requeriría una participación temporal en el recorrido que el espectador debiera realizar de sus elementos. En el caso de una pintura podría pensarse que el acceso es sin mediación y

el acceso a la obra es inmediato. Brough discute esta propuesta afirmando que siempre hay un tiempo para la contemplación. Retomaremos esta consideración, desde el punto de vista dufrenniano, en el próximo apartado, planteando que el tiempo de la contemplación converge con la presencia de la obra como objeto expresivo. El articulador en dicho punto será la concepción merleau-pontyana del color retomada por Dufrenne.

No obstante, retomando la inquietud formulada por Brough, podría añadirse que hay una temporalidad en las artes visuales que corresponde al tiempo representado. En el caso de una obra figurativa, podría pensarse en la representación del instante de una acción, en una consideración narrativa por la cual “eventos que se suceden unos a otros en el tiempo de una historia son dados conjuntamente en el espacio de una pintura” (Brough, 2000, 232). Por ejemplo, podría considerarse el *Retablo de Jesús* (1930) del pintor tucumano Alfredo Gramajo Gutierrez, en el que tres sucesos de la vida de Jesús son representados con distinto índice temporal pero encontrando una manifestación aunada. Es notable destacar, de acuerdo con Brough, que este tipo de representación implica ciertas “convenciones” que son empleadas para dejarnos comprender que la pintura está refiriendo a una sucesión de eventos:

“El ojo necesita ser guiado por las convenciones empleadas por el artista, lo que significa que el espectador necesita estar advertido de dichas convenciones.” (Brough, 2000, 233)

Por ejemplo, en el caso del tríptico mencionado, la lectura de izquierda a derecha o bien de arriba hacia abajo, indica una cronología interna a la representación de la obra.

prescindente del tiempo.

Por otro lado, incluso en la figuración de un instante específico se encuentran índices temporales que permiten afirmar que el tiempo no fue eliminado de la representación:

“No contemplamos un momento del proceso temporalmente extendido [...] como congelado y separado de los otros momentos [...] hay una suerte de implícita retención y protensión operando en la imagen, en el sentido de que lo que vemos no es en absoluto un momento aislado sino precisamente un momento en una totalidad temporal más amplia.”

(Brough, 2000, 236)

Por ejemplo, frente a *Urano en casa IV* (1963) de Jorge de la Vega, aunque la obra aparente una detención del tiempo, la distorsión de la perspectiva en el collage indica una secuencia temporal tácita.

Respecto del arte abstracto podría pensarse que la manifestación de una cierta organización de elementos, ya sea en líneas, o bien por el diseño configurado a través del recurso al color, también indica un tiempo del objeto estético. Husserl afirmaba que una obra de arte puede no sólo representar eventos, sino también suscitar estados emocionales. Por ejemplo, un paisaje desolado puede arrastrar un dejo de “melancolía”, además de figurar un conjunto de árboles y piedras (cf. Hua 23, 476). Esta misma condición afectiva podría trasvasarse al caso de la representación en el arte abstracto. De acuerdo con Brough, estaríamos en presencia, en este punto, de “una dimensión [que] no envuelve el tiempo de *aquello que* es representado en la imagen, sino de un tiempo de la imagen *misma*, una suerte de aura temporal envolviendo la imagen como un todo” (Brough, 2000, 242, cursiva añadida). Por lo tanto, si bien es importante notar la presencia de dicha temporalidad, cabe destacar que ya no se trataría de un tiempo

representado. A dar cuenta de esta nueva dimensión temporal, intrínseca al objeto estético, es que está destinado el apartado siguiente, dedicado al objeto estético en tanto objeto expresivo.

4.2.2 La obra de arte como objeto expresivo

El análisis de la temporalidad de la obra de arte visual es propicio para avanzar en el trazo de una distinción esbozada al comienzo de esta segunda sección, a propósito de la condición expresiva del objeto estético.

Ha podido comprobarse que la noción de mundo, para la obra de arte, se dice de muchas maneras. Por un lado, ha podido destacarse que el mundo es la remisión de significaciones que la obra porta, significado³⁸ que se encuentra representado en ciertas coordenadas espacio-temporales. Por otro lado, la noción de mundo en la obra de arte tiene una acepción que desborda el campo de la representación, y a partir de la cual – según lo entrevisto en la sección anterior– podría distinguirse entre un objeto estético y una obra técnica de otro orden. Quien comprende el significado de una obra de arte no necesariamente ha tenido una experiencia de la obra, ya que las obras de arte se realizan como tales en el campo de la percepción. Y si bien puede decirse que el desarrollo de un teorema suele requerir el apoyo sensible de un pizarrón sobre el cual extender la secuencia de signos, caben aquí dos distinciones: a) a nadie importará nunca, al menos mientras se mantenga en un comprender matemático, el valor estético de las cifras del teorema en el pizarrón; b) la pertenencia del teorema al mundo sensible es una

³⁸ Nótese que los términos “significado” y “sentido” no son sinónimos. El primero denota el aspecto representativo del objeto estético, mientras que el segundo remite al objeto en su conjunto siendo, por lo tanto, más amplio. Esta distinción puede encontrarse en distintos pasajes de la obra de Dufrenne; por ejemplo, el siguiente: “[...] el sentido insinuado en nosotros por lo sensible no es solamente la significación explícita del objeto representado [...]” (Dufrenne, 1953, 291).

condición contingente (de acuerdo a una limitación empírica de nuestra facultad de pensar), mientras que la obra de arte *necesariamente* se encuentra afincada en el dominio de la sensibilidad.

Esta pertenencia indisoluble de la obra de arte al mundo sensible es lo que permite desplegar una nueva dimensión del mundo en el objeto estético. Ya no se tratará entonces del reconocimiento de significaciones que la obra comporta, sino del *modo particular* de portar el sentido. Es el nivel expresivo del objeto estético el que responde por esta determinación.

Dufrenne afirma que es la condición expresiva la que singulariza al objeto estético. La unidad del objeto estético no se produce a través de una operación intelectual sino en la sensibilidad misma:

“Las obras verdaderas, incluso si ellas desconciertan al entendimiento, portan en ellas el principio de su unidad, de una unidad que es a la vez la unidad percibida de la aparición cuando la aparición es rigurosamente compuesta, y la unidad sentida de un mundo representado por la aparición [...]” (Dufrenne, 1953, 234)

En el apartado siguiente se volverá sobre la noción de *aparición* [*apparence*]. Por su parte, la noción de expresión es la encargada de delimitar la unidad de la obra estética a partir de su criterio mismo de composición. Es en este nivel expresivo donde se desenvuelve la especificidad de la experiencia estética.

La unidad estética de la obra de arte se realiza a través de su composición “por la conjunción de la que ella emana: todos los elementos del mundo representado, según el *modo de su representación*, conspiran para producirla” (Dufrenne, 1953, 235, cursiva)

añadida). Esta unidad expresiva, de acuerdo con Dufrenne, es la forma que será captada a través del sentimiento:

“La expresión funda entonces la unidad de un mundo singular. Esta no es la unidad [...] de una suma totalizable, una unidad que pueda ser aprehendida desde fuera, sobrevolada y definida; ella procede de una cohesión interna a la que no se hace justicia sino desde una lógica del sentimiento.” (Dufrenne, 1953, 237)

Antes que un conglomerado, la obra de arte como objeto estético es una *totalidad*. En este punto, cabe destacar que Dufrenne afirma que el objeto representado no es más que “un momento del objeto pictórico” (Dufrenne, 1953, 352). Podría considerarse que dicha noción de “momento” requiere para su comprensión de una acepción en el estricto vocabulario husserliano, en el que “momento” implica “inseparabilidad”. De este modo, el momento representativo y el momento expresivo serían partes no-independientes³⁹ del objeto pictórico.

La expresión de un objeto estético es “la unidad de una atmósfera de la cual sería vano, la mayor parte del tiempo, buscar la razón en un estructura temática [...]” (Dufrenne, 1953, 239). El mundo expresivo del objeto estético supone el contenido representado en tanto tema, pero no se agota en dicho nivel. Así, el objeto estético puede tener un espacio y un tiempo que toma de la coordenada espacio-temporal objetiva. Sin embargo, en tanto objeto expresivo, el espacio y el tiempo de la obra se modifican:

³⁹ En la tercera de las *Investigaciones lógicas*, las partes no-independientes, o momentos, también son llamadas abstractas; las partes independientes son partes concretas o pedazos. La distinción entre partes no-independientes e independientes ocurre en el interior de las partes entendidas como disyuntas. Husserl denomina disyuntas a las partes propiamente dichas, ya que “no tienen nada de común en su contenido” (Husserl, 1977, 387), y por tanto pueden componer totalidades a diferencia de las partes lógicas (por ejemplo, especie y género) que no introducen auténtica composición en el todo.

“[El] tiempo representado es un tiempo que es dicho o que es mostrado, pero que no es vivido: en el límite, es un tiempo sin temporalización, un tiempo detenido como sobre un cuadro que representa el alba o el crepúsculo [...]” (Dufrenne, 1953, 243)

En cambio, a partir de su componente expresivo, la obra vuelve a tomar parte de la experiencia vivida, en tanto el objeto estético reclama un modo de participación efectiva. Por ejemplo, frente al cuadro de un atardecer, donde el tiempo figurado establece una secuencia representada, la contemplación estética solicita un tiempo propio de acogimiento de la obra. No son parte del mundo estético esas miradas que sobrevuelan un museo, una galería o cualquier evento artístico, con el mero propósito de informarse. Dufrenne se refiere a este tiempo específico de la contemplación como un movimiento que, en la obra, responde a un movimiento en el espectador y reproduce el movimiento del creador (cf. Dufrenne, 1953, 350). El interlocutor implícito de esta referencia es Merleau-Ponty y su trabajo “La duda de Cézanne” (1945). En este artículo Merleau-Ponty afirmaba que, distanciándose de los impresionistas, Cézanne se proponía recuperar la “pesadez propia” (Merleau-Ponty, 1993, 49) del objeto:

“El objeto no está ya cubierto de reflejos, perdido en sus relaciones con el aire y otros objetos; está como iluminado sordamente desde el interior, la luz emana de él, y de ahí resulta la impresión de solidez y materialidad. Cézanne no renuncia, por otra parte, a hacer *vibrar* los colores cálidos; obtiene esa sensación colorante con el empleo del azul.” (Merleau-Ponty, 1993, 51, cursiva añadida)

Esta referencia a la “vibración” del objeto es la que retoma Dufrenne en su consideración de la temporalidad propia del objeto estético como expresivo, en el que se trata de “un movimiento interior al objeto e inmanente a su materia misma. Un movimiento que está en las líneas o en los colores [...] el elemento plástico *vibra* como si retuviese algo del movimiento de la mano que lo puso en la tela” (Dufrenne, 1953, 350, cursiva añadida).

Una segunda influencia merleau-pontyana en la tematización de la expresión se encuentra en la caracterización que realiza Dufrenne del color como “significación motriz” (Dufrenne, 1953, 359), que ofrece “a nuestro cuerpo una cierta captura disponiéndolo a determinados movimientos” (Dufrenne, 1953, 358 s.). De acuerdo con la consideración merleau-pontyana del color como “color-función”,⁴⁰ entrelazado con la luz (como soporte invisible, como aquello “según” lo que se ve) y los demás modos de darse del objeto en una estructura indisociable, Dufrenne propone que “los colores se definen en última instancia por la función pictórica que se les asigna [...]” (Dufrenne, 1953, 363).

El objeto estético, en tanto objeto expresivo, se despliega “explicitando su fórmula propia” (Dufrenne, 1953, 371), el modo de su composición. En función de lo anterior, esta fórmula es atisbada a partir de un movimiento intrínseco, que en la obra de arte Dufrenne entiende en términos de una apertura al tiempo.

⁴⁰ Para Merleau-Ponty no hay percepción de colores puros, dado que la percepción de un color es siempre correlativa de la percepción de la iluminación, la forma y superficie de los objetos. Esta interrelación estructural es la que da cuenta de la constancia cromática. “No podremos comprender la percepción más que tomando en cuenta el color-función, que puede seguir siendo el mismo cuando la apariencia cualitativa ya se ha alterado. [...] Percibimos según la luz [...]. La iluminación y la constancia de la cosa iluminada, que es su correlato, dependen directamente de nuestra situación corpórea” (Merleau-Ponty, 1945, 352 ss.).

“El tiempo que está en el corazón del objeto estético es solamente el índice de su interioridad [...]. No es la dimensión de un mundo objetivo, es la atmósfera del tiempo que responde a una atmósfera de mundo, al mundo expresado por la obra.” (Dufrenne, 1953, 376)

Para Husserl, la omnitemporalidad de los objetos ideales implicaba que si bien podían ser localizados espacio-temporalmente dicha localización no los individualizaba. Desde un punto de vista husserliano, a partir de esta formulación pueden distinguirse dos tipos de objetividades ideales: libres y atadas. Las idealidades libres no están comprometidas con ningún territorio, sino que pertenecen a la totalidad del mundo, como es el caso de las formaciones matemáticas, o bien de las esencias, que pueden ser actualizadas en distintas circunstancias sin que el soporte material de dicha realización tenga una incumbencia destacable más allá de su valor para el descubrimiento y transmisión intersubjetiva del sentido. Las objetividades ideales atadas, y este es el caso de ciertas formaciones culturales como las obras de arte, se caracterizan por la implicación de una materialidad específica y, entonces, cierta “experiencia fáctica”. Este último aspecto es el que se ha analizado en este apartado acerca del momento “expresivo” del objeto estético.⁴¹

4.2.3 *El ser del objeto estético*

⁴¹ La distinción entre objetividades ideales libres y atadas es presentada por Husserl en *Experiencia y juicio* del modo siguiente: “[...] parece que las formaciones culturales no son siempre idealidades totalmente libres, y de esto se sigue la diferencia entre idealidades libres (como las formaciones lógico-matemáticas y las estructuras esenciales puras de toda especie) y las idealidades ligadas que comportan en su sentido de ser una realidad (*Realität*) y por ella pertenecen al mundo real. [...] Las idealidades ligadas están ligadas a la tierra, a Marte, a territorios particulares, etc. Pero las libres son también de hecho mundanas, de acuerdo a su surgimiento histórico y territorial, por su descubrimiento, etc.” (Husserl, 1970, 315).

El objeto estético es un objeto cuyo ser se realiza en tanto es dado a la percepción.

Dufrenne se refiere a la percepción en los términos siguientes:

“La percepción es precisamente la expresión de ese lazo establecido entre objeto y sujeto, donde el objeto es inmediatamente vivido por el sujeto en la experiencia irreductible de una *verdad originaria* que no puede ser asimilada a las síntesis que opera el juicio consciente.”(Dufrenne, 1953, 282-283, cursiva añadida)

De este modo, la percepción transcurre en una donación pre-reflexiva, en la cual el mundo es descubierto como estando siempre ahí, en una ligazón indisoluble. Por eso, afirmar que el objeto estético es esencialmente percibido implica sostener que la experiencia estética es una posibilidad de develamiento de la estructura ontológica del mundo para el sujeto:

“[...] el mundo cesa de ser un en-sí opaco, un dato radicalmente exterior y extraño del que hay que forzar el secreto, o más bien que hay que forzar a ser inteligible imponiéndole la ley del entendimiento, o bien la ley de la *praxis*; el sentido aparece inmediatamente en él, un sentido que el sujeto puede comprender y que no tiene más que explicitar; es por ello que el sujeto se encuentra en *la verdad* [...]” (Dufrenne, 1959, 257, cursiva añadida)

La verdad que se devela en la percepción, entonces, no es otra que la afinidad entre el hombre y el mundo, el asombro de la correlación para una subjetividad encarnada.

Que la experiencia estética sea la vía de acceso a esta experiencia originaria involucra que el estatuto ontológico del objeto estético no pueda ser reducido “al ser de una representación” (Dufrenne, 1953, 287). Al mismo tiempo, que el ser del objeto estético se ancle en la percepción implica que sea un *ser de aparición* o, mejor dicho, un ser que remite a su *aparecer*. El objeto estético no es trascendente o exterior a sus apariciones, “[e]l objeto estético no es más que aparición, pero en la aparición él es más que aparición: su ser es de aparecer [*d’appaître*], pero algo se revela en el aparecer [*l’appaître*], que es su verdad, y que constriñe al espectador a prestarse a su revelación” (Dufrenne, 1953, 288 s.).

La primera sección de este capítulo permite trazar una distinción entre los *materiales* de una obra de arte y la *materia* del objeto estético. Aquellos pueden ser presentados aisladamente, como una aglomeración dispersa, o bien como una sumatoria de elementos separables. La materia del objeto estético, en cambio, es la estructura sensible que el objeto presenta a la percepción, revelándose de modo unitario e irrescindible. Contingente y necesaria al mismo tiempo, la presencia del objeto estético desborda el universo arbitrario de los materiales. Por esto es que la materia de un objeto estético no es separable de su forma. En el objeto estético visual, la referencia anterior al color, en la cual éste era definido a partir de las relaciones que establecía con otros elementos perceptivos, demuestra que el color no es una cualidad material que impacta linealmente –como pudiera proponerse desde una psicología asociacionista– sobre el sujeto. Por el contrario, el color es entrevisto a partir del entrelazamiento entre distintos componentes como la luz, la superficie, etc., esto es, relaciones que explicitan una concepción de la forma del color, antes que un contenido. La materia de un objeto estético no es un contenido, sino la particular (y expresiva) configuración sensible de su modo de manifestarse.

Sin embargo, en función de los resultados de la segunda sección, es preciso rectificar la idea apresurada de que lo sensible en el objeto estético pueda darse por sí mismo o inmediatamente. La percepción ordinaria suele trascenderse hacia el conocimiento o la acción. Para dicha percepción la cara sensible de las cosas es un aspecto difuso y relegado. Entonces, podría creerse que la percepción estética consiste en un mero dejar aparecer las cosas en su máxima naturalidad. De este modo, se estaría olvidando que el objeto estético se manifiesta en una experiencia grávida de sentido, de modo tal que la experiencia estética se desenvuelve de acuerdo con cierto margen de conocimiento. No obstante, dicha referencia a un conocimiento en el espectador no quiere decir que nos aproximemos al objeto estético buscando una elucidación moral, o bien algún tipo de enseñanza o concepto subjetivo.⁴² Por el contrario, el sentido del objeto estético no es más que un indicador de su presencia sensible, un sentido que se reconoce en la materialidad de su aparición. En este punto, el sujeto de la experiencia estética “deviene”⁴³ el objeto que percibe.

Una de las preguntas que se desprende, en el tramo final de esta exposición, es la siguiente: ¿cuál es la relación que se establece entre la cara sensible del objeto estético y su sentido? Si las cualidades sensibles de dicho objeto son *su* sentido, al menos según lo entrevisto en el apartado anterior respecto del objeto estético como objeto expresivo, ¿puede establecerse una distinción “real” (esto es, ontológica, y no meramente nominal o analítica) entre la aparición y el significado (aquello que representa) de una obra de arte? Con esta serie de preguntas se consolida un segundo núcleo problemático. Podría

⁴² “[...] una ópera que me retiene por el argumento, un poema que pretende instruirme, un cuadro que me llama por su tema, un monumento que habla en lugar de cantar, son objetos imperfectamente estéticos” (Dufrenne, 1953, 290).

⁴³ “Lo sensible me *fascina* y me pierdo en él: yo devengo la melodía [...]” (Dufrenne, 1953, 290, cursiva añadida).

resumirse dicha inquietud en la siguiente formulación: ¿de qué modo significa el objeto estético? O, mejor dicho, ¿qué clase de objeto significativo es el objeto estético?

Esta inquietud se incorpora a otras dos inquietudes anteriormente mencionadas: por un lado, el problema del estatuto imaginario del objeto estético; por otro lado, el carácter problemático de la noción de forma, a la que se ha apelado implícitamente en distintos momentos de la exposición. Si no se propusiera una elucidación precisa de la noción de forma, su mención no sería más que un mero nombre, un modo de titular un problema antes que resolverlo. Al afirmar que es la noción de forma la que permite dar cuenta del carácter omnitemporal del objeto estético, garantizando así cierta repetibilidad del mismo más allá de su significado, se advierte la importancia de realizar una descripción exhaustiva de dicha noción. De este modo, los tres tópicos mencionados, luego de realizar una tarea expositiva del modo de darse del objeto estético, constituyen tres problemas precisos para la estética fenomenológica M. Dufrenne. Nos ocuparemos de ellos en los próximos dos capítulos.

Capítulo 5

Significación e imagen

El objeto estético aparece en el mundo como no perteneciendo al mundo. El análisis del capítulo anterior, comparativo de la relación del objeto estético con otros tipos de objetos, ha demostrado que aquél presenta un lugar privilegiado entre los objetos significativos, siendo estos últimos aquellos que, además de darse naturalmente, encuentran en su naturaleza el punto de partida para el acto de comprensión de un sentido. La obra de arte es un objeto significativo entre otros objetos significantes. En este aspecto es que deberá detenerse este capítulo, vinculado –a su vez– con la noción de representación e imagen.

Lo propio del objeto estético es que la significación sea inmanente al signo. Entonces, si el signo pertenece al mundo, debería concluirse que el sentido del objeto estético también. De este modo, el sentido no pertenece a un mundo de objetos “ideales”, un mundo que estaría abierto a un entendimiento incorpóreo y no a la percepción. La inmanencia del sentido al signo ancla el objeto estético en la percepción y, en consiguiente, en el mundo sensible, aunque su especificidad se encuentra en sobrepasarlo con la donación de un sentido.

* * *

En el objeto estético “significado y significante pertenecerían ambos al mundo natural abierto a la percepción [...] aquí el signo no anuncia la significación, es la significación; y esta significación no goza de una claridad intrínseca, de una evidencia lógica como aquella que el racionalismo acuerda a las naturalezas simples o a las verdades eternas [...]” (Dufrenne, 1953, 199 s.).

En la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, en repetidas ocasiones, Dufrenne afirma que “el objeto estético es siempre lenguaje” (Dufrenne, 1953, 119). Incluso, es en la atribución de cierto carácter lingüístico a la obra de arte que se acreditaría el aspecto comunicativo del objeto estético.⁴⁴ Asimismo, y de acuerdo con la cita del párrafo anterior, cabría complementar el capítulo anterior –específico sobre el ser del objeto estético– afirmando que éste posee un *ser de significación* (cf. Dufrenne, 1953, 199).

De este modo, atender a una exploración del estatuto significativo del objeto estético se convierte en un núcleo problemático que es preciso resolver sin mayor dilación, en cuyo centro se encuentra la concepción de una “significación inmanente”. Las siguientes preguntas comandarán el orden de las inquietudes: ¿qué entiende Dufrenne por lenguaje cuando se refiere al objeto estético? ¿Hay diversos tipos (o funciones) del lenguaje? ¿Cuáles son las características específicas del objeto significativo? ¿En qué sentido el objeto estético es portador de un mensaje?

5.1 El objeto estético como significativo

⁴⁴ “Comprender el lenguaje de una obra es siempre comprender a alguien” (Dufrenne, 1953, 156).

5.1.1 La crítica al estructuralismo

En el artículo “*L’art est-il langage?*” (1966), Dufrenne critica los intentos semiológicos de aproximación a la obra de arte. Este tipo de propuestas, formuladas a partir de los conceptos de la lingüística de Saussure (lengua, diacronía, sincronía, noción de valor, etc.), buscarían delimitar el sentido de cualquier obra de arte en un conjunto de operaciones significantes, estructuradas de acuerdo a las leyes de organización de la lengua.⁴⁵ El principal interlocutor de este ataque de Dufrenne es el estructuralismo, basado en un “imperialismo de la lingüística” (Dufrenne, 1967, 73) siendo que el principal punto crítico se encuentra en el modo de concebir el sentido que se manifiesta en la obra de arte. La semiología, enfocada desde un punto de vista estructuralista, entonces, desleiría la semántica en pos de un formalismo recalcitrante, por ejemplo, en la definición diferencial del signo:⁴⁶

“Lo que importa a los semiólogos, es en principio que el conjunto del que se ocupan sea en efecto formalizable [...] articulado en elementos discretos entre los cuales se juegan relaciones de oposición o de

⁴⁵ Este aspecto es retomado por Dufrenne en su libro, en defensa del humanismo, *Pour l’homme* (1968), donde el punto fundamental de crítica tiene como piedra de toque la concepción psicoanalítica del sujeto de Lacan, formalizada a partir de la lingüística y la antropología estructural. Las concepciones lacanianas de la metáfora y la metonimia, como operaciones de producción de sentido son criticadas por Dufrenne como un reduccionismo de la donación de sentido. Como habrá de verse en el último capítulo de esta tesis, esta crítica de Dufrenne al psicoanálisis de Lacan no es una crítica al psicoanálisis *per se*.

⁴⁶ “La semiología [...] al tratar los signos, según la teoría de la información, como señales a transmitir y discernir, y no como vehículos de un sentido: operación que consagra una definición puramente diferencial del signo” (Dufrenne, 1967, 73). Este mismo aspecto es retomado por R. M. Ravera (1978), quien refiere explícitamente a Dufrenne, en los siguientes términos: “La integración de los mecanismos que actúan en la obra implica un pacto pero también un producto, resultado de una praxis lingüística, como lo subraya Dufrenne” (Ravera, 1978, 143).

complementariedad, de conjunción o de disfunción, y que autorizan una combinatoria.” (Dufrenne, 1967, 74)

Sin embargo, en la perspectiva de Dufrenne, la orientación estructuralista olvida un aspecto importante: “la sustancia del sentido no es ella diferencial” (Dufrenne, 1967, 77). Y, si bien “se desea que lo significado sea formalizable como lo es el significante, y porque el formalismo lo exige” (Dufrenne, 1967, 77), Dufrenne destaca que el significado tiene una autonomía previa a la aproximación estructural. Esta última se organiza a partir de la consideración de la “lengua” como sistema de oposiciones; sin embargo, el “habla” es condición de la estructura de la lengua, y el habla es la manifestación de que “hay algo positivo del sentido que es vivido como tal” (Dufrenne, 1967, 77), por la cual el mundo se nos da como significativo antes de reducirlo al análisis, a la idealización de la lengua. Así, por ejemplo, “el sweater significa las largas caminatas de otoño en el bosque; y quizás no lo significa sino porque el habla lo dice” (Dufrenne, 1967, 76).

El lenguaje no es la lengua. Esta última es una idealización producto de la ciencia empírica que es la lingüística. Sin embargo, a pesar de la formulación crítica al estructuralismo, hay un aspecto que sobrevive a los embates: “¿De dónde procede la idea de que el arte es lenguaje?” (Dufrenne, 1967, 79). La respuesta de Dufrenne se ordena en la mención de dos elementos: por un lado, *pareciera* que toda obra de arte responde a un código, por lo cual *pareciera* facilitada la identificación del discurso de la obra con el sistema de la lengua; por otro lado, en la obra de arte se cifra un mensaje del artista que, por ejemplo, podría intentar descifrarse de acuerdo con una teoría de la información. Por lo tanto, para Dufrenne, es preciso dar cuenta de ambos aspectos demostrando que puede evitarse la referencia a la idealización lingüística, esto es, recuperando una filosofía del lenguaje que permita evidenciar el modo en que éste se

ancla en la experiencia vivida. Porque no se trata de criticar que la obra de arte sea lenguaje, sino el modo de acercamiento a la experiencia lingüística.

Dufrenne encuentra en la aproximación estructuralista un obstáculo a la presencia expresiva de la obra. Que una obra de arte tenga un código o, dicho de otro modo, que la obra de arte sea portadora de un mensaje, no quiere decir que su sentido deba ser reducido a un conjunto de operaciones retóricas. De este modo, el sentido de la obra de arte es analizado por Dufrenne de acuerdo con otras categorías que las del discurso del estructuralismo lingüístico. En el caso de la obra de arte visual:

“La pintura da a ver. Haciendo esto, ella muestra sin decir. Ella no es un significante cuyo ser se trascienda hacia algo significado. Con aquello que representa ella no está en una relación como la de la palabra con el concepto, ni del mapa con el territorio: no designa, sino que ella *es*. Inversamente, el objeto representado no es otra cosa que lo representado; él rechaza de ser confrontado con otro objeto, el objeto real, como si la cualidad de la pintura debiese medirse por la calidad de la reproducción.”

(Dufrenne, 1967, 91)

Si la pintura significa no es sino a partir de la composición total de la obra. A dar cuenta de este aspecto estará destinado el capítulo siguiente. Al mismo tiempo, las cualidades estéticas integran una particular visión del artista, a la que ya nos hemos aproximado a través de la noción de expresión. De este modo, si la obra de arte tiene un código, éste no será el de la lengua, sino el del *mundo* del artista:

“En sus obras, los elementos toman existencia por sí mismos, o más bien por el artista mismo, como la expresión irremplazable de un ser en el mundo singular.” (Dufrenne, 1967, 101)⁴⁷

5.1.2 Objeto estético y lenguaje

“Todo objeto en efecto es en un sentido lenguaje; y el lenguaje inversamente es una suerte de objeto.” (Dufrenne, 1953, 173)

Podría pensarse que la diferencia entre la palabra y un objeto de otro orden estriba en que aquella tiene la función de significar. Sin embargo, hasta los objetos más ordinarios se presentan como poseyendo un sentido. De este modo, la diferencia entre distintos objetos significantes debería plantearse teniendo presente distintos modos de significar. Antes que oponer lenguaje y objeto, un estudio de las funciones de significación del lenguaje podría servir al propósito de aislar la especificidad del objeto estético respecto de otros objetos que también portan una significación. Por ejemplo, “Es preciso aquí volver sobre la diferencia entre útil y objeto estético [teniendo en cuenta que esta diferencia] es la misma que hay entre las dos funciones del lenguaje [...]” (Dufrenne, 1953, 147). A dar cuenta de esas funciones del lenguaje estará destinado este apartado.

La palabra, en tanto unidad lingüística, es significativa y expresiva al mismo tiempo:

“[...] significativa al esconder una significación objetiva, que es de alguna manera exterior a ella y requiere el uso del entendimiento; expresiva en

⁴⁷ “No hay un campo pictórico capaz de constituir una lengua para un discurso pictórico, es decir un sistema de elementos diferenciales o de términos oponibles y combinables” (Dufrenne, 1967, 91).

cuanto porta una significación inmanente y que sobrepasa el sentido objetivo establecido por el entendimiento; la palabra es signo, y más que signo: ella dice, y al mismo tiempo muestra, y lo que muestra es diferente de lo que dice.” (Dufrenne, 1953, 175)

Sin embargo, estos dos niveles del lenguaje no debieran ser distinguidos más que analíticamente. Si bien en el habla cotidiana no suele prestarse atención al carácter material de las palabras, el anclaje sensible de las significaciones suele estar enraizado en la significación misma y viceversa. En este punto, Dufrenne suscribe una posición muy cercana a la de Merleau-Ponty para dar cuenta de la naturaleza del lenguaje:

“En efecto el lenguaje no puede tener una significación objetiva más que si ésta le es ante todo inmanente, y no puede alertar en nosotros un mecanismo de comprensión a menos que despierte en primer lugar una suerte de complicidad orgánica con el objeto.” (Dufrenne, 1953, 176)

En *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty sostiene que el lenguaje es una dimensión entre otras de la experiencia corporal, por la cual no sólo la experiencia perceptiva sería expresiva y conllevaría un sentido, sino que también el lenguaje implica el comportamiento del cuerpo. En la concepción merleau-pontyana del lenguaje, éste es un fenómeno fundado en la experiencia perceptiva, siendo que su “naturaleza” no es la de ser un vehículo de significaciones pura y abstractas, sino la de enraizar el mundo espiritual en el mundo sensible. La palabra y el pensamiento “en realidad están envueltos el uno dentro del otro, el sentido está preso en la palabra y ésta es la existencia exterior del sentido” (Merleau-Ponty, 1945, 212).⁴⁸

⁴⁸ Asimismo, considérese la siguiente observación: “tendremos que volver al fenómeno de la palabra y volver a poner en tela de juicio las descripciones ordinarias que envaran así al pensamiento como a la

Para Merleau-Ponty, la palabra es una dimensión sensible más de la cosa, entre sus otros modos de darse (el color, el aroma, etc.). Comenzar a hablar implica la reestructuración del mundo perceptivo a partir de la adscripción de una capa sonora. De este modo, habría cierta correspondencia entre el nombre de un color y la aparición perceptiva del mismo, entre la palabra amarillo y la estridencia de un objeto, por ejemplo, el limón, para el cual la acidez es un rasgo que su color y su nombre designan tácitamente. En consecuencia, entre las palabras y las cosas no media una relación convencional.

Sin embargo, tampoco se trataría de una concepción natural del signo. La relación interior que se establece entre ambas dimensiones, antes que un paralelismo, conlleva un entrelazamiento entre lo visible y el lenguaje. Por lo tanto, la significación no implica una referencia exterior (ni, como fuera dicho, un concepto a traducir), sino la puesta en acto de un habla comunicativa a través de la motricidad. En consiguiente, puede encontrarse en Merleau-Ponty una concepción de lenguaje como “gesto”:⁴⁹

“Nuestra visión del hombre no dejará de ser superficial mientras no nos remontemos a este origen, mientras no encontremos, debajo del ruido de las palabras, el silencio primordial, mientras no describamos el gesto que rompe este silencio. La palabra es un gesto y su significación un mundo.”

(Merleau-Ponty, 1945, 214)⁵⁰

Siguiendo entonces a Merleau-Ponty, Dufrenne afirma que no es sino por su virtud expresiva que el lenguaje es lenguaje:

palabra, y no dejan concebir entre ellos más que relaciones exteriores” (Merleau-Ponty, 1945, 209).

⁴⁹ “La palabra es un verdadero gesto y contiene su sentido como el gesto contiene el suyo. Es esto lo que hace posible la comunicación” (Merleau-Ponty, 1945, 214).

⁵⁰ Para una descripción minuciosa de la filosofía del lenguaje de Merleau-Ponty, destacando aspectos críticos cf. García (2004).

“[...] la palabra suscita un comentario motor que instituye una semejanza entre el objeto y ella; no, como lo cree la teoría ingenua de las onomatopeyas justamente denunciada [...] si hay como un aire de familia entre la palabra y el objeto, por el que la palabra diseña el objeto antes que designarlo, es porque tenemos el mismo comportamiento delante del objeto y delante de la palabra [...]” (Dufrenne, 1953, 176)

De este modo, la palabra es presencia antes que sustitución, y expresión antes que distancia. El valor representativo del lenguaje, en la fenomenología de Dufrenne, se ordena en el marco de una vigilancia de la naturaleza expresiva del mismo. Llevada a la concepción del objeto estético, esta postura suscribe la formulación de que el nivel representativo se incardina en el nivel expresivo del objeto. Podría plantearse, entonces, que si bien es preciso conocer el significado de una obra de arte para conocer sus cualidades estéticas, a través de las cuales el objeto ya no sería una mera cosa, no es sino en la realización sensible de dicho significado que aquellas cualidades advendrían, esto es, al cobrar un valor expresivo.

Asimismo, el lenguaje implica una segunda dimensión expresiva, esta vez, en cuanto la elección de las palabras siempre remite a aquél que habla:

“El lenguaje es aún expresivo de otro modo. No es solamente la relación entre el yo y el objeto, sino de un yo con un tú, es expresivo porque manifiesta al sujeto.” (Dufrenne, 1953, 177)

La poesía es una forma artística privilegiada para reconocer este aspecto, a partir de la insistencia de ciertas palabras que muchas veces caracterizan una obra. ¿No hay

poemas que pueden ser atribuidos inmediatamente a un autor ni bien escuchar determinadas “palabras-clave”, o bien la recurrencia de ciertas figuras retóricas (por ejemplo, el polisíndeton en la poesía de N. Perlongher)?

A partir de los dos niveles expresivos mencionados en este apartado, debería advertirse que la concepción que Dufrenne tiene del lenguaje se soporta en una función pragmática, esto es, remite al lenguaje como habla. “Si el habla es originalmente expresiva, si ella hace surgir el objeto, lo hace surgir no como una presencia bruta, sino como una presencia humanizada [...]” (Dufrenne, 1953, 180), en tanto se trata de alguien como siendo *aquél* que profiere la palabra. El lenguaje “es a la vez habla y gesto [...] es gracias a esta dualidad que, precisamente el lenguaje puede aparecer como portador de un sentido objetivo, designando un *Sachverhalt* que pueda ser enunciado [...]” (Dufrenne, 1953, 183). En tanto habla, el lenguaje remite a la voz que *se* enuncia; como gesto “la expresión hace coincidir el signo y la cosa significada” (Dufrenne, 1953, 181).

Sin embargo, podría preguntarse si, acaso, el poder expresivo del lenguaje no se encuentra supeditado también a su carácter significativo. En este punto, Dufrenne afirma una “paradoja del lenguaje” (Dufrenne, 1953, 183): los rasgos expresivos condicionan los aspectos significativos, y viceversa. Nos anoticiamos de los rasgos expresivos a través del significado, y éste último sólo se realiza en la expresión sensible.

Puede concluirse este apartado destacando la presentación del objeto estético como mensaje:

“El arte auténtico es un habla original [*originelle*] que, a la vez, despierta un sentimiento y conjura una presencia en lugar de aportar un sentido

conceptual. A la dimensión estética del signo corresponde una dimensión estética del sentido.” (Dufrenne, 1953, 184)

De este modo, puede advertirse que el nivel del significado de la obra de arte no es aprehendido exclusivamente a través del entendimiento, en el modo de un significado lógico, sino a través del sentimiento. Se trataría, en todo caso, de la comprensión de una estructura afectiva. Por ejemplo, frente a la escultura *mano* (2008) de Carlos Alonso, la obra nada dice acerca de las actividades que la mano puede realizar en el mundo objetivo. Incluso, a la escultura de una mano no le falta el cuerpo, jamás podríamos decir que es una mano amputada. “[...] si yo me dejo llevar a evocar algún gesto, alguna empresa de una mano real, entonces la traiciono [como objeto estético] [...] ella me habla más bien del vigor, de la flexibilidad y aún la ternura...” (Dufrenne, 1953, 185), exponiendo ciertos rasgos que no hablan sino de *una* mano tal como se muestra, antes que de la mano como concepto abstracto. Y los predicados que pueden atribuírsele describen una experiencia afectiva en el espectador, realizada sensiblemente en el objeto. Una mano en la que puede reconocerse el esfuerzo, la nervadura de las venas marcadas, el cansancio que el trabajo deposita en el cuerpo del hombre. Pero, ¿quiere esto decir que la obra de arte *copia* la realidad? ¿O bien que el objeto estético tiene pretensión de universalidad? ¿Cuál es la relación, y la diferencia, entre el objeto estético y otros objetos significantes (como, por ejemplo, una obra científica)? Este es el aspecto que se impone desplegar en el próximo apartado.

5.1.3 *El objeto estético entre los objetos significantes*

El objeto significativo es aquel cuya función estriba, antes que en la realización de una acción inmediata, como en el caso del útil, en declararse como portador de un saber.

Naturalmente, podría afirmarse que todo objeto es, en principio significativo; pero, la advertencia anterior tiene como propósito esclarecer que, en este punto, la referencia a una significación no se complementa con la guía de un acto práctico. De este modo es que los objetos significantes suelen ser privilegiados para introducir al mundo de la experiencia estética: mirar un álbum de fotografías, demorarse en la audición de un sonido, contemplar un cuadro. Sin embargo, lo mismo podría decirse a propósito de la lectura de un libro; no sólo en acuerdo a un tema literario, sino también en el caso de alguno destinado a una exposición científica, etc. Por lo tanto, es preciso ubicar el carácter específico del objeto estético como objeto significativo en el marco general de los objetos significantes. Dicha cuestión podrá resolverse al plantear el modo particular en que el objeto estético se relaciona con su significación.

Al entrar en un museo, o en la sala de una galería, o bien frente a una obra de arte visual en cualquier contexto de exposición, por ejemplo, ante un cuadro, muchas veces el espectador se encuentra frente a un género determinado, sea el caso de una naturaleza muerta, un bodegón, etc. Tal aspecto es el que ha podido ser analizado en el capítulo anterior al plantear el nivel representativo en la estructura del objeto estético. Del mismo modo, frente a *Canto al trabajo* (1927), grupo escultórico realizado en bronce por R. Yrurtia (establecido como monumento frente a la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires), el conjunto alude al valor humano del trabajo a través de las catorce figuras que arrastran una piedra de gran magnitud. Ahora bien, ¿se trata en este punto de una significación incorpórea, a la que se tiene acceso a través de la actividad del entendimiento? ¿O es que dicho esfuerzo de dignificación (del hombre enhiesto, de la mujer como compañera, de la infancia como esperanza) no puede leerse en el cuerpo mismo de las figuras que avanzan? En este punto, la pregunta que se

formula es la siguiente: ¿de qué modo significa el objeto estético? Podría responderse de acuerdo a dos observaciones:

1. Por un lado, Dufrenne destaca que el objeto estético no debe ser confundido con un índice. El objeto estético no remite a su significación, por ejemplo, del mismo modo en que “un perfume que siento me anuncia una flor que aún no he visto” (Dufrenne, 1953, 163). Por lo tanto, la significación del objeto estético no se presenta de modo contiguo a su aspecto sensible. Asimismo, cabría tener en cuenta también que el significado del objeto estético suele presentarse con cierto dejo de “irrealidad”. Este tema será retomado en la próxima sección de este capítulo a propósito de la propuesta sartreana del carácter imaginario de la obra de arte. Sin embargo, en este punto, podría considerarse el siguiente ejemplo: frente al *Retrato de Manuela de Rosas* (1851), de Prilidiano Pueyrredón, la contemplación estética del retrato no conduce al espectador a la consideración del avatar histórico real por el cual la “joven muchacha” consultara a su padre respecto de la posibilidad de ser retratada, poco antes de la caída del gran caudillo, esto es, a la muchacha en tanto objeto real; sino, por el contrario, a la admiración de los distintos valores del rojo, las diferentes texturas del vestido, que enmarcan el gesto transparente del rostro con una mirada dulce, aunque implacable, propia de un cuadro de ascendencia clasicista. El retrato expone una singularidad del gesto que, quizás, nunca podría encontrarse en una persona real.
2. Por otro lado, podría argüirse que en la lectura de un libro de índole científica también se significan ciertos objetos sin que estos sean puestos en lo real, siendo que su existencia permanece indiferente (por ejemplo, en algunas leyes de física, o en algún enunciado sobre la lluvia en un libro de meteorología; cf. Dufrenne,

1953, 164). Por lo tanto, cabe preguntarse cuál es la distinción entre el modo de significar propiamente estético y otros modos que también concurren en la irrealidad del objeto significado. Esta disquisición permitiría dirimir una cuestión lateral, relativa al papel de modelo en el arte visual. Por ejemplo, en la descripción que realiza un manual de geografía de las distintas especies vegetales de La Pampa, si bien en la mención de cada uno de sus nombres nunca se está mentando ningún individuo particular, se estaría intentando transmitir un conocimiento acerca de la flora pampeana que, se esperaría, fuese exhaustivo. Un libro científico suele evaluarse positivamente a partir de su contenido. En la consideración de una obra de arte, en cambio, nadie suele detenerse en si la exposición del tema es adecuada a los fines de proveer un conocimiento correcto. Ya Platón denunciaba que los artistas no *conocían* acerca de aquello de que hablaban.⁵¹ Un libro científico es evaluado por el valor de su contenido, mientras que una obra de arte no necesita ser edificante para ser un objeto estético. Del mismo modo, podría plantearse que la obra de arte no busca dar cuenta de una realidad exterior a aquella que significa a través de su presentación. Por lo tanto, la promoción de un modelo para la obra de arte no debe llevar a creer que el artista formula un acto referencial por el cual en la presentación estética de un objeto se está mentando vaciamente un objeto segundo. Esta observación deberá continuarse en la sección posterior, dado que éste será un aspecto crucial en una disquisición acerca del estatuto imaginario del objeto estético. Podría añadirse, no obstante, la siguiente consideración aclarativa sobre el tópico del modelo: el retrato de Manuelita Rosas, ataviada

⁵¹ Ya en el *Ión* Platón consideraba que el discurso inspirado del poeta no podía ser considerado una forma de conocimiento en virtud de que sólo correspondía a una forma particular de manifestación (la del poeta específico) y no era universal; este mismo aspecto es retomado en *República X* en una mención irónica respecto de si algún estratega o legislador se guiaría con las descripciones Homero.

como una dama de alcurnia, de cuerpo entero y sonrisa generosa, constituye una alegoría de la insignia *rojo punzó*⁵² en lugar de una referencia a un personaje histórico.⁵³ De este modo, la *verdad* de la apariencia, aquella que importa para la contemplación del objeto estético, se sobrepone a lo verdadero de la historia. Quizá no otra cosa decía Aristóteles cuando afirmaba que la obra de arte requería verosimilitud antes que exactitud histórica, y por eso hoy puede

⁵² Podría compararse el retrato de Manuelita Rosas con el *Napoleón en su trono* (1806) realizado por Ingres. A propósito de este aspecto A. Danto realiza una indagación convergente en *La transfiguración del lugar común* (1981): “Idealmente, el modelo ha de ser transparente, y se pretende que no sea percibido, en la medida en que sólo es el modelo de algo [...] un retrato de Napoleón como emperador romano es más que una simple representación de un emperador romano con Napoleón como modelo [...] es más que un simple retrato de Napoleón con la clásica toga” (Danto, 2002, 243). Por esta vía podría trazarse la distinción entre motivo y modelo, siendo que el primero es una significación inmanente al objeto estético (realizado de acuerdo a ciertos recursos técnicos, históricamente condicionados, y determinadas pautas formales), mientras que el segundo no es más que una referencia exterior (históricamente prescindible), irrelevante para la disquisición estética. Dufrenne afirma un desenlace similar al propuesto por Danto cuando establece que un retrato es advertido como objeto estético “cuando ya no estoy tentado de evocar el modelo, y el objeto pintado me aparece exigido por la pintura, cuando delante del *Descartes* de Franz Hals en lugar de pensar en Descartes pienso en Hals [...]” (Dufrenne, 1953, 166). Podría tenerse presente aquí una de las proposiciones de Malraux, en su célebre libro sobre *El museo imaginario*, cuando afirmara que una obra de arte tiene como referente el conjunto de otras obras de arte, a las cuales propone como interlocutoras magistrales, antes que una realidad a la que debe imitar. Gadamer propone una consideración similar a la de los autores mencionados: “Un modelo es un esquema que debe desaparecer. La referencia al original del que se ha servido el pintor tiene que extinguirse en el contenido del cuadro” (Gadamer, 1984, 194 s.).

⁵³ En este punto, se impone un problema fundamental y que requeriría una disquisición independiente o una investigación exclusiva: ¿qué ocurre con el referente en la fotografía? Porque, después de todo, la fotografía nace (en el daguerrotipo, por ejemplo) como un traslado o una impresión de lo real en un soporte sensible. Podría considerarse, en este punto, la distancia estética que se establece entre un daguerrotipo de Manuelita Rosas (anterior al retrato de Pueyrredón) y el retrato en cuestión. Esa distancia es la que se ha intentado reflejar en la mención indicada en el cuerpo del texto, distancia que expone en la imagen de la joven una remisión al *mundo* del rosismo. Para el estudio del estatuto ontológico de la imagen fotográfica, cf. Barthes, 1997.

atisbarse el campo de estudios estéticos como una disciplina filosófica y no como una rama de la historia como ciencia empírica.⁵⁴

A partir de los dos puntos anteriores, podría concluirse que “una obra que [...] pretenda que su sentido se verifique en lo real [...] sea que llame a conocer este real, sea que llame a obrar sobre él [...] no es estética” (Dufrenne, 1953, 163). Nadie esperaría de una ficción la demostración exhaustiva de un teorema. El objeto estético no demuestra, dado que su especificidad se encuentra en mostrar:

“El objeto estético no es el órgano de un saber, ni tampoco el sustituto de un original. Un retrato, parecido o no, no es un objeto estético sino cuando cesa de ser un retrato.” (Dufrenne, 1953, 166)

De este modo, el objeto estético, si remite a algo, no es más que a sí mismo, a su modo de presentación, y ésta es su manera particular de significar. En tanto signo, la representación del objeto estético no indica por contigüidad, ni remite una realidad exterior. De acuerdo con esta consideración es que podría decirse que incluso el arte abstracto también es representativo, aunque no condescienda a la figuración, por cuanto en dicho arte el objeto no renuncia a significar:

“La significación no implica la imitación por el objeto representado de un objeto o de un evento del mundo, ella implica solamente que alguna cosa sea representada o proferida, incluso si dicha cosa no es identificable.”
(Dufrenne, 1953, 166)

⁵⁴ Dufrenne expresa la misma conclusión en los siguientes términos: “Parece entonces que la obra de arte no tiene su verdad en algo que se le asemeje. Este objeto irreal que ella representa no espera ser una copia de lo real, cuyo valor se mediría por la exactitud” (Dufrenne, 1953, 165).

5.2 Irrealidad del objeto estético

En la sección anterior (y en capítulos precedentes) se ha remitido al estatuto irreal del objeto estético. En esta sección corresponde elucidar si dicho carácter es asimilable a una condición imaginaria. Para resolver esta cuestión se deberían dirimir algunas inquietudes específicas; por ejemplo, las siguientes: ¿qué es un objeto imaginario? ¿Qué relación hay entre lo imaginario y la imagen? ¿Es posible anclar las imágenes en el mundo de la percepción? ¿Cuál es el estatuto ontológico de la imagen en relación a su referente?

Para responder a estos interrogantes se planteará un recorrido delimitado. Partiendo de la concepción sartreana de lo imaginario, dando cuenta de su aplicación a la consideración de la obra de arte, se explicitarán las críticas que Dufrenne hubiera podido proyectar a dicho enfoque con la finalidad de aferrar el objeto estético en el mundo perceptivo. Sin embargo, el propósito expositivo busca establecer que entre ambas posiciones, a pesar las objeciones formuladas, hay dos presupuestos comunes. Por lo tanto, se intentará evidenciar la dispensabilidad de la noción de imagen, o bien poner de manifiesto la necesidad de desarrollar una concepción más rigurosa de la misma. Para este último propósito se recurrirá a las formulaciones de H.-G. Gadamer, en torno al estatuto ontológico de la imagen como representación, así como a la concepción husserliana de la conciencia de imagen, a la que se buscará definir como una aproximación que compendia las propuestas anteriores.

5.2.1 *La concepción sartreana de la obra de arte como imaginaria*

De acuerdo con la perspectiva sartreana, la descripción fenomenológica de lo imaginario encuentra tres determinaciones principales: a) La imagen es el correlato de una conciencia imaginante. Contra lo que llama “ilusión de inmanencia”,⁵⁵ Sartre destaca que la imagen es un modo en que la conciencia puede referirse a objetos, lo que no quiere decir que *en* la conciencia haya ciertos objetos que serían las imágenes; b) Esta modalidad intencional se caracteriza por una “pobreza esencial” (Sartre, 2005, 19 y 186), que la distingue de la aprehensión perceptiva. No se encuentra en la imagen más que lo que se ha puesto en ella; de acuerdo a un célebre ejemplo de Alain, Sartre destaca que no podrían contarse las columnas del Panteón cuando éste se da en imagen, mientras que la percepción es una invitación permanente a transitar la horizonticidad de los objetos; c) La conciencia imaginante propone su objeto como una *nada*; este acto puede tomar cuatro formas “[c1] puede proponer el objeto como inexistente, o [c2] como ausente, [c3] o como existente en otro lugar; [c4] también se puede “neutralizar”, es decir no proponer su objeto como existente” (Sartre, 2005, 21). La distinción entre estas cuatro formas puede esquematizarse del modo siguiente:

(No) Proponer el objeto como (in)existente (ausente) (en otro lugar).

⁵⁵ “La ilusión de inmanencia consiste en transferir al contenido psíquico trascendente la exterioridad, la espacialidad y todas las cualidades sensibles de la cosa” (Sartre, 2005, 81). Más adelante, la ilusión de inmanencia es definida como la operación de “transportar al *analogon* las cualidades de la cosa que representa” (Sartre, 2005, 126).

Ejemplos de estas diversas proposiciones serían: a) la fantasía; b) el recuerdo;⁵⁶ c) la conciencia de imagen propiamente dicha; d) la conciencia imaginante estética. Un cuarto aspecto, de menor orden, destaca la espontaneidad de la conciencia imaginante, frente a la pasividad de la percepción.⁵⁷

Una primera disquisición crítica que podría realizarse respecto del planteo sartreano estriba en explicitar que su concepción de lo imaginario subsume en un mismo conjunto fenómenos de orden muy distinto como, por ejemplo, el recuerdo, la fantasía y la conciencia de imagen propiamente dicha, manteniendo en una oscuridad implícita la distinción entre presentificaciones simples y complejas. Asimismo, podría afirmarse que Sartre, quien ha sido un lector atento de Husserl (a quien cita con minucia, siguiendo especialmente el vocabulario técnico de *Ideas I*) no sólo descuida este punto.⁵⁸ En una aproximación más fina se manifiesta una dificultad que valdría la pena destacar: es muy difícil entender la polisemia de aquello que Sartre llama “imágenes mentales”. Por ejemplo, cuando Sartre describe la experiencia en que presentifico a Pedro en Berlín de acuerdo a una conciencia imaginante *mientras* Pedro está en su habitación de París (Sartre, 2005, 177), siendo que el Pedro en imagen es una evocación del Pedro real (sin

⁵⁶ Promediando el libro, Sartre modifica su concepción del recuerdo, por ejemplo, al afirmar lo siguiente: “Sin embargo, existe una diferencia esencial entre la tesis del recuerdo y la de la imagen. Si recuerdo un acontecimiento de mi vida pasada, no lo imagino, lo recuerdo. Es decir, que no lo propongo como *dado-ausente*, sino como *dado-presente en el pasado*” (Sartre, 2005, 250).

⁵⁷ El rasgo común entre las cuatro modalidades anteriores es el siguiente: “Aprehendemos ahora la condición esencial para que una conciencia pueda imaginar: es necesario que tenga la posibilidad de proponer una *tesis de irrealidad*” (Sartre, 2005, 252, cursiva añadida).

⁵⁸ Cf. Husserl, 1980, 74. En el recorrido de dichas lecciones Husserl busca distinguir la fantasía de la conciencia de imagen. Si en un principio Husserl parte de considerar a esta última como modelo de aquella, en un segundo momento separa ambos términos, luego de realizar una crítica a la teoría de las formas de aprehensión, siendo que esta distinción lleva a una conclusión terminológica que luego se consolidará en *Ideas I*: “Si uno se esclarece a sí mismo, entonces necesita otra terminología. De un modo indistinto usamos la palabra fantasía o la palabra ‘presentificación’. A la percepción se opone la fantasía; a lo que se hace originariamente presente, la presentación, se opone la presentificación” (Husserl, 1980, 87).

que por ello deba creerse que hay dos Pedros), pareciera que en la exposición se confunde la presentificación de la fantasía (entendida como una forma de imagen mental que, en este caso, no plantea una distinción *neta* con el recuerdo) con la conciencia de imagen. Para Sartre se trataría de imaginar *sobre* una imagen, pero no parece quedar clara, en este caso, la diferencia entre proponer un objeto como inexistente (o como ausente) y proponerlo como en otro lugar. Podría pensarse que Sartre tematiza como una implicación intencional lo que podrían ser dos actos sucesivos.⁵⁹

Para Sartre, la imagen se define como “un acto que en su corporeidad trata de aprehender un objeto ausente o inexistente a través de un contenido físico o psíquico que no se da por sí, sino a título de ‘representante analógico’ del objeto que se trata de aprehender” (Sartre, 2005, 36 y 80).⁶⁰ La conciencia de imágenes físicas se propone como montada sobre una base perceptiva a la que se sobrepone la imagen: la imagen se desprende como un pedazo del mundo real, por ejemplo, “cuando se trata de alcanzar a Pedro en imagen se deja así de percibir el cuadro” (Sartre, 2005, 168), de lo cual Sartre

⁵⁹ Podría aclararse este punto con una observación relativa a las imágenes mentales: Sartre extiende la función de la imagen para comprender el modo de conciencia de la fantasía. Esto se comprueba en su formulación de las imágenes mentales según la presuposición de un dato psíquico –un objeto fantasma (Cf. Sartre, 2005, 190)– que funcione como análogo en la referencia del objeto. La pregunta que se podría plantear, en este punto es la siguiente: *Si Sartre considera el recuerdo como “da[n]do presente [un objeto] en el pasado” (Sartre, 2005, 250), entonces, ¿por qué encuentra que concebir la fantasía bajo el modelo de la imagen es una “necesidad de esencia” (Sartre, 2005, 82)? Podría sospecharse que, en este punto, el argumento de Sartre es cautivo del mismo prejuicio que denuncia: la ilusión de inmanencia (cf. Sartre, 2005, 67). Si este prejuicio se expresa en la suposición de que la imagen mental de una silla sería una suerte de silla más pequeña en la mente, ¿cuál sería la diferencia al proponer la existencia de un análogo mental (aunque más no sea afectivo-motor)? Podría afirmarse que si la fantasía nos da un objeto por “delegación” (Sartre, 2005, 121) de un análogo fantasmático, esta concepción no hace más que duplicar el problema que se quería resolver (la elusión de la ilusión de inmanencia).*

⁶⁰ El problema de la materia en el caso del contenido psíquico llevaría al problema de la distinción y relación entre datos hyléticos y kinestésicos, que Sartre indica pero no resuelve: “Querriamos saber si, inversamente, los movimientos, es decir, finalmente las sensaciones kinestésicas no desempeñan un papel esencial en la constitución de la imagen” (Sartre, 2005, 107).

concluye que la imagen representa cierto tipo de conciencia absolutamente independiente del tipo perceptivo afirmándose así la que sería su *irreductibilidad*.

Pueden precisarse, en este punto, los aspectos que de esta teoría de la imagen se desprenden para la obra de arte. “La obra de arte es un irreal” (Sartre, 2005, 260), “no podría darse a la percepción” (Sartre, 2005, 261), consideración esta que se apoya en *dos* datos que Sartre aísla de la experiencia estética: a) la imagen de la obra “no puede iluminarse proyectando sobre la tela un pincel luminoso: lo que se ilumina es la tela, pero no ella misma” (Sartre, 2005, 261); b) “cada toque de pintura no se ha dado para sí misma, ni siquiera para constituir un conjunto real coherente [...] ha sido dado en relación con un conjunto sintético irreal y el fin del artista era constituir un conjunto en tonos reales que permitiesen manifestar a este irreal” (Sartre, 2005, 261).

A la luz de estos dos hechos, la irreductibilidad de la imagen en la concepción sartreana se apoya en dos condiciones:

- 1) Por un lado, las alteraciones en el soporte material de una imagen son irrelevantes mientras se conserve su función de análogo. Llamaremos a este presupuesto “condición de referencia”, en tanto describe la concepción del objeto estético como una representación.
- 2) Por otro lado, los rasgos reales pertenecientes a la composición no pueden reducirse a una sumatoria de elementos dispersos, sino que manifiestan, como ya fuera dicho, “un conjunto sintético irreal”, esto es, una totalidad irreal irreductible. Llamaremos a esta condición “presuposición de las cualidades estéticas”, de la cual encontramos una mejor formulación en el siguiente pasaje: “La cualidad de representar es una propiedad *real* de las líneas, que percibo de la misma manera que sus dimensiones y su forma” (Sartre, 2005, 56, cursiva)

añadida). De este modo, el objeto estético tiene propiedades que no se identifican con las del objeto real, aunque estén ancladas en dichas cualidades.

Demostrar que ambas condiciones son satisfechas por una teoría de la obra de arte fundada en la percepción es uno de los propósitos la fenomenología de la experiencia estética establecida por Dufrenne. Pero, si la reconstrucción de su descripción fuese acertada, ¿dónde quedaría la afirmación sartreana de que las obras de arte son imágenes? A resolver este interrogante está dirigido el próximo apartado.

5.2.2 La presentación estética

En este apartado se intentará demostrar que las posiciones de Sartre y Dufrenne no son irreconciliables. Un paso propedéutico se encuentra en advertir que Sartre considera como un fenómeno imaginario la neutralización de la posición existencial de un objeto real.⁶¹ Desde la perspectiva de Dufrenne, este caso no sería más que el de la neutralización de un acto perceptivo. Asimismo, es importante notar que la concepción de Sartre de la obra de arte se centra sobre su carácter representativo (“condición de la referencia”). La fenomenología de Dufrenne no desmiente este aspecto (que ha sido destacado en el capítulo precedente de esta tesis), sino que acentúa el aspecto compositivo del objeto estético, su condición expresiva (que Sartre no desconoce en la consideración de la “condición de las cualidades estéticas”).

De acuerdo a lo establecido en el capítulo anterior, la estructura de la obra de arte tiene, entonces, tres niveles: a) un soporte sensible; b) un contenido representacional; c) una forma expresiva de aparición. La relación entre ellas queda establecida por Dufrenne del modo siguiente: 1) Los aspectos materiales sólo pueden integrarse a la

⁶¹ “Esta imagen puede ser pura y simplemente el objeto ‘mismo’ neutralizado” (Sartre, 2005, 267).

obra “a condición de ser neutralizado[s], es decir, que ya no sea[n] percibido[s] por sí mismo[s] sino como soporte y prolongación de lo sensible” (Dufrenne, 1953, 378); 2) Si el sentido de la obra encuentra en la expresión una rehabilitación de sus aspectos sensibles, entonces, por su parte, “el objeto representado ayuda [a su vez] a la exaltación de lo sensible: le confiere la unidad de una significación [...]” (Dufrenne, 1953, 392).

Esta unidad expresiva de la obra es caracterizada por Dufrenne como “pregnante” (Dufrenne, 1953, 392) y “dependiente” de las instancias anteriores. De este modo, la composición de la obra de arte es *irreductible*, con lo cual podrían verse retornar en esta articulación las dos condiciones que anteriormente se hubieran desprendido del planteo sartreano: por un lado, la obra de arte, a partir de la neutralización de su soporte material, remite a otra instancia, abre un *mundo* (Dufrenne no dejará de utilizar la figura del análogo, sólo que nombrándolo de acuerdo con la noción de representación); por el otro, los elementos integrantes de la obra de arte no son aislables de la totalidad que componen.

Ambos supuestos habían sido llamados “condición de la referencia” y “presuposición de las cualidades estéticas”. Respecto de este último, vale aclarar nuevamente el motivo de la nominación que le fuera otorgada: una cualidad estética no es una cualidad sensorial, sino un aspecto sensible dependiente de esa composición de sentido irreductible que es una obra de arte. Por ejemplo, el tamaño exacto de las papas en *Analogía I* (1970), de Victor Grippo, es una cualidad sensorial del objeto; en cambio, la distribución simétrica de las papas es una modalidad de presentación sensible indispensable en la descripción del objeto estético como poseyendo un significado específico (“la papa como fuente de energía”) e irreductible a su descripción ordinaria.

Luego de esta aclaración puede avanzarse en la inquietud que se encontraba en el punto de partida, esto es, la crítica de Dufrenne a la concepción de la obra de arte como

imaginaria según Sartre, aunque teniendo presente el sustrato común que comparten ambas posiciones y que ha sido explicitado en las condiciones anteriores. La pregunta acuciante que se planteaba era la siguiente: ¿Por qué no prescindir entonces del vocabulario de las imágenes? Para responder a esta pregunta es preciso realizar, nuevamente, un rodeo crítico.

La objeción principal que Dufrenne realiza a Sartre radica en afirmar la confusión en que este último habría incurrido al reunir el carácter irreal de la obra de arte bajo la noción de conciencia imaginante, siendo que este deslizamiento llevaría a pensar que el objeto estético es *sólo* una imagen, pudiendo prescindirse de sus cualidades sensibles y su arraigo perceptivo. La conceptualización de la imaginación a la que Dufrenne adhiere, principalmente en la ascendencia kantiana (cf. Dufrenne, 1953, 225), le permite suscribir la participación de esta facultad como un paso necesario en la aprehensión del objeto estético sin por ello determinarlo como imaginario (cf. Dufrenne, 1953, 39).

Dufrenne reprocha a Sartre afirmar que las obras de arte son entidades eternas e independientes de su soporte material (de aquí que Dufrenne impute a Sartre asemejar la obra de arte al sueño o al delirio). El punto crucial se encuentra en la irreductibilidad disyuntiva que Sartre sostiene entre percepción y mundo imaginario. A partir de la explicitación anterior puede advertirse que dicho reproche no es del todo apropiado, ya que la concepción sartreana no haría más que enfatizar un aspecto de la exhibición de la obra de arte (su función representativa) antes que cancelar el otro (su arraigo sensible). Sin embargo, hay un punto en que la reconvención de Dufrenne es acertada: ¿por qué considerar como “imaginaria” la neutralización de la tesis de un acto perceptivo?

Para concluir este apartado, hay dos motivos críticos en la reconstrucción del debate entre Sartre y Dufrenne que deben precisarse: a) por un lado, se ha visto que Dufrenne acuerda en afirmar la irrealidad del objeto estético, esto es, reconoce que la

obra de arte es la presentación de un objeto cuya posición existencial ha sido neutralizada. Entonces, préstese especial atención a la siguiente afirmación: “Si la VII sinfonía es lo que imagino cuando escucho, y no eso que escucho, ¿qué me impide de poner a su cuenta los ensueños más retorcidos que ella despierta en mí?” (Dufrenne, 1953, 260). Vemos, de este modo, cómo Dufrenne entiende la propuesta sartreana del estatuto imaginario del objeto artístico bajo la forma de una imagen mental, por ejemplo, como un fantaseo. Así es que luego puede decir: “Si es Carlos VIII el objeto estético y no el cuadro que veo, ¿por qué no extender el campo de este objeto al cortejo de asociaciones que despierta en mí Carlos VIII?” (Dufrenne, 1953, 260), por ejemplo, los recuerdos infantiles que el espectador quiera traer a colación. En este sentido, la crítica de Dufrenne apunta, indirectamente, a la asimilación generalizada que Sartre realiza de actos disímiles bajo una misma nominación como “actos imaginarios”; b) por otro lado, y como ya fuera dicho, Dufrenne entiende que Sartre identifica el carácter imaginario de la obra de arte con el tema representado a expensas de sus cualidades sensibles. La segunda de las condiciones mencionadas anteriormente muestra el desacierto de esta apreciación.

5.2.3 *Otras concepciones fenomenológicas del objeto estético como imagen*

Luego de plantear el debate anterior entre las posturas de Sartre y Dufrenne, podría ampliarse el conjunto de referencias mencionadas, buscando compendiar algunos resultados anticipados en capítulos anteriores, con el recurso a otros autores de la tradición fenomenológica y con el propósito de salvar el “callejón sin salida” al que parece haberse llegado. Pareciera indiferente, en este punto, afirmar que el objeto estético es un objeto imaginario, siempre que se tenga en cuenta que es un objeto irreal.

Sin embargo, hay un sentido en que cabe estipular que la obra de arte es una imagen. Para describirlo se recurrirá primero a ciertos aportes de la hermenéutica de H.-G. Gadamer. Luego se realizará un resumen general presentando la posición husserliana al respecto.

H.-G. Gadamer, al analizar el concepto de cuadro plantea dos inquietudes: a) Por un lado, la distinción entre el cuadro y la copia; b) Por otro lado, el modo en que se produce la referencia del cuadro a *su* mundo. Responder a la segunda de las cuestiones resuelve la primera.

Tomando como punto de partida que el “modo de ser” de la obra de arte es la representación, Gadamer se pregunta “cómo se verifica el sentido de la representación en lo que llamamos un cuadro” (Gadamer, 1984, 86). En principio, vale precisar que, para Gadamer, “representación” no quiere decir copia. De este modo, el concepto de cuadro rechaza la noción de “reproducción”. Por lo tanto, aquello que es representado es independiente del objeto real que pueda ser el referente objetivo de la obra de arte. La inquietud que se formula, entonces, se circunscribe al problema del estatuto ontológico del objeto estético: si es que el objeto estético tiene el ser de una imagen, ¿de qué clase de imagen se trata, cuando lo representado no es un objeto del mundo objetivo?

La imagen como copia, siendo que para Gadamer su ejemplo ideal es la imagen del espejo, “se cancela a sí misma en el sentido de que funciona como medio” (Gadamer, 1984, 187). De este modo, la copia implica que en la imagen pase desapercibida su propia manifestación. De acuerdo con lo desarrollado en el capítulo anterior, podría decirse que la imagen como copia cumple una función utilitaria antes que estética. En la imagen estética, “lo que importa es precisamente *cómo* se presenta en ella lo representado” Gadamer, 1984, 187, cursiva añadida). Podría pensarse que este aspecto es el que, de acuerdo a la fenomenología de Dufrenne, fuera llamado “expresión”.

Asimismo, “la representación sostiene una vinculación esencial con lo representado, más aún, pertenece a ello” (Gadamer, 1984, 187). Podría sugerirse que este aspecto es el que ha sido explicitado en la primera sección de este capítulo en referencia a la significación inmanente del objeto estético.

Sin embargo, Gadamer añade un rasgo suplementario que merecería ser considerado. De acuerdo a su posición, la representación supone “un incremento de ser” (Gadamer, 1984, 189) en el caso de la imagen estética respecto de la copia. De este modo, es que el autor puede hablar de un “rango óptico positivo” de la imagen. Para ello, destaca una segunda acepción de la noción de representación (en principio considerada sólo como referencia; siendo que la imagen podía tener un referente interno, como en el caso de la imagen estética, o bien externo, como en el caso de la copia), tomada del vocabulario jurídico-sacral, a partir de la cual se invierte la relación entre imagen y referente.

“Por paradójico que suene, lo cierto es que la imagen originaria sólo se convierte en imagen desde el cuadro, y sin embargo el cuadro no es más que la manifestación de la imagen originaria.” (Gadamer, 1984, 191)

Este aspecto podría ser asociado a lo estipulado por Dufrenne a propósito del mundo que abre el objeto estético. La obra de arte, a través de su manifestación estética, ilumina aspectos de realidad que, ordinariamente, desconocemos. En una obra de arte se pone de manifiesto una época, una concepción del mundo.

Podría complementarse la formulación de Gadamer de la noción de imagen estética (distinta de la imagen como copia) a partir de la concepción husserliana de la imagen. Si bien para Husserl no habría arte sin imágenes, es importante precisar en qué sentido se estaría utilizando esta noción. Los aspectos específicos de la conciencia de imagen, tal

como ésta es descrita en las Lecciones de 1904/05 –ya elaboradas, en un primer momento, en el capítulo anterior– pueden anticiparse en una consideración inicial que la distinga de la percepción y el signo.

Toda vivencia intencional supone un momento de sensibilidad. La diferencia entre la percepción, y sus modificaciones, una imagen o un signo, dependerá, en cada caso, del acto en juego. Un mismo momento sensible puede ser el soporte de los tres actos intencionales. Pongamos por caso el grabado de Dürero, *El caballero, la muerte y el demonio*, tematizado por Husserl en *Ideas I*: el mismo contenido sensible puede ser aprehendido como a) una composición de figuras en trazos y sombras sobre una superficie de cobre de 25 x 20 cm.; b) una imagen de tres personajes, de cuya irrealidad no participan todos los rasgos sensibles recién destacados (por ejemplo, el tamaño de la figura del caballero no es el mismo que el del caballero *en* la imagen), en un paisaje sombrío, del que se presiente la densidad simbólica del arte flamenco; c) una alegoría que ejemplifica la virtud moral del cristiano para atravesar las tentaciones de este mundo con impavidez y serenidad.

De acuerdo a esta primera consideración, los aspectos específicos de la imagen podrían empezar a consignarse del modo siguiente: en toda presentación de una imagen se encuentran, inicialmente, dos elementos: la imagen y aquello referido por la imagen, esto es, su tema. La imagen presenta su tema pero no es tema en sí misma. De aquí que pueda advertirse, según se lo dicho en el comienzo de este capítulo, que la imagen aparece en un sentido completamente distinto que su tema. En el caso de una imagen física, a estos dos elementos se añade uno tercero en consideración, ya que la imagen no se identifica con su soporte material (ya sea una tela intervenida con pigmentos, o bien el papel de una fotografía). De este modo, el tercer elemento de la imagen estaría en el objeto real sobre el que una imagen aparece. Esta distinción se hace necesaria a partir de

reconocer que el soporte material es un objeto real mientras que la imagen, como ya fuera dicho en el capítulo anterior es una aparición que no ha existido ni nunca existirá.

Los tres momentos de esta descripción pueden destacarse, de regreso al ejemplo husserliano del grabado de Dürero, tomado como una imagen, en la que se encuentran los componentes siguientes: a) la superficie de cobre trazada, a la que además le suponemos el desgaste propio de los años; b) la composición de la imagen; c) el tema que la obra expone.

Respecto de la relación de referencia entre la imagen y el tema, que puede ser entrevista en función de una analogía (en términos de Sartre) o de representación (de acuerdo a Dufrenne), vale destacar que Husserl propone distinguir dos direcciones o componentes de aprehensión en su unidad: con una aprehensión simple no se tendría ninguna imagen en sentido propio.⁶² Por el contrario, se necesitarían dos aprehensiones, una construida sobre otra, constituyendo dos objetos. La segunda aprehensión es descrita por Husserl en cuanto “fundada” en la primera. De este modo, una imagen es considerada como tal sólo cuando *en* la imagen se ve el referente.⁶³ Este último aspecto, por el cual una imagen apunta más allá, pero de un modo interno, es lo que permite distinguirla de un símbolo, cuya referencia se da de modo externo: es inherente a la imagen que ésta no sólo aparezca a partir de la neutralización de los elementos reales que la subtienden, sino que soporte una nueva aprehensión que esté fundada con la aprehensión original refiriendo al objeto que aparece *en* ella.

El soporte material de una imagen funda a la misma en tanto apariencia. De aquél no puede decirse que aparece, sino, siguiendo a Michel Henry, que permanece invisible:

⁶² En este punto, la posición de Husserl pareciera estar más cerca de Dufrenne que de la de Sartre: “*Aber Damit, dass sich diese Erscheinung konstituiert hat, hat sich noch nicht die Beziehung auf das Bild sujet konstituiert*” (Husserl, 1980, 23).

⁶³ “*im Bilde schaut man die Sache an*” (Husserl, 1980, 26).

“Cuando miramos el cuadro es eso lo que miramos: no su soporte material, los resquebrajamientos de la tela o las grietas de la madera, ni siquiera las manchas coloreadas y su despliegue de algún modo físico sobre la superficie pintada, sino lo que se representa a partir de esos elementos materiales, a saber, la representación pictórica.” (Henry, 2008, 21)

De acuerdo con Husserl, la imagen sólo puede existir como una tensión entre su aparición y su soporte invisible: “La aprehensión de la imagen desplaza a la aprehensión del papel” (Husserl, 1980, 45). De ahí que Husserl se haya referido a la conciencia de imagen como una conciencia en conflicto. Sin embargo, el conflicto no sólo se admite entre la imagen y su soporte, sino también entre la imagen y el objeto referido: en la aprehensión del contenido de la imagen no todos sus aspectos operan analógicamente refiriendo al tema (por ejemplo, en la fotografía de un niño, el color sepia del rostro de la imagen no apoya la presentación intuitiva de la piel del niño); de estos rasgos, Husserl dice que están en la imagen, pero sin ser operativos.⁶⁴

De este modo, la imagen en cuanto imagen es portadora de un conflicto en un doble sentido. Por un lado, está en conflicto con la efectividad de la presentación perceptiva. Este es el conflicto entre la imagen como apariencia y la imagen como cosa física. Por otro lado, está el conflicto entre la imagen y la presentación del tema enlazada, parcialmente coincidente con su apariencia. Respecto de este último punto, incluso en el caso de una notable discordancia, la intención dirigida a hacer intuible el tema puede ser desestimada. Este será para Husserl el caso de imagen en su modalidad estética, sobre la que se volverá luego de extraer algunas conclusiones sobre la imagen en general. Es en este sentido, de acuerdo a lo que Husserl llamara condición estética de la imagen, que

⁶⁴ “*Sie sind im Bild da, sie gelten aber nicht*” (Husserl, 1980, 51).

podría afirmarse que el objeto estético es una imagen. Adviértase que, en dicha caracterización, Husserl prioriza los aspectos compositivos de la misma antes que su valor referencial (aunque sin desestimar este aspecto, que es el que daría estatuto de imagen antes que de mera percepción).

La conciencia de imagen, en su estructura de un “ver-en”, puede describirse como intencionando tres objetos: a) una imagen física, o, soporte físico de b) una imagen propiamente dicha; que, en tanto tal, remite a c) un objeto representado a través de su analogía. Husserl describe la conciencia de imagen en tanto opuesta a la percepción y la fantasía, aunque combinando notas distintivas de ambas: la imagen física, ante todo, se da como una presentación de imagen, y, al igual que la fantasía, implica una modificación de neutralidad que cubre al objeto con el velo de su irrealidad. Esta combinación de aspectos es lo que permite entrever en la conciencia de imagen un carácter cuasi-paradójico: presencia no efectiva, la imagen presentifica un objeto en el mismo momento que pierde su realidad. Husserl describió la estructura compleja de esta presentificación, a la que llamó “presentificación perceptiva”.

Es preciso, para concluir este capítulo, explicitar la condición estética de la imagen para su recepción contemplativa. La imagen estética, y la del arte en particular, en una primera aproximación, sale al encuentro reclamando una perentoriedad que pareciera hacer vacilar la posible presentación de un tema que no esté anclado estrictamente en la presentación misma de la imagen. No obstante, la estructura del ver-en ya esclarecida permite evitar cualquier objeción posible que quiera hacer del tema de la obra un significado externo a su presentación en la imagen.

La especificidad de la imagen estética se encuentra en que el interés siempre retorna a la imagen misma encontrando satisfacción en el modo en que ésta refiere. Entonces, no sólo miramos el tema en la imagen, sino cómo éste se presenta, qué modo

de aparición realiza. Es aquí que puede retomarse la anticipación primera que se realizara acerca de los rasgos remanentes en la presentación de la imagen para hacer intuible el tema referido. Desde un punto de vista husserliano, en el caso de la contemplación estética, podría pensarse que con la misma base aprehensional no apunta exclusivamente al referente, sino que el interés, específicamente, recae en la forma de la imagen, quedando sujetado a la apariencia de la imagen, incluso en la consideración de los momentos no analógicos. La conciencia de un referente estaría presente también aquí, y no sería en ningún sentido inesencial, porque sin ella no habría imagen; pero el modo de aparición, la distribución intencional, es completamente distinta del caso de una imagen a la que no se mira estéticamente. De acuerdo con Gadamer, en este último caso, la imagen sería apenas un medio, una suerte de copia. En la experiencia estética, en cambio, la imagen vale por su modo de presentación, “la imagen remite a otra cosa, pero invitando a demorarse en ella” (Gadamer, 1984, 204). A este modo de remisión, al modo en que la imagen significa, se lo ha explicitado en la primera sección de este capítulo como “significación inmanente”, esto es, el significado no es exterior a la representación. Asimismo, la imagen no es un sustituto de lo representado, como es el caso del símbolo. Lo que podría inducir a confusión, en este caso, “es que el del símbolo, como de la imagen, hay que decir que no apunta a algo que no estuviera simultáneamente presente en él mismo” (Gadamer, 1984, 204). Siguiendo a Husserl, la imagen podría tener una función simbólica, pero ésta no sería su acepción propiamente estética. Esta última implicaría, de acuerdo a la posición de Gadamer, “un *plus* de significado” (Gadamer, 1984, 205), un incremento de ser. Podría pensarse que dicho incremento estriba en la atención que la imagen estética propone respecto de su forma. Por lo tanto, la imagen estética, si bien es un objeto que se da a la percepción; no obstante, termina de realizarse estéticamente cuando refiere a su modo de presentación,

esto es, cuando representa un objeto que puede “verse-en” la imagen, siendo que aquél, a través de dicha manifestación, descubre un costado inédito a la percepción ordinaria, un revés expresivo que el pensamiento ignora. La formulación husserliana, en su equívocidad, es irremplazable: la imagen *representa presentando*, es una *presentación representativa*.

Luego de esta descripción del estatuto de la imagen como objeto estético, en el que se ha puesto en un primer plano la atención a su forma, antes que a su *mero* carácter referencial, es preciso reemplazar la elucidación del estatuto imaginario del objeto estético por una pregunta acerca del estatuto de la noción de forma. A esta última inquietud han dirigido sus interrogantes los capítulos precedentes en esta segunda parte de la tesis, por eso es que deberá ser la última en ser respondida, en el capítulo siguiente, antes de pasar a la evaluación de los problemas propiamente fenomenológicos (relativos a la cuestión del método) de la estética de Dufrenne.

Capítulo 6

Forma y afecto

Los desarrollos de los capítulos anteriores han situado al objeto estético como un objeto fundamentalmente percibido. Esta afirmación, central en la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* de Dufrenne, manifiesta –según se ha consignado en el segundo capítulo de esta tesis– la influencia de la fenomenología de Merleau-Ponty. Así es como Dufrenne puede sostener:

“La percepción es precisamente la expresión de aquel lazo establecido entre el objeto y el sujeto, donde el objeto es inmediatamente vivido por el sujeto en la experiencia irreductible de una verdad originaria que no puede ser asimilada a las síntesis que opera el juicio consciente.”

(Dufrenne, 1953, 282 s.)

Distanciándose, a primera vista, de la fenomenología husserliana y de la idea de una conciencia constituyente, la fenomenología de Dufrenne, no obstante, puede ser complementada con ciertos aportes de la obra de Husserl con el propósito de explicitar con mayor precisión su intuición primera. Así, por ejemplo, en el capítulo anterior se recurrió a la noción husserliana de conciencia de imagen para desarrollar los aspectos críticos del debate entre las posiciones de Dufrenne y Sartre, destacando que dichas formulaciones, antes que inconciliables, se encuentran subtendidas por presupuestos comunes. Asimismo, la concepción husserliana de la imagen permitió precisar de qué modo se entrelazan el momento de representación y el anclaje perceptivo del objeto estético.

En este capítulo, destinado a las nociones articuladas de forma y afecto, también se recurrirá a ciertas formulaciones husserlianas con el propósito de terminar de cernir la propuesta dufrenniana. Distintos problemas debe resolver la noción de forma:

- a) Por un lado, los objetos estéticos se presentan en el mundo objetivo. El objeto estético es un objeto espacial. Sin embargo, su modo de pertenencia al tiempo implica un rasgo particular, ya que el objeto estético no se ve afectado por la duración. Este aspecto fue un primer esbozo en la consideración de la irrealidad del objeto estético. Husserl llamaba a esta condición “omnitemporalidad” del objeto estético, a partir de la cual éste puede estar encarnado espacialmente,

incluso en distintos momentos temporales (como los distintos ejemplares de un libro), siendo numéricamente el mismo.

b) Por otro lado, en la descripción de la irrealidad del objeto estético, se ha destacado que el objeto estético remite a su modo de presentación. Sin embargo, también se ha afirmado en distintos momentos de esta segunda parte de la tesis que no todas las cualidades sensoriales participaban de la condición estética del objeto. Para ello, vale recordar el ejemplo de Sartre consignado: iluminar una tela es algo distinto a la luz propia de un cuadro. Muchas veces la tarea de un curador consiste en buscar una luz que, en la sala, permita una correcta manifestación de la luz del objeto estético. Asimismo, una obra podría mancharse (o bien ensuciarse, piénsese en la eventual limpieza que requieren las esculturas en espacios públicos), y, sin embargo, nadie diría que esa modificación implica un objeto estético distinto. Podría decirse que el objeto se ha visto modificado en un aspecto inesencial, pero que no es otro objeto. De este modo, cuando el objeto remite a su modo de presentación, no destaca todas sus cualidades sensoriales. Entonces, ¿qué clase de cualidades estéticas componen la forma de un objeto?

* * *

En el § 65 de *Experiencia y Juicio* Husserl propone un ejemplo relativo al arte visual que, en este punto, podría servir al propósito de aclarar los dos aspectos anteriores. A través de la mención de la *Madonna* de Rafael, Husserl destaca que, a pesar de que una obra visual tenga una sola realización mundana, y *de hecho* no pueda

ser repetible, no obstante, esa repetibilidad debe ser considerada *por principio*. ¿Qué sería lo repetible de una obra de arte visual? Pareciera que esta concepción de la repetición indica la posibilidad de una forma que pudiera ser imprimible en distintos soportes materiales. En un capítulo anterior se ha destacado de qué modo Husserl se refería a la imagen como una “figura tridimensional”. En tanto *con-figuración*, el objeto estético pone de relieve un modo de composición que no se reduce a los materiales con que fuera realizado. Quizás este aspecto es el que pueda ser trasladado y repetido en múltiples soportes. Pero, dar cuenta de esta noción de configuración implicaría, asimismo, introducir alguna concepción ontológica sobre diversos tipos de totalidades; en principio, la distinción entre totalidades por acumulación y totalidades compositivas. Decir que la forma es algo repetible y que, asimismo, puede estar en el tiempo sin acusar recibo de su pasaje, comienza a ser una respuesta a los dos aspectos anteriormente mencionados sólo cuando su conceptualización cede a una aproximación ontológica, ya no meramente descriptiva. Para dar cuenta de esta aproximación es que se expondrá –en una primera sección– la concepción dufrenniana de la forma, mostrando su convergencia con ciertos fundamentos de la mereología husserliana. En una segunda sección se planteará la articulación entre forma y afecto, para Dufrenne, y se trazará la vía preparatoria de problemas propiamente fenomenológicos de que se ocupa la tercera parte de esta tesis.

6.1 La forma del objeto estético

En el primer capítulo de esta segunda parte se anticipó la noción de forma de acuerdo a la noción de estilo. Asimismo, en el capítulo anterior se destacó una cierta

paradoja del lenguaje, por la cual los aspectos expresivos condicionan los aspectos significativos, y viceversa. Podría volver a parafrasearse la mentada paradoja de acuerdo con la siguiente afirmación de Dufrenne:

“Si lo sensible es portador de una significación a la que da un giro propio y que deviene expresión, puede decirse que inversamente esta significación *informa* lo sensible.” (Dufrenne, 1953, 188, cursiva añadida)

En este punto, entonces, corresponde destacar que “a cuenta de la forma es necesario todavía poner la significación, es decir, a la vez la representación y la expresión [...]” (Dufrenne, 1953, 188).

La explicitación de la “significación inmanente” del objeto estético, así como del modo particular en que éste último refiere, llevan a la formulación de que el objeto estético es una “totalidad” (Dufrenne, 1953, 188), cuyos momentos son “no descomponibles” (Dufrenne, 1953, 188). Pero, ¿qué clase de totalidad es la de la composición del objeto estético? A partir de la consideración conjunta de la representación y la expresión, cabría realizar una primera aclaración sobre la noción de forma:

“El objeto estético [...] se nos aparece como un todo: está unificado por su forma. Pero, esta forma no es solamente la unidad de lo sensible, sino también la unidad del sentido.” (Dufrenne, 1953, 189)

De este modo, no debe buscarse la noción de forma simplemente como una mera cualidad material del objeto, por ejemplo, confundiendo forma y contorno, o forma y silueta.

6.1.1 Contorno, silueta, diseño

En una primera acepción, la noción forma podría ser asimilada a la de contorno. Después de todo, éste último es una suerte de límite para un objeto, en relación con un fondo real “indiferenciado y neutralizado” (Dufrenne, 1953, 189) sobre el que se destaca. Este aspecto bien podría ser asimilado a una de las condiciones empíricas establecidas para la manifestación del objeto estético en el último capítulo de la primera parte de esta tesis. Sin embargo, la noción de contorno apenas sirve para demarcar un campo exterior y uno interior. La noción de forma, en cambio, describe una cierta *organización funcional* (cf. Dufrenne, 1953, 189) que, en todo caso, se encuentra más cercana a la noción de *Gestalt* que a la de límite.

Asimismo, si la forma no debe confundirse con el contorno es porque la forma “muerde más profundamente sobre el fondo” (Dufrenne, 1953, 190). Un contorno, por ejemplo, el que traza una línea, no hace más que encerrar un espacio, pero “lo sensible está aquí reducido al mínimo” (Dufrenne, 1953, 191). La forma, en cambio, es “principio de organización de lo sensible y aquello que lo exalta, y no el contorno” (Dufrenne, 1953, 192).

Tampoco podría identificarse la forma con una silueta, dado que esta última describe “rasgos abstractos” (Dufrenne, 1953, 191), mientras que aquella se encuentra “anclada” en el mundo sensible.

A partir de lo anterior, dos rasgos se destacan para caracterizar a la forma: por un lado, es una organización (en cuya mención pueden comprenderse las corrientes alusiones de Dufrenne a la *Gestaltpsychologie*); por otro lado, se encuentra anclada en el mundo sensible:

“[...] la forma es siempre la forma de lo sensible: a través de lo cual ella se compromete en la materia de la que lo sensible es el efecto [...]”
(Dufrenne, 1953, 191)

Podría entenderse esta última afirmación en el sentido siguiente: lo sensible se distingue de lo material a partir del efecto de *in-formación*, de organización, que la forma suscribe.

Para Dufrenne cada obra se despliega de acuerdo con una fórmula propia, “no repitiendo indefinidamente el mismo diseño por efecto de una adición mecánica, como en el arte decorativo, sino engendrando una diversidad en la unidad de su ser. [...] la aventura de un ser igual a sí mismo a través de sus transformaciones, como un tema a través de las variaciones” (Dufrenne, 1953, 371). De este modo, Dufrenne compara la obra pictórica con la obra musical, destacando que así como en una partitura hay un tema repetible en cada ejecución, en la pintura habría una estructura que también podría repetirse: el diseño.

Por diseño no debe entenderse, en la perspectiva del análisis de Dufrenne, la figura en tanto que recurso técnico artístico destinado a representar la apariencia exterior de los objetos (por lo general en una tarea imitativa de la apariencia de un modelo), sino un “modo de composición” (Dufrenne, 1953, 367). Así, por ejemplo, el diseño podría encontrarse sumergido por el color, como en el caso de la pintura figurativa, en cuya composición aquél encuentra una unidad, o bien el color podría asumir las funciones del

diseño, como en el impresionismo tardío,⁶⁵ expresionismo, o cierto arte abstracto. Asimismo, el diseño es el vehículo de la significación de la representación que toda pintura comporta.

El diseño, entonces, es el otro nombre que Dufrenne da a la noción de “forma”: “El diseño, es la forma; [...]” (Dufrenne, 1953, 366), donde este último término no debe ser distinguido y opuesto al de materia, sino al de material. Las cualidades materiales de una pintura no se identifican con sus cualidades sensibles, debido a que éstas implican una “estructura” irreductible a la sumatoria de los elementos plásticos. Al mismo tiempo, no todas las cualidades materiales de una obra de arte son estéticamente relevantes. Del mismo modo que al proferir una palabra hay elementos empíricos no pertinentes para la descripción del núcleo sensible repetible en cada aparición de la palabra, las cualidades estéticas de una obra de arte quedan reunidas en una configuración específica, formal y compositiva.

Otro aspecto relevante en la determinación de la noción dufrenniana de la forma se encuentra en la distinción que el autor realiza entre forma lógica y forma estética. “[E]n lógica la forma no es más solidaria de una materia” (Dufrenne, 1967, 116). La materialidad sensible en que se encarna una demostración –a partir de reglas morfológicas de formación de proposiciones elementales y reglas de derivación– es indiferente: la elección de los caracteres que representan a las proposiciones no tiene ningún valor más allá del efecto de transmisión.

A partir de la descripción de la condición formal de la composición de una pintura, Dufrenne concluye que es cierta irrealidad sensible del objeto estético la que oficia como vehículo del sentido representado:

⁶⁵ Dufrenne, en este punto, retoma los análisis primeros de Merleau-Ponty sobre Cézanne y la función de color como elemento compositivo en la “vibración del objeto” (Dufrenne, 1953, 350) y la “significación motriz de los colores” (Dufrenne, 1953, 359).

“[...] lo sensible es como un irreal. Mientras que él deviene real si el objeto representado al que se refiere es irreal; entonces, es lo sensible mismo lo que constituye el objeto y lo tiene de alguna manera bajo su dependencia.” (Dufrenne, 1953, 392)

Para dar cuenta de esta totalidad sensible que es la forma del objeto estético es que, en el próximo apartado, se introducirán algunos rudimentos de la teoría husserliana de todos y partes. No es el propósito de esta tesis elucidar núcleos problemáticos de dicha mereología, sino extraer algunos aspectos mínimos que permitan esbozar una mejor aproximación a la noción dufrenniana de forma. Por lo tanto, la utilización en este punto no rebasará el marco de una aplicación general e inespecífica que futuros trabajos podrían continuar.⁶⁶

6.1.2 *Teoría de todos y partes*

Lo mereología husserliana, concebida como una teoría de todos y partes, se encuentra expuesta en la tercera de las *Investigaciones lógicas*, de la que Husserl decía que era la vía de acceso a la fenomenología. Aún en 1928, luego de recordar que era al mismo tiempo la menos leída, Husserl seguía incitando a sus alumnos a su lectura.

La teoría husserliana de los todos y las partes comienza distinguiendo entre las multiplicidades de los meros conglomerados y la noción de todo. La noción de totalidad implica un principio de unidad interna a su base. Para dar cuenta de dicha unidad Husserl distingue, a su vez, entre tipos de partes, de acuerdo con el tipo de relación que

⁶⁶ No se trata de realizar tampoco, en este punto, una descripción del campo visual, aunque ésta se encontraría presupuesta. Para dar cuenta de este aspecto implícito, completaremos la exposición con notas a pie de página, principalmente en referencia al libro de Fernández Beites (1999).

pueda haber entre las mismas (y con el todo que conforman). La noción de parte es definida “en el sentido más amplio, que permite llamar parte a todo lo que pueda discernirse en un objeto o, hablando objetivamente, se halle ‘presente’ en ese objeto” (Husserl, 1977, 388). Las partes no-independientes son las que no pueden existir fuera del todo. El ejemplo husserliano de partes no-independientes son la extensión y el color. Las partes independientes, en cambio, al poder existir de modo separado,⁶⁷ son las que descomponen el todo rompiéndolo en pedazos. En el campo visual no puede separarse la extensión del color, mientras que los pedazos de un cuerpo son separables. Para explicar la unidad de las totalidades Husserl recurre a la noción de fundamentación.

En los dos tipos de partes establecidos, las no-independientes y las independientes, la noción de fundamentación opera de modo distinto: las partes no-independientes están fundadas unas en otras, las independientes no se fundan unas en otras. Estas últimas, a su vez, fundan formas y momentos de unidad. Las partes no-independientes también son llamadas abstractas o momentos; las partes independientes son partes concretas o pedazos. La distinción entre partes no-independientes e independientes ocurre en el interior de las partes entendidas como disyuntas. Husserl denomina disyuntas a las partes propiamente dichas, ya que “no tienen nada de común en su contenido” (Husserl, 1977, 387), y por tanto pueden componer totalidades a diferencia de las partes lógicas (por ejemplo, especie y género) que no introducen “auténtica composición en el todo” (Fernández Beites, 2007, 68).

⁶⁷ “La separabilidad no quiere decir sino que podemos mantener idéntico ese contenido en la representación, aunque variemos sin límite (con variación caprichosa, no impedida por ninguna ley fundada en la esencia del contenido) los contenidos unidos y en general dados juntamente” (Husserl, 1977, 393). De la imposibilidad empírica se infiere, según Husserl, una legalidad objetiva que afirma una relación esencial entre los contenidos. La imposibilidad psicológica de una separación tiene como correlato la idea positiva de dependencia: “Correlativamente, el sentido de la no-independencia reside en el pensamiento positivo de la dependencia. El contenido está, según su esencia, unido a otros contenidos” (Husserl, 1977, 394).

Las partes independientes pueden existir fuera del todo ya que su contenido no lo exige (al todo). De este modo es que podrían existir separadas, aunque dejando de ser partes. Husserl lo expresa de este modo:

“Una parte, como tal, no puede existir sin un todo del que sea parte. Por otro lado, empero, decimos (con relación a las partes independientes): una parte puede a veces existir sin un todo del que sea parte. En esto no hay, naturalmente, contradicción. Lo que se quiere decir es que si consideramos la parte según su contenido interno, según su esencia propia, entonces vemos que lo que posee ese mismo contenido no puede ser un todo en el cual sea; puede ser por sí, sin enlace con otro, y entonces precisamente no es parte.” (Husserl, 1977, 406)

La noción de fundamentación es utilizada por Husserl para explicar la constitución de todos de partes disyuntas. Las partes no-independientes se fundan unas en otras, mientras que las independientes no. No obstante, como fuera dicho, estas últimas también forman totalidades por fundamentación. De este modo, la noción de fundamentación, que expresa una relación sintética *a priori*, no sólo explica la conexión necesaria de las partes no-independientes, sino la unidad comprendida por los pedazos, ya que si bien estos no se implican necesariamente sí requieren de formas de unidad. La forma de unión de las partes abstractas, por su lado, no conlleva la propuesta de un nuevo contenido disyunto en el todo. Esta afirmación se desprende de la taxativa fórmula de Husserl: “Ahí donde no tiene sentido hablar de separación tampoco ha de tener sentido el problema de cómo deba ser superada la separación” (Husserl, 1977, 424). Donde no hay separación tampoco la conformación de un todo requiere enlaces de unidad que integren a las partes.

Husserl destaca dos formas de enlace entre las partes concretas: la fusión y el encadenamiento. Un ejemplo del primer tipo son las partes de una extensión que puede ser seccionada en partes homogéneas. En el caso de la cadena el enlace no discurre entre partes homogéneas. Dicho de otro modo, las formas de enlace pueden clasificarse por la inmediatez o mediatez (complejidad) del enlace: la cadena es el enlace complejo más elemental; así, los encadenamientos serán aquellos enlaces complejos que incluyen cadenas, y los que no incluyen serán no-complejos:

“Los enlaces se dividen, pues, en enlaces que contienen encadenamientos y enlaces que no los contienen; y los enlaces de la primera especie son complexiones de enlaces de la última especie. Los miembros de un enlace que no tienen encadenamientos están inmediatamente *enlazados o avvicindados*. En todo encadenamiento y, por tanto, en cualquier todo que contenga encadenamientos, tiene que haber miembros inmediatamente enlazados, a saber: los que pertenecen a enlaces parciales que ya no contienen encadenamientos.” (Husserl, 1977, 420)

La forma de enlace debe ser entrevista como una parte abstracta en la conformación de las partes concretas. De este modo, no vale la objeción que acusaría de regreso al infinito la relación entre las partes y la forma de enlace. Ésta no es un pedazo. Asimismo, la forma de enlace no debe ser confundida con el momento de unidad (llamado, en la *Filosofía de la Aritmética*, momento figural).⁶⁸ La forma de enlace se establece con las partes; en cambio, el momento de unidad es una cualidad atribuida a la totalidad. Las partes, a su vez, con la forma de enlace, determinan el momento de

⁶⁸ El cambio de nominación es relevante ya que en *Filosofía de la aritmética* el momento se aplicaba a la percepción y permanecía en el dominio sensible. En *Investigaciones lógicas*, en cambio, Husserl propone una ontología general que comprende, sin limitarse a, los todos sensibles.

unidad. Si las formas de unidad se fundan en las partes, los momentos de unidad son indispensables para que haya una unidad que enlace todos los contenidos de modo *directo* constituyendo una totalidad. No obstante, vale aclarar que esta unión directa no es una unión inmediata sino de contenidos mediatamente enlazados:

“Por momento de unidad entendemos un contenido que está fundado por una pluralidad de contenidos; y no por algunos de ellos, sino por *todos juntos*.” (Husserl, 1977, 425)⁶⁹

F. G. Asenjo, en su libro *El todo y las partes. Estudios de ontología formal*, ha promovido una aplicación de la mereología a la teoría de la obra de arte. En consideración de lo atinente estrictamente a la obra de arte visual vale destacar la siguiente afirmación:

⁶⁹ Junto al momento de unidad se destacan otras determinaciones abstractas resultantes del enlace de los pedazos. Husserl las llama “determinaciones relativas internas” y pertenecen a los pedazos que se integran en la totalidad. La unidad de los contenidos disyuntos inseparables, en cambio, es llamada por Husserl compenetración. Como fue dicho más arriba, en este caso, cada parte no implica lógicamente a la otra. Por otro lado, Serrano de Haro afirma que “un contenido inseparable es una parte que no puede dejar de ser tal; parte por esencia en el todo que la contiene, además de a ella, a determinaciones de ciertos géneros invariables” (1990, 44). Sin embargo, de acuerdo con Husserl, no debe pensarse que la parte depende del todo. Para Husserl, la parte depende de otra parte. Aunque parezca redundante, en las totalidades compenetradas una parte es parte por depender de otra parte, y sólo así se constituye en parte del todo. De acuerdo con Serrano de Haro, la conclusión precedente aleja la teoría husserliana de los todos y las partes de cualquier posición sustancialista: “Frente a todo sustancialismo, la posición de Husserl consistirá más bien –insisto– en la idea de que los ‘accidentes’ –los contenidos disyuntos inseparables– dependen entre sí, no directamente de un sujeto que los sustente. Lo cual –insisto también en esto– comporta que la idea de esta dependencia es la que conduce a la noción de todo y la caracteriza esencialmente: no habrá, pues, una idea primitiva de la sustancia distinta del fenómeno originario de la compenetración de los accidentes. O en otras palabras, la idea ontológica originaria no será la del todo subsistente, sino la de las partes dependientes. Debería, a mi juicio, tenerse muy en cuenta esta precisión cuando se afirma con tanta rotundidad que la mereología husserliana ‘es la mayor contribución de la época moderna a la ontología realista (aristotélica)’” (1990, 45).

“En todas las artes el problema de la *composición* constituye siempre una de las preocupaciones principales del artista [...] la gran obra no es nunca el mero aditamento de porciones acabadas, sino la integración de dichas porciones como partes de un todo final. El aspecto de una porción es así modificado esencialmente por el todo en el que se halla.” (Asenjo, 1962, 265)

De este modo, Asenjo afirma, en primer lugar, que la obra de arte tiene propiedades distintas a las de un mero agregado. La obra es una totalidad, y el nombre que Asenjo atribuye a dicho tipo de todo, de un modo muy cercano a la concepción dufrenniana de la forma, es el de “composición”.

Por otro lado, Asenjo realiza la siguiente aclaración terminológica: “Lo que se suele llamar la ‘expresión’, el ‘contenido’, o el ‘significado’ de la obra de arte depende de esas relaciones internas a que nos venimos refiriendo [...]. Ya que, por ejemplo, familiarizarse con un cuadro es hacerlo con las conexiones que existen entre sus partes: ‘entender’ el significado del mismo es sentir que esas partes están plenamente justificadas por el todo, etc. No hay gran artista que no haya sentido la importancia de estas relaciones y no haya rechazado por injusta la idea de que los problemas de la composición son ajenos a los problemas de significado” (Asenjo, 1962, 266). Nuevamente, en acuerdo con la postura de Dufrenne, podría advertirse que Asenjo destaca que la composición formal de una obra es, utilizando la terminología husserliana, parte no-independiente de la obra de arte. Pareciera que Asenjo propone una dependencia bilateral, por la cual, en la obra de arte, el aspecto sensible y el contenido al que refiere se requieren recíprocamente, quizás, al modo en que se requieren una extensión y su color. Sin embargo, para dar cuenta de este aspecto es

preciso formular alguna hipótesis de un modo más certero, aunque sabiendo que ésta sólo será una tentativa, y que podría ser modificada por posteriores estudios.

6.1.3 *Concepción de la forma*

Antes de dar curso a una hipótesis acerca del tipo de todo que sea la forma del objeto estético, es importante tener presente una aclaración realizada por R. Sokolowski y que citamos *in extenso*:

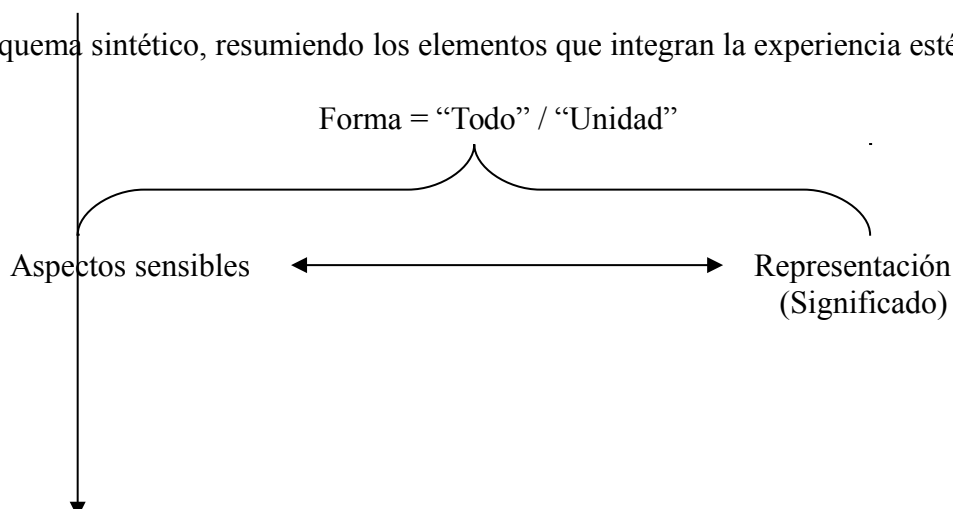
“La definición de partes mediatas e inmediatas, de partes cercanas y partes lejanas, da a Husserl la terminología para comparar más radicalmente pedazos y momentos. Las relaciones entre momentos son estrictamente determinadas; ciertas mediaciones son necesarias apodócticamente en virtud del sentido de tales momentos. El brillo no puede ser combinado inmediatamente con la superficie, debe ser mediado por el color. Hay una regla rígida, a priori, gobernando la ‘distancia’ y las mediaciones entre el brillo y la superficie de la extensión; los momentos no pueden ser combinados azarosamente entre sí. La distancia de los pedazos respecto de sus todos respectivos, por otra parte, no muestra ninguna estructura necesaria similar. Un dedo es un pedazo de la mano, que a su vez es un pedazo del cuerpo, pero no hay necesidad en mediatizar la distancia entre el dedo y el cuerpo por medio de la mano; puedo considerar un dedo como una parte inmediata del cuerpo mismo [...]. Los pedazos no tienen la estructura necesaria y jerárquica de mediación encontrada en los momentos. Los momentos están sujetos a reglas a priori de progresión de una manera en que no lo están los pedazos, al menos que, por supuesto, *estemos tratando con todos*

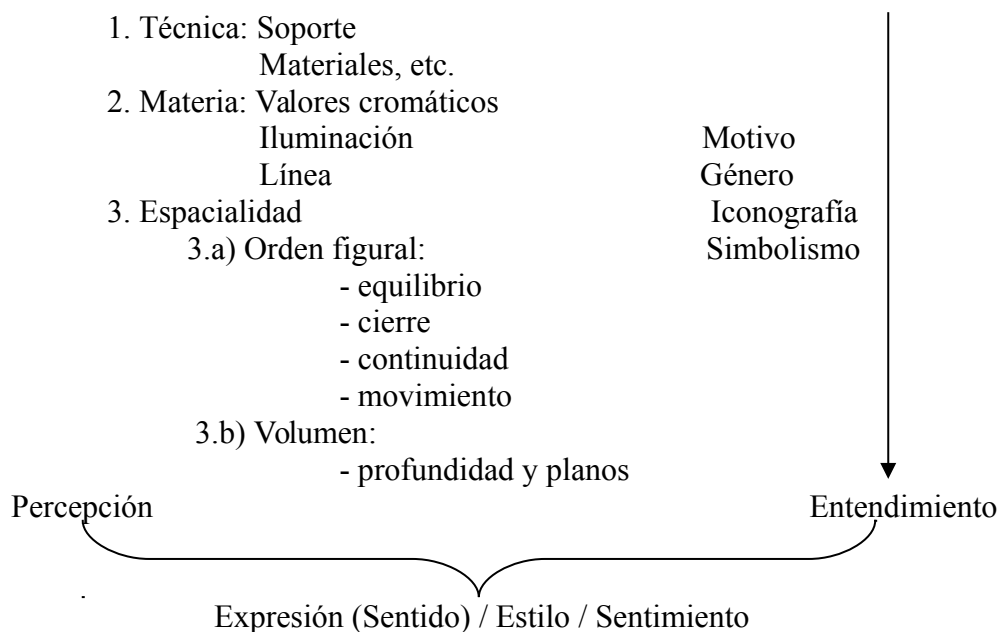
especialmente fabricados, tales como estructuras estéticas, donde se necesita una cierta secuencia de dependencias.” (Sokolowski, 1977, 95, cursivas añadidas)

Esta mención de Sokolowski a los objetos estéticos, como objetividades fabricadas que establecen una secuencia de dependencias, será tenida en cuenta para proponer una estructura de niveles que de cuenta de la organización de la forma. Asimismo, se seguirá el planteo propuesto por Felicia Puerta en su libro *Análisis de la forma y sistemas de representación*, quien elabora a partir del pensamiento de Dufrenne una complejización y sistematización de este concepto central de su filosofía. Puerta define la noción de composición del modo siguiente:

“Es la distribución, organización, estructura ordenada, o correspondencia entre las partes, con un determinado fin expresivo, dentro del espacio compositivo. Estas relaciones de orden, situación, proporción, etc. pueden ser conocidas con precisión, e incluso se pueden nombrar con términos técnicos, pero a veces, permanecen desconocidas, y son más sentidas que comprendidas. Forma es toda configuración espacial.” (Puerta, 2005, 19)

En esta afirmación se condensan varios elementos de la concepción dufrenniana de manifestación del objeto estético: la espacialidad, la composición, el carácter expresivo, el sentimiento antes que el entendimiento. Estos distintos rasgos pueden ser incluidos en un esquema sintético, resumiendo los elementos que integran la experiencia estética:





A través de la exposición de los elementos participantes de la experiencia del objeto estético podrían plantearse una serie de dependencias: a) por un lado, a partir de la descripción realizada desde un comienzo, en el objeto estético, el aspecto significativo no es separable de su presentación sensible; por lo tanto, podría considerárselo como dependiente del mismo, toda vez que el sentido del objeto estético se descifra en la aparición del objeto y no a través de una operación intelectual, por ejemplo, de abstracción; b) por otro lado, también podría plantearse la relación recíproca, los aspectos sensibles del objeto estético dependen del significado del objeto estético, dado que no todas las cualidades sensoriales del objeto son relevantes estéticamente (ya se han considerado casos al respecto).

Asimismo, entre los diversos aspectos sensibles del objeto estético, podrían proponerse distintas series de dependencias bilaterales, por ejemplo, entre color y extensión, entre brillo y color,⁷⁰ etc. Se estaría describiendo, en este punto, el objeto

⁷⁰ El campo visual es un todo concreto formado por dos partes no independientes: el momento sensible (dato cromático) y la extensión. El campo visual, en tanto que extenso, se caracteriza por la coexistencia de partes (disyuntas, simultáneas, homogéneas) unas fuera de otras. Sus características principales son a) la bidimensionalidad y b) la contigüidad (de las partes independientes que forman su extensión). Respecto al momento cromático, las relaciones de las partes son a) igualdad (fusión) y b) distinción (contraste).

estético como *todo sensible*. En lo que al color respecta, por ejemplo, las partes se destacan o se funden, dando lugar a enlaces por contraste o fusión. En este último caso, las partes se sumergen unas en otras. Estas relaciones serían formas de entender el encadenamiento entre partes independientes. A partir de estas formas de enlace podría entenderse, asimismo, la constitución de la figura como una totalidad. Sin embargo, a las relaciones de contraste y fusión, también habría que añadir las relaciones espaciales (líneas, formas circulares, etc.) y las consideraciones de profundidad y volumen.⁷¹

Contigüidad, contraste y fusión son las relaciones de espacialidad originarias del campo visual. Además, para sentir la coexistencia, el yo no tiene que permanecer (como en el caso de la intención temporal), tan sólo necesita su identidad en el presente. La coexistencia vivida no es producto de una síntesis; es unidad, pero no sintética. El yo no aporta nada propiamente espacial al sentir originario. El sentir es sucesivo y espacial, pero no temporal. A partir de estas consideraciones Fernández Beites (1999) concluye, entonces, que en la esfera constitutiva el espacio es previo al tiempo ya que el espacio se da en el momento presente, que es tan sólo una fase del tiempo. La tesis que la autora defiende es que la espacialidad no se construye mediante síntesis sino que se da en el presente y es el presupuesto de toda síntesis (incluida la temporal).

⁷¹ Si el campo visual se caracteriza por la bidimensionalidad, una de las cuestiones que deben plantearse es la consideración de la condición trascendente de la cosa, la constitución del espacio objetivo. En el caso de la percepción visual, el paso a la trascendencia del objeto externo consiste en el paso del proto-espacio sensible al espacio objetivo, y este paso se ha de entender como el salto de un espacio bidimensional al espacio tridimensional. Esta forma de entender la intencionalidad perceptiva es la que permite que lo dado inmanentemente no se interprete como una imagen o signo de la cosa, sino como aparecer propiamente perceptivo: aparecer *bidimensional* de la cosa *tridimensional*. Los escorzos, en tanto unidades destacadas del campo visual, están conformados por color y extensión, siendo que en esta última se encierran tres propiedades diferentes: forma, tamaño, posición. Para poder hablar de trascendencia se debe contar con una multiplicidad de escorzos inmanentes que sean sustancialmente distintos, y puedan corresponderse a las distintas caras del objeto. Son las modificaciones continuas de los escorzos del campo visual las que permiten explicar la constitución del objeto. Fernández Beites da cuenta de estas modificaciones, a partir de las lecciones husserlianas de *Cosa y espacio*, clasificándolas del modo siguiente: a) Modificaciones cinestésicas: corresponden al cambio de la posición relativa entre el sujeto y el objeto, distinguiendo dos casos: a1) se mueve la cosa; a2) se mueve el sujeto; b) Modificaciones en las que el objeto cambia sus determinaciones intrínsecas; c) Modificaciones en las que el cuerpo cambia sus determinaciones intrínsecas. Las modificaciones a) son fundamentalmente las que intervienen en la constitución objetiva. Considerando las modificaciones de los escorzos que se producen por el movimiento de la cosa, se advierten dos grupos: a1.1) modificaciones en las que se conserva la figura; a1.2) modificaciones en las que se produce cambio en la figura. Las primeras (a1.1) no tienen valor constitutivo, ya que pueden traducirse en cambios objetivos de posición. En el nivel de las

En la consideración de la espacialidad del objeto estético cabría tener presente su determinación primera como una extensión que podría ser fragmentada en distintos pedazos. Sin embargo, habría que tener presente que la fragmentación de un objeto estético no arroja una multiplicidad de objetos estéticos. Por lo tanto, sería preciso formular una cualidad específica, e irreductible, que sea parte del objeto estético como

modificaciones (a1.2) se produce el paso del proto-espacio al espacio objetivo tridimensional constituyéndose así la trascendencia. Son modificaciones que cambian las posiciones entre los puntos de la figura, ya sea de modo proporcional o no. En la terminología de Husserl estas modificaciones son las de *expansión*. Pueden ser dos tipos: a1.2.1) *lineales*, que se producen en el alejamiento; a1.2.2) *cíclicas*, que tienen lugar en el giro. En este último caso, además de la modificación de la forma, se producen otros fenómenos decisivos para explicar la constitución del espacio: no hay un único escorzo que se modifica accidentalmente como sucede en el alejamiento, sino que hay una multiplicidad de escorzos sustancialmente distintos; el desaparecer de unos escorzos y el aparecer de otros se produce a través del fenómeno de *ocultamiento*, decisivo a la hora de explicar el paso a la trascendencia (los sucesivos escorzos van a corresponder a las distintas caras de un mismo objeto que está en el espacio objetivo). Sin embargo, para explicar la interpretación de ciertas modificaciones de escorzos como alejamiento o giro se necesita introducir el movimiento del cuerpo. A los movimientos del cuerpo que pertenecen a la esencia de la percepción Husserl los denominó *cinestesis*. El movimiento del cuerpo no se hace fenómeno en el campo visual, haciéndose presente en las sensaciones cinestésicas. Estas últimas no son expositivas y, sin embargo, sin su colaboración la cosa no puede exhibirse mediante escorzos. La exposición consiste en que el escorzo se interprete como cara de la cosa. El tipo de asociación producida entre los escorzos y las sensaciones cinestésicas se denomina *relación de motivación*. Pero, el estudiar la constitución de sistemas de correlación no explica aún la constitución del espacio objetivo. El problema es justificar cómo la tercera dimensión del objeto adviene fenómeno para el sujeto. Por la introducción de escorzos sustancialmente diferentes se logra no más que una trascendencia bidimensional (los correlatos de los escorzos no pertenecen a la misma cosa). Para obtener trascendencia en sentido estricto, las caras correspondientes a los escorzos deben pertenecer a la misma cosa, que, entonces, se constituye como tridimensional. *Esto sucede sólo en el giro*: para que los distintos escorzos dados en una modificación cíclica correspondan a las caras de un mismo todo, el aparecer de nuevos escorzos y el desaparecer de los antiguos se debe producir *de acuerdo al fenómeno de ocultamiento*. El ocultamiento es el dato decisivo que permite acceder a la tercera dimensión del objeto y a la profundidad. La profundidad es una tercera dimensión que convierte al objeto en algo trascendente, ya que es justamente lo que no puede transformarse en dato inmanente. En el giro no se produce sólo una modificación de expansión (un cambio de figura en el escorzo) sino que siempre hay un ocultamiento, y desocultamiento. Es este fenómeno del desocultamiento el que permite pasar del campo inmanente al trascendente. La razón es que el nuevo escorzo se sitúa, no a la derecha del escorzo anterior, sino *detrás* del escorzo anterior. El ocultamiento permite entender las dos características básicas del giro: la aparición de escorzos

totalidad. Para ello, cabría tener presente lo ubicado anteriormente a propósito del momento figural o momento de unidad.⁷² Se trataría, en este punto, de una parte abstracta que constituiría un todo diferente ontológicamente al mero agregado. Por ejemplo, el peso de un objeto se resume en la sumatoria del peso de todos los objetos que lo componen; en cambio, la figura de un objeto no es una propiedad aditiva, sino un objeto que *sobreviene* a la sumatoria:

“Si la relación de fundamentación es *unilateral*, entonces el contenido que fundamenta puede ser independiente; el caso de la *figura* de un *pedazo* se funda en el *pedazo*.” (Banega, 2005, 78)

Si bien los contornos de los pedazos son momentos de la extensión, no podría decirse que la figura de un objeto se consiga a partir de la sumatoria de sus partes extensas. En el objeto estético la noción de figura no nombra sólo una apariencia exterior, sino una composición específica. Al mismo tiempo, la noción de contorno comporta la mención de un límite. La figura, en cambio, indica una composición de otro orden. Por ejemplo, al mirar una bandada de pájaros en el cielo, no se reconoce a la bandada como un límite exterior, a partir de realizar una circunscripción de sus bordes, sino que se revela una unidad sensible directa. Quizá pueda aproximarse esta consideración a la descripción realizada por Dufrenne cuando éste afirma que “la

sustancialmente distintos y el carácter cíclico de las modificaciones. Este estudio sobre el desocultamiento, en el libro de Fernández Beites, es el punto culminante de una investigación genética de la percepción inadecuada, en la cual se explica cómo es posible que la cosa se llegue a dar de modo inadecuado –como ser trascendente irreductible a cualquier fenómeno de adecuación: la función prehensiva de la nóesis perceptiva consiste en transformar el campo visual en un plano objetivo en sentido estricto, y, por tanto, el escorzo en una superficie objetiva a la que se denomina cara de la cosa.

⁷² Fernández Beites destaca que “aunque se denominaba figural, no abarcaba sólo la figura sino que había que entenderlo en sentido amplio, de modo que incluyera también el color, la posición, etc.” (2007, 74).

expresión es establecida de un golpe y como una unidad no descomponible” (Dufrenne, 1953, 406).

Si la hipótesis propuesta en el párrafo anterior es acertada, la forma del objeto estético podría ser propuesta como una parte abstracta que enlaza partes independientes (por ejemplo, extensas, que, a su vez, se encuentran entrelazadas en dependencias bilaterales). En la particular estructura que compone una figura, como destaca Asenjo, “un rojo puede parecer más o menos brillante si está rodeado por colores más o menos claros” (Asenjo, 1962, 265).

La forma del objeto estético “no se puede reducir a elementos” (Dufrenne, 1953, 406); los aspectos sensibles que son integrados a la composición participan de propiedades que, en caso de fragmentarse de esa totalidad, se eclipsarían:

“Si descubrimos así ciertos trazos particularmente expresivos, es quizás porque hemos descubierto ya la expresión total de la obra; esos trazos no son advertidos sino retroactivamente [...]. Y, para advertir los trazos a los que se desearía asignarla [la expresión] hace falta ir de las partes al todo; [...].” (Dufrenne, 1953, 407)

6.2 Los *a priori* de la afectividad

De acuerdo con lo entrevisto en el apartado anterior, cabe añadir que el correlato de la forma se encuentra en el afecto: si el objeto estético abre un mundo a partir de su presentación sensible, esta apertura encuentra en el sujeto una disposición hacia el sentimiento que Dufrenne plantea en términos de *a priori*:

“Para mejor comprender que la experiencia estética culmina en el sentimiento como lectura de la expresión, quisiéramos mostrar ahora que pone en juego verdaderos *a priori* de la afectividad [...] condiciones bajo las cuales un mundo puede ser sentido.” (Dufrenne, 1953, 539)⁷³

Entre la forma y el sentimiento, queda trazado el “arco de la expresión”, que demuestra la unidad sensible del sujeto y el objeto. Ahora bien, si la forma no debe ser entendida de manera abstracta, lo mismo cabe decir del *a priori* afectivo:

“[...] si rechazamos subjetivar la forma, es necesario introducir igualmente la distinción entre materia y forma; incluso si hablamos de *a priori* materiales todavía son forma sin ser formales.” (Dufrenne, 1959, 123)

En la parte siguiente de esta tesis habremos de ocuparnos con detenimiento de las relaciones estrechas que cabe plantear entre forma y *a priori* en la fenomenología de Dufrenne. Aquí alcanza con indicar que este *a priori* no debe ser entendido en el sentido kantiano –he aquí una de las distinciones que tendremos que realizar–, sino como cierta disposición afectiva que, en el sujeto, implica un contenido receptivo:

“[...] el *a priori* material figura una forma más alta; es un sentido más auténtico, más personal, si se puede decir, que las estructuras todavía generales que aseguran su objetividad al objeto; [...]” (Dufrenne, 1959, 129)

⁷³ “Tiene función de *a priori* aquello que el sentimiento experimenta sobre el objeto: una cierta cualidad afectiva que está en el comienzo del mundo del objeto” (Dufrenne, 1953, 541).

En este sentido es que Dufrenne atribuía al *a priori* un carácter “material” –al oponerlo a toda intención formalizante–. Asimismo, cabe destacar que el *a priori* tiene una “función trascendental” (Dufrenne, 1959, 127) que se comprueba a través de la relación entre tres conceptos estudiados en esta segunda parte de esta tesis (verdad, significación inmanente y forma):

“Decir que el *a priori* es formal –incluso cuando es material– es decir que in-forma al objeto de la experiencia, que es una forma por la cual el objeto cobra sentido. Y este sentido es inmediatamente dado. [...] Esto es lo que se nos manifiesta con las cualidades afectivas reveladas en la experiencia estética, y que se manifiestan no sólo como la forma última de lo sensible –respecto de la que los esquemas que presiden la organización de lo sensible no son aún más que medios [...], sino también como la verdad del objeto mismo: la alegría es constituyente de un tal allegro de Bach, lo trágico de tal tela de Van Gogh. Toda la estructura del objeto, tal como el análisis puede revelarla, se ordena en función de esta expresión [...].” (Dufrenne, 1959, 127)

En la última parte de esta referencia –que, al igual que las dos anteriores, pertenece al libro *La notion d'a priori* (que comentaremos exhaustivamente en la tercera parte de esta tesis)– puede comprobarse la supeditación de los tres conceptos mencionados al de expresión, a partir de su relación con las cualidades afectivas. Desde el punto de vista de la filosofía de Dufrenne, entonces, las cualidades estéticas de una obra de arte no pueden ser pensadas sin las cualidades afectivas que el objeto estético promueve: el mundo que abre una obra es fundamentalmente un “mundo sentido”, aspecto crucial para que –en el análisis de la obra visual– no se recaiga en una intención “formalizante”

de la noción de forma. Como ya hemos dicho en diferentes ocasiones en esta tesis, las cualidades sensibles de una obra no pueden ser aprehendidas como un mero agregado, sino en función de una totalidad que implica –de modo inmanente– un sentido; restaría ahora añadir el trasfondo sentimental de esa “función sensible”. Por esta vía, para Dufrenne, incluso el sentimiento tiene mayor alcance que la capacidad meramente compositiva –en el sentido formal– de la imaginación:

“[...] por cierto, la imaginación es potencia de un mundo, pero no es suficiente: puede abolir las fronteras del objeto, pero no puede constituir una totalidad; ella abre, pero no cierra. [Para esto] es necesario el sentimiento, y el sentimiento se despierta ante un objeto expresivo.”

(Dufrenne, 1953, 539)

Una pregunta se plantea en este punto: “Si lo afectivo designa un cierto modo de ser del sujeto, ¿cómo puede calificar un objeto hasta ser [para ese objeto] un *a priori*?” (Dufrenne, 1953, 541 s.). Dicho de otro modo, “sentir es experimentar un sentimiento, no como estado de mi ser, sino como propiedad del objeto” (Dufrenne, 1953, 544). Ahora bien, esta cualidad afectiva no es una determinación del sujeto a través del objeto, sino una suerte de auto-afección:

“[...] las cualidades afectivas implican una cierta relación de sí a sí [*soi*], un modo de constituirse en totalidad, con gusto diríamos: de afectarse a sí mismo, en lugar de estar indefinidamente determinado desde afuera.”

(Dufrenne, 1953, 544)

Es importante subrayar que esta característica del sentimiento también permite a Dufrenne vincular la actitud estética –habitualmente tematizada como “desinteresada”– con el deseo. En todo caso, el desinterés estaría relacionado con el objeto –con el compromiso con la existencia del objeto, tal como Kant lo entreviera en la *Crítica del juicio*–; pero, si el deseo puede ser pensado como una potencia que excede la correlación intencional –tal como habremos de ver en la tercera parte de esta tesis, según Dufrenne lo propone, a partir de enriquecer la fenomenología con el psicoanálisis–, entonces sería posible localizar en el trasfondo afectivo del sujeto una capacidad deseante:

“[El *a priori*] es en el sujeto un cierto poder de abrirse al objeto y de predeterminar su aprehensión, poder que constituye al sujeto como sujeto; [...]” (Dufrenne, 1953, 546)

De esta manera, el *a priori* califica –antes que al objeto y al sujeto “por separado”– la reciprocidad que los une. Dicho de otro modo, este *a priori* afectivo tiene para Dufrenne una condición constituyente, “el *a priori* alcanza al objeto como aquello que lo constituye” (Dufrenne, 1953, 541). Sin embargo, ¿en qué sentido se entiende aquí la noción de constitución?

En el segundo capítulo (de la primera parte) de esta tesis nos hemos ocupado de esclarecer de qué modo las dimensiones del *a priori* se vinculaban con cuestiones intrínsecas al método fenomenológico: la reducción, la constitución, lo trascendental. Ahora cabe advertir que no sería posible responder a la pregunta antedicha, formulada en el corazón de la fenomenología dufrenniana de la experiencia estética, si no se elucidan las vías metódicas de la filosofía de Dufrenne. He aquí el tema de la tercera parte de esta tesis, a la que conducirá el planteo del próximo apartado.

6.3 Planteo de problemas de la tercera parte

El conjunto de capítulos de esta segunda parte de la tesis se concretó bajo el propósito de realizar una descripción del objeto estético que permitiera, en última instancia, preguntar acerca de su estatuto ontológico. El hilo conductor de dicha descripción se encontró en el recurso a la obra de arte, en tanto ésta puede ser considerada –según Dufrenne– el objeto estético por excelencia.

Sin embargo, el punto de anclaje no podría resumirse en la pretensión de formular una teoría acerca del arte, ya sea como objeto social, fenómeno antropológico, etc., sino en interrogar el modo de recepción de la obra de arte. Este es el punto de partida inexpugnable, a partir del cual, en un segundo momento, podrían luego sugerirse las más diversas teorías acerca del arte como fenómeno sociológico, hecho psicológico, etc. De este modo, todas estas posiciones no serían sino derivadas y posteriores a una elucidación del objeto estético como objeto intencional.

Asimismo, esta segunda parte ha buscado retomar ciertas preocupaciones que constituyen inquietudes frecuentes para la estética filosófica en su generalidad: ¿cuál es la relación entre objeto estético y lenguaje?; ¿es el objeto estético una imagen?; ¿qué clase de objeto es la forma del objeto estético?, son tres preguntas que, recurrentemente, se han desplegado en el paisaje histórico de la filosofía del arte. Quizá sea un arrojito aspirar a resolverlas. En esta parte de la tesis, a través de los puntales de la filosofía fenomenológica, hemos intentado sentar ciertos rodeos *desde donde* podrían ser iluminadas.

La pregunta por la manera en que la obra de arte significa, a partir del intento de esclarecimiento de aquello que Dufrenne llamara la “significación inmanente” del objeto estético, fue pronto reformulada por la expectación acerca del estatuto del mismo

como representación, esto es, de acuerdo con la pregunta por el modo en que la obra de arte *refiere* a aquello que muestra. Finalmente, en este capítulo interrogamos la presencia del objeto estético, atendiendo a su presentación sensible, en tanto forma. No obstante, la sucesión de los distintos capítulos de esta parte de la tesis ha dejado una serie de temas esbozados respecto de la posición metodológica asumida.

Un tópico que debería subrayarse en esta consideración es la cuestión de la reducción fenomenológica en el campo de la investigación estética. Curiosamente, aquellos fenomenólogos que han desarrollado un sólido pensamiento estético (Ingarden, Merleau-Ponty, Dufrenne), se han mostrado reticentes a la concepción husserliana del método. B. Waldenfels en un ajustado pasaje comenta un modo amplio de entender este aspecto:

“Lo que Husserl llama ‘reducción’ significa reconducir aquello *que* se muestra a la forma (Gestalt) de *cómo* se muestra. No es suficiente ni la mirada inocente que queda prendida de contenidos de experiencia, ni tampoco es suficiente una abstención neutral de juicio que acepta la cosa misma, tal cual. El rechazo ‘antinatural’ de aquello que precisamente se muestra, sirve para una nueva aproximación a la cosa. En el prólogo de su *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty habla –apoyándose en Camus– de un ‘*reapprendre à voir le monde*’. La fenomenología se convierte en una escuela del ver.” (Waldenfels, 1997, 36)

Esta formulación de Waldenfels, en sus primeras líneas, desliza un aspecto notable para el recorrido trazado: ¿no sería la contemplación estética un motivo intrínseco de la actitud fenomenológica? Si esta última se realiza en el acto de reconducir el fenómeno a su *forma* (Gestalt), a su modo de aparición, siendo que aquello que aparece es

indisociable del *modo* en que se muestra, ¿no es ésta la lección básica que ha podido desprenderse del conjunto de capítulos de esta parte de la tesis? A partir de esta inquietud, necesitaríamos interrogar los aportes que la investigación estética realizaría a la fenomenología en su conjunto. Para dar cuenta de este miramiento, cabe subrayar dos observaciones realizadas por Dufrenne:

- a) En un artículo titulado “*Intentionnalité et esthétique*”, cuyas reflexiones, en palabras del autor, “retoman y prolongan ciertos temas de la *Phénoménologie de l’expérience esthétique*” (Dufrenne, 1967, 53), Dufrenne afirma que “la experiencia estética, cuando ella es pura, lleva a cabo la reducción fenomenológica” (Dufrenne, 1967, 55). La creencia en el mundo es suspendida, al mismo tiempo que todo interés práctico o intelectual. El mundo presente al sujeto no es un mundo alrededor del objeto, o detrás de su apariencia, sino “el mundo *del* objeto estético, inmanente a la apariencia en tanto que ésta es expresiva, y este mundo no es el objeto de ninguna tesis” (Dufrenne, 1967, 55), porque la percepción estética se sostiene en la neutralización.

- b) En otro artículo, titulado, “El aporte de la Estética a la filosofía”, Dufrenne propone que la meditación estética, “al considerar una experiencia originaria, conduce el pensamiento, y quizás la conciencia, al origen. Ahí radica su principal aporte a la filosofía” (Dufrenne, 1967, 9). Esta relación entre la estética y lo originario se encuentra plasmada no sólo en la reflexión sobre el objeto artístico, sino sobre la percepción estetizante, y sobre la contemplación del mundo natural, esa experiencia que esclarece el lazo

irrescindible del hombre con la Naturaleza. De acuerdo con Kant, quien en su *Crítica del juicio* se detuviera (casi con exclusividad, a excepción de unos pocos párrafos) sobre la recepción del fenómeno natural, aunque también en concordancia con ciertos motivos husserlianos,⁷⁴ Dufrenne afirma que “esta experiencia revela su relación [la del hombre] más profunda y apasionada con el mundo” (Dufrenne, 1967, 10). Sin embargo, no debería creerse que, en esta mención, Dufrenne establece una relación opositiva entre Naturaleza y Cultura, ya que la primera es entrevista como el estrato originario de la segunda, esto es, la Naturaleza es el estado naciente de la cultura, indicando un momento de instauración de sentido, de suerte que “la fenomenología de la experiencia estética afronta directamente la cuestión fundamental del surgimiento de la representación en la presencia: el nacimiento del sentido” (Dufrenne, 1967, 11).

A partir de los lineamientos precedentes quedan establecidos los tres problemas fenomenológicos de que deberá ocuparse esta tesis en la tercera parte: la reducción, la constitución y lo trascendental en la fenomenología de Dufrenne. A través de este camino, se responderá a la pregunta ya indicada en torno a la acepción específica de la noción de *a priori*. Dicho de otro modo, el valor de esta última noción en la filosofía dufrenniana no puede ser aprehendido más que en un esclarecimiento metodológico. Por esta vía es que esta tesis habrá de encontrar, en su última parte, una explicitación del fundamento que hizo posible la descripción de la experiencia estética en esta segunda parte.

⁷⁴ Varios apéndices de *Hua 23* están destinados a la contemplación de la naturaleza y la recepción estética de paisajes.

PARTE III

Capítulo 7

El problema de la reducción

Uno de los problemas centrales de *Ideas I* de E. Husserl es el pasaje de la actitud natural a la esfera trascendental. En términos generales, podría decirse incluso que hablar de “esfera” es una metáfora, dado que lo trascendental no es un dominio o una “región” –una especie de mundo detrás del mundo (en el que habría formas, leyes, estructuras *a priori*, etc.)– sino un modo de vida.⁷⁵

He aquí un punto de distanciamiento entre la fenomenología y la filosofía de Kant: antes que las condiciones de la objetividad, el movimiento iniciado por Husserl se dirige al *flujo vivo* que no sólo motiva la descripción de estructuras de la subjetividad (como umbral de los objetos), sino que fundamenta una pregunta –para decirlo con una expresión de E. Fink que ya hemos recordado en un capítulo anterior– acerca del “origen del mundo”.

El primer volumen de *Ideas* es, en este marco, un trabajo eminentemente metodológico, tal como lo demuestra la presentación de las dos reducciones: por un

⁷⁵ “¿Qué significa, en efecto, lo trascendental? Implica un regreso copernicano de la subjetividad sobre ella misma, pero esta vez [a diferencia de Kant] para seguir la vida y no para descubrir un aparato lógico: la lógica trascendental [...] se esfuerza por descubrir en la vida de la conciencia el secreto de su poder constituyente; aunque quizá esta investigación debería llevar a sobrepasar la idea de una constitución, y hacer aparecer en el origen [algo] dado que no es un producto, un ver que no es un hacer. He aquí a qué se dirige la reconducción a lo ante-predicativo.” (Dufrenne, 1959, 107 s.).

lado, la “reducción eidética” (concebida como “intuición de esencias”); y, por otro lado, la *epojé* trascendental. La ideación, por su parte, consiste en pasar de las determinaciones singulares del hecho a su esencia, dejando de lado sus variables espacio-temporales –en tanto que individualizan–; la reducción trascendental, por otra parte, va más allá del plano óntico, al punto de realizar un pasaje ontológico a la subjetividad “pura” –en la que se reencuentra la objetividad–. De este modo, se reconduce lo trascendente a la trascendencia intencional o, dicho de un modo más convencional, se descubre al mundo como correlato de la conciencia.

Ahora bien, la reducción fenomenológica –en tanto operación– presupone la reductibilidad del ser como trascendencia al ser como correlato intencional de la subjetividad. Como ya destacamos en un capítulo anterior, la fenomenología merleau-pontyana toma su punto de partida en la discusión de este presupuesto. En el décimo capítulo de esta tesis volveremos sobre la vía merleau-pontyana para pensar la reducción, en función de su articulación con el *a priori* del cuerpo y la fenomenología trascendental. Aquí nos detendremos, en un comienzo, en algunas consideraciones generales sobre la reducción y la *epojé* desde el punto de vista husserliano para, luego, exponer la especificidad de la concepción dufrenniana a partir de una vinculación con ciertos planteos de E. Levinas.

En términos generales, hay dos afirmaciones de Levinas que son de particular importancia para pensar la referencia a la reducción en la fenomenología francesa. Por un lado, en la discusión de su comunicación –titulada “Reflexiones sobre ‘La técnica fenomenológica’” (1959)– en el Tercer Coloquio Filosófico de Royaumont afirmaba lo siguiente:

“No creo que la reducción sea la idea fuerte y más rica en influencia. En Francia ciertamente no. Husserl se lamentaba siempre de que nadie comenzara por la reducción.” (Levinas, 1968, 108)

Por otro lado, en otro trabajo clásico –“La ruina de la representación” (1959)– Levinas proponía una distancia entre reducción y apodicticidad:

“La reducción fenomenológica nunca nos pareció justificarse por la apodicticidad de la esfera inmanente, sino por la apertura de este juego de la intencionalidad.” (Levinas, 2006, 185)

Este “juego” de la intencionalidad refiere, según Levinas, a la estructura de horizonte, que reconduce del pensamiento teórico (de la representación) a la *situación* – en una concepción “existencial” de la fenomenología, que nos parece relevante para tensar en su comparación con la filosofía de Dufrenne–:

“El horizonte implicado en la intencionalidad no es el contexto todavía vagamente pensado del objeto, sino la situación del sujeto. Un sujeto en situación o, como diría Heidegger, en el mundo, es anunciado por esta potencialidad esencial de la intención.” (Levinas, 2006, 183)

* * *

En un artículo reciente J.-L. Marion (1998) ha destacado el sesgo levinasiano de la fenomenología francesa contemporánea:

“Semejante inversión de la intencionalidad y de la fenomenalidad, que pasa del objeto visible y apuntado al rostro que apunta y, como tal, no visible, modifica de manera radical el horizonte entero del análisis fenomenológico, y todos nosotros lo hemos constatado suficientemente. Todos hemos devenido levinasianos, y de forma definitiva.” (Marion, 1998, 12)

En esta misma dirección, en otra publicación reciente, Ph. Capelle (2009) ha retomado la expresión de D. Janicaud (1991) acerca del “giro teológico de la fenomenología” para esclarecer una radicalización de cuestiones de método intrínsecas a la fenomenología (antes que un nuevo campo temático). El libro de Janicaud –que se continúa en *La phénoménologie éclatée* (1998)– cuestiona fundamentalmente la incorporación de la Revelación en el programa fenomenológico; sin embargo, de acuerdo con Capelle, esta incorporación no debe ser entrevista sino como un modo de volver a interrogar la correlación intencional, el estatuto de la subjetividad, la cuestión de la constitución, etc. De este modo, la fenomenología comenzaría a interesarse en fenómenos que sobrepasan la objetividad (de lo dado), haciendo de lo revelado un modo prístino de la manifestación. La infinitud del rostro (Levinas), el icono (Marion), la afección (Henry) son fenómenos de este tenor. En cada caso, se trata de fenómenos caracterizados por un exceso de donación. Aparecen como no visibles y, por lo tanto, invisibles, paradoja en la que lo invisible abre una nueva forma de visibilidad. Volveremos sobre la cuestión de los fenómenos saturados en el próximo capítulo. Sin embargo, nótese aquí la orientación convergente que une a Levinas, Marion y Henry –a quienes Capelle agrupa junto con J.-L. Chrétien–, y que retomaremos en esta tercera parte de la tesis con el objetivo de llevar la investigación a una dimensión central de la

filosofía de Dufrenne: junto al esclarecimiento de cuestiones de método en su fenomenología, se descubre un ámbito que excede el planteo de la correlación intencional, entendida en términos descriptivos, a través de la noción de existencia (en un primero momento de su obra) y, luego, a partir de la noción de Naturaleza. En este punto, la fenomenología dufrenniana avanzaría en la vía de mostrar cómo el sujeto de la experiencia estética tiene una “profundidad” que no concluye en su explicitación egológica –y para dar cuenta de la cual Dufrenne realizó un “giro” hacia el psicoanálisis–. Hacia el esclarecimiento de este “fondo” del sujeto es que avanzaremos en la última parte de esta tesis.

De este modo, este capítulo realiza un doble movimiento: por un lado, reconstruye ciertos aspectos husserlianos del método fenomenológico, desde el punto de vista de su consideración estética; por otro lado, a partir de la estética de Dufrenne reconstruye ciertos momentos metodológicos implícitos en la actitud estética. Por último, a partir de la comparación con la fenomenología de Levinas, ubica un tipo singular de reducción que avanza más allá de la esfera descriptivo-constitutiva para plantear problemas genéticos en función de la noción de Naturaleza.

7.1 Reducción e idealismo en *Ideas I*

La *epojé* fenomenológica es el punto de partida en el camino de regreso “a las cosas mismas”; aquella sería el primer momento del esfuerzo fenomenológico por despojar a las cosas de las capas de sentido con que las han teñido los saberes mundanos, aunque también –en una segunda acepción– una suerte de abstención de la creencia en el mundo (como trascendente) para remitir su sentido a la subjetividad trascendental. Por cierto,

esta “abstención” no implica una destrucción o cancelación –en efecto, P. Ricoeur (en la nota 5 del comentario a su traducción francesa de *Ideas*) ha destacado la dificultad para transmitir este movimiento, en la medida en que las imágenes utilizadas (“poner entre paréntesis”, “poner fuera de juego”, etc.) son todavía mundanas (son todavía “tomas de posición” que se realizan en la actitud natural) y, por ello mismo, engañosas–, a pesar de que incluso Husserl presenta el acceso a la región conciencia como un “residuo” de la eliminación del mundo e inclina a pensar la *epojé* en sentido privativo. No obstante, Husserl –de acuerdo con Ricoeur– es también bastante claro en que “la *epojé* retiene aquello que excluye” (Ricoeur, en Husserl, 1950, 99):

“Esta ‘abstención’ sólo tiene en apariencia un carácter privativo; si es verdad que la actitud natural es una limitación por la cual el yo trascendental se oculta a sí mismo su poder constituyente, entonces el aspecto privativo de la *epojé* es una indicación provisional; únicamente la puesta en práctica de la constitución trascendental puede develar el sentido de la actitud natural y el sentido de su suspensión.” (Ricoeur, en Husserl, 1950, 99)

Dicho de otra manera, el carácter privativo de la *epojé* sólo cobra valor si se la advierte como un paso metodológico previo para descubrir el sentido en la constitución. Sobre esta cuestión volveremos en el capítulo siguiente. En este punto, lo que importa destacar es la asunción de una actitud “contemplativa” por parte del sujeto, a partir de la cual se reconoce como espectador desinteresado del mundo.

En cierta medida, este procedimiento “purgativo” podría ser vinculado con el de la duda cartesiana en las *Meditaciones metafísicas*. Sin embargo, de acuerdo con Husserl, en este último caso la duda no alcanza al mundo en cuanto horizonte, respecto del cual,

la *epojé* conmueve el estatuto de la creencia atribuida. Asimismo, una inquietud subsidiaria radica en interrogar el carácter del ego que se obtiene como residuo, en su carácter “puro”, cuando en el curso de su obra posterior Husserl habría de ensayar otra vía de acceso a la esfera trascendental a través de la psicología intencional, que no alteraría las experiencias sedimentadas ni, por ejemplo, el pasado psíquico –a pesar de que concluye en la imposibilidad de explicar la subjetividad desde un punto de vista mundano–, por lo cual se convertiría en una escala intermedia hacia el acceso a lo trascendental a partir del mundo de la vida.

En su célebre artículo “La filosofía fenomenológica de Edmund Husserl ante la crítica contemporánea” (1933) E. Fink afirma que la reducción es “sólo y únicamente” el método de la fenomenología, en tanto es el “camino” y el “acceso” a la subjetividad trascendental. Ahora bien, ¿hay un “solo y único” modo de acceso de la reducción? En otro artículo, no menos importante que el de Fink –“Tres caminos a la reducción fenomenológica trascendental en la fenomenología de Husserl” (1962/64)– I. Kern plantea tres vías de la reducción: a través del camino cartesiano, a partir de la psicología fenomenológica y en función del mundo de la vida. En particular, Kern destaca la validez relativa de la vía cartesiana, ya que –a partir de una observación del mismo Husserl en *La crisis*, donde observa que este camino supone un salto algo artificial que podría llevar a creer que presupone lo que intenta exponer– la vía en función del mundo de la vida sería un nuevo camino, que descubre la esfera trascendental a partir del mundo pre-dado de la experiencia. La pre-dación del mundo es una evidencia implícita en toda actitud predicativa, y funciona como un horizonte operante y latente. Por esta vía, asimismo, se descubre a la subjetividad como escapando al mundo constituido; y la actitud natural se revela soportando (aunque la ignore) una dimensión trascendental, en la medida en que la vida es el horizonte de todo mundo posible.

De este modo, el camino regresivo a través del mundo de la vida no implica la suspensión de la tesis del mundo; por el contrario, es la evidencia de este último la que empuja, a través de su horizonte, a develar a la subjetividad constituyente.

Lo significativo es que cualquiera de estas vías apunta a la misma cuestión: evitar la dilapidación de la filosofía en el escepticismo, o en su versión naturalista que presupone aquello mismo que debe demostrar, al desvincular el mundo de nuestra experiencia, como instancia de determinación; y recuperar la posibilidad de una teoría de la verdad que haga depender su necesidad (y universalidad) de una explicación psicológica –en el sentido empírico y contingente–. Dicho de otra manera, la fenomenología es la opción a los contrasentidos del fisicalismo reduccionista y el naturalismo, con el propósito definitivo de fundamentar una idea de conocimiento que incluso dichas aproximaciones suponen.

La vía cartesiana de *Ideas I* se apoya principalmente en la apodicticidad de la evidencia adecuada. Si bien su precedente aparece en las lecciones sobre *La idea de la fenomenología* (1907), el contexto estricto del método de la *epojé* se da en *Ideas I*, al recuperar el mundo en su estatuto fenoménico para dar cuenta de sus estructuras esenciales; y su continuación elaborada se da en *Meditaciones cartesianas*.

Ahora bien, las *Meditaciones cartesianas* –resultado de las llamadas “Conferencias de París” (1929), que representaron el desembarco de la fenomenología en Francia, y que tuvieron a Levinas como traductor– sellaron también la comprensión de la filosofía husserliana como un idealismo “sin más”, del cual toda la fenomenología francesa se defendió poniéndolo en cuestión. Las afirmaciones de Levinas que situamos en el comienzo de este capítulo dan cuenta de esta cuestión, al punto de que parecieran estar dirigidas contra un Husserl “inexistente”, un interlocutor al cual criticar y a medida de

las críticas que se le quisieran formular. En este sentido cabría retomar ciertas afirmaciones de Dufrenne:

“...la reducción. ¿Tiene finalmente un sentido? Sí, si la reducción significa un pasaje [...] a lo ontológico. Pero ¿si significa apenas una opción tomada sobre el sujeto constituyente? ¿Si fuera sólo un modo de imponer el idealismo?” (Dufrenne, 1959, 110)

El problema ontológico para la fenomenología se propone desde el punto de vista de la constitución. De este modo, Dufrenne plantea que el sentido de la reducción se establece a partir de aquello que permite descubrir, y no en función de la determinación de una posición filosófica específica (idealista o realista). En todo caso, el idealismo pudo ser un modo de presentación de la fenomenología en el contexto de *Ideas I*, pero a sabiendas de que incluso en dicho marco, donde el acceso al mundo es a través de la subjetividad, la mayor importancia de esta última sólo es relativa en cuanto sujeto y mundo son el *a priori* de la correlación intencional. De la misma manera, una inquietud mucho más significativa radica en la consideración de la distinción entre el yo mundano y el yo trascendental:

“En todo caso, Husserl no resuelve directamente el problema de la unidad del yo trascendental y del yo psico-físico; no lo afronta más que indirectamente a través del otro, porque la constitución del otro que se opera en mí pasa por mi ser psico-físico.” (Dufrenne, 1959, 110 s.)

En un capítulo posterior –en las conclusiones de esta tesis– volveremos sobre la cuestión del planteo del otro a través de la fenomenología de la empatía. Sin embargo,

en este contexto importa subrayar el modo en que Dufrenne aprecia que la reconducción a la subjetividad trascendental sólo de modo abstracto puede ser comprendida de forma solipsista, de la misma manera que la unidad del yo debe llevar a pensar que la existencia concreta tiene un valor trascendental –como lo demuestra su estudio sobre la noción de personalidad (que ya hemos elaborado en el tercer capítulo de esta tesis)– en la medida en que afirmar una concepción fáctica del hombre no implica explicarlo a través de un simple determinismo mundano. En este sentido, podría decirse que la actitud de Dufrenne se encuentra próxima de la de Heidegger en *Ser y tiempo*, al menos en la intención de destacar que en una interpretación inmediata (como la de *Ideas I*) la reducción fenomenológica puede conducir a un sujeto idealizado, y no a poner de manifiesto la facticidad de la existencia –cuestión de la que ya nos hemos ocupado en el primer capítulo de esta tesis–.

Por otro lado, cabría destacar dos observaciones suplementarias: por un lado, es el mismo Husserl quien en *Ideas I*, a partir del § 34, no avanza de acuerdo con una posición trascendental cuando expone su caracterización de la conciencia. Dicho de otra manera, hasta el § 48, el libro realiza una eidética de la estructura de la conciencia que se dispensa la reducción fenomenológica. A partir del párrafo siguiente es que esta cuestión es retomada en función de la realidad del mundo y la reducción propiamente dicha se expone en el § 50, aunque por esta vía Husserl recupera –a la luz de la posición trascendental– lo ya conseguido. Así, los análisis fenomenológicos precedentes (realizados desde el punto de vista de la psicología intencional) cobran un nuevo estatuto. Es en este sentido cómo consideramos que deben ser entendidas las múltiples afirmaciones de Dufrenne –que ya hemos destacado– de que la fenomenología es convergente con la psicología.⁷⁶ Por lo tanto, a continuación ubicaremos de qué manera

⁷⁶ En su artículo de la *Enciclopedia Británica* Husserl sostiene que los resultados de una psicología fenomenológica pura y una fenomenología trascendental son idénticos; y, hacia el final de *La crisis*, le

el análisis fenomenológico de la experiencia estética supone y recupera esa perspectiva de una reducción implícita. Asimismo, por otro lado, respecto de la unidad del yo, ocurre una cuestión semejante: no se trata de la cancelación de la presencia del hombre en el mundo, según Dufrenne, sino del descubrimiento del carácter trascendental de la vida empírica; dicho de otra manera, al constituirse como espectador a partir de la *epojé*, el hombre realiza una “conversión” –para utilizar la metáfora religiosa de Husserl en el § 35 de *La crisis*– que puede tomar un estatuto ético y deliberado, pero que la experiencia estética realiza de modo espontáneo. En la *epojé*, el hombre dufrenniano sale de la ignorancia de sí, a partir de abandonar el anonimato del mundo habitual, pero para descubrir un mundo más profundo en la experiencia estética, correlacionado con su propia profundidad: la contemplación deviene la puerta de acceso al carácter profundo de la vida afectiva.

Así como en el planteo husserliano el espectador trascendental se revela como ego fenomenologizante, la experiencia estética requiere una actitud que, a su vez, despierta *al* sustrato afectivo del hombre: el sentimiento, en el que mejor se corrobora su relación co-originaria con el mundo. En última instancia, la reducción no aniquila ni anula el ser y la validez del mundo, sino que establece su carácter originario. Una fenomenología correctamente entendida, según Dufrenne, es la que no abandona la legitimidad ontológica de la vida mundana, sino que la esclarece a partir del asombro. En este sentido es que puede volver a comentarse la afirmación merleau-pontyana situada en el comienzo de este capítulo: a través de la reducción no se supera la facticidad de la vida, sino que se la reconduce al asombro estético –del espectador trascendental– para notar el resto que deja: la presencia del mundo que se impone, en tanto pre-dado como horizonte universal e infinito. A través de la *epojé*, el hombre pierde su ingenuidad natural... pero para recuperar una ingenuidad mucho más significativa: la percepción

 otorga un carácter elevado a la psicología, al punto de hablar de una “psicología trascendental”.

salvaje de la experiencia estética. A través de este aspecto del método fenomenológico, la actitud natural deja de ser una actitud junto a otras, sino que se revela como aquella en que las demás encuentran su fundamento y condición de posibilidad.

7.2 La reducción en la percepción estética

Una de las afirmaciones más enigmáticas de la fenomenología de Dufrenne se encuentra –como hemos destacado en la introducción de esta tesis– en sostener que la percepción estética pone en acto la reducción. Para dar cuenta de esta consideración procederemos a un esclarecimiento de acuerdo con una doble vía. Por un lado, investigaremos la actitud contemplativa, en tanto correlato noético del objeto estético (cuyas dimensiones fueran desplegadas en la segunda parte de esta tesis). Por otro lado, y en segundo lugar, expondremos una dimensión suplementaria de la reducción en tanto reconducción a un suelo originario, desbordante de la correlación intencional, que Dufrenne llamó “Naturaleza” (y que investigaremos con mayor detalle en el tercer capítulo de esta tercera parte de la tesis).

En la última parte de la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* se enfatiza que la percepción contemplativa es una “actitud” (Dufrenne, 1953, 527). En primer lugar, esta última debe ser diferenciada respecto del conocimiento –que también podría ser orientado hacia la actitud contemplativa– en la medida en que la verdad implica una suerte de “conquista” (siempre debe ser “poseída”), mientras que la belleza conduce hacia una posibilidad receptiva del sujeto: “Poseo lo verdadero, mientras que soy poseído por la belleza” (Dufrenne, 1953, 529). En segundo término, el desinterés cognoscitivo lleva hacia un interés infinito –un deseo de saber asintótico– mientras que

el encuentro con lo bello depone toda posición crítica por parte del sujeto, que se conmueve sentimentalmente ante una especie de “evidencia” de una “única pieza”.⁷⁷

“Sería necesario distinguir dos tipos de verdad. Las verdades necesarias de tipo racional y las verdades que podríamos llamar, en líneas generales, intuitivas [plenas de sentido] y subjetivas.” (Dufrenne, 1953, 529)

Asimismo, en una tercera consideración, la actitud contemplativa no puede ser elaborada de acuerdo con un saber –como sí lo es el conocimiento, que puede ser expresado de forma predicativa–. “[...] no puedo reducir la experiencia estética a saberes, porque el objeto es siempre único e irremplazable” (Dufrenne, 1953, 530). Cuando se habla de “género”, “escuela”, etc. se trata de generalizaciones, pero se corre el riesgo de perder de vista el objeto estético. Ahora bien, el objeto estético siempre debe estar presente porque “el sentimiento no se alimenta más que de presencia concreta” (Dufrenne, 1953, 531).

Sin embargo, el carácter receptivo del sujeto, el retorno a la esfera de la subjetividad –por el cual Kant llamaba al juicio estético “reflexionante”– no debe confundirse con una especie de solipsismo, dado que la contemplación –al igual que el amor, según Dufrenne– también implica “entrega”, “ese don de sí que el objeto estético requiere del espectador” (Dufrenne, 1953, 532) y que consiste en una “admiración” y “homenaje” ante la exaltación sensible:

“Podemos decir que la experiencia estética es a la vez más y menos que la experiencia amorosa. Menos, porque no implica la experiencia a la vez dolorosa y alegre del deseo y de la unión, y porque no enseña al hombre

⁷⁷ “El sentido de la obra de arte está ahí, todo entero, y si causa misterio, es un misterio a plena luz” (Dufrenne, 1953, 508).

el poder que tiene de trascender al darse. Más, porque, menos exigente, es más fácilmente satisfecha y, por tanto, más inclinada a la serenidad.”
(Dufrenne, 1953, 536)

De este modo, puede verse que la experiencia estética no puede ser reconducida a otras experiencias; pero, ¿cómo pensar su especificidad a partir de las operaciones que implica? Para describir el acontecimiento del sentimiento en la experiencia estética es necesario seguir un camino paralelo al que hemos seguido al estudiar –en la segunda parte de esta tesis– la estructura del objeto estético. Consideremos ahora a aquel que percibe, incluso cuando esté siempre referido al objeto percibido (de acuerdo con la distinción entre el objeto estético y el objeto significativo sin más).

Por cierto, el acceso al objeto estético se da en el sentimiento; no obstante, no se alcanza esta dimensión más que a través de la reflexión. Pero, ¿de qué reflexión se trata? Dado que bien podría atenderse a los aspectos formales del objeto estético, o bien al sentido propiamente dicho que lo subtiende. Si bien, “hay en las obras auténticas una cierta manera de asumir la técnica, y a veces de reinventarla, que da testimonio del autor y nos introduce en el campo de significaciones; en realidad, se trata ya de la expresión de los sentimientos hacia la que orienta toda reflexión” (Dufrenne, 1953, 484). Esta reflexión, por lo tanto, no se realiza sobre las significaciones objetivas de la obra, sino que la comprensión del sentido “supone incontestablemente otra forma de reflexión. Una reflexión en que, desde el principio, adopto una nueva actitud ante el objeto” (Dufrenne, 1953, 487):

“Por la reflexión adherente [a diferencia de la reflexión analítica, que descompone el sentido] me someto a la obra, en lugar de someterla; la dejo depositar su sentido en mí. No la considero ya enteramente como

una cosa que es preciso conocer a través de la aparición, de modo que la aparición nunca valga y signifique por sí misma [...]” (Dufrenne, 1953, 487 s.)

Sin embargo, en la percepción estética la aparición vale por sí misma; aquella realiza la definición del fenómeno en tanto atención al “modo de aparecer” (Dufrenne, 1953, 492). Dicho de otro modo, los objetos estéticos tienen la característica de “arrancarnos de los hábitos que son el cuerpo del yo superficial, para ponernos ante un mundo nuevo que [re]quiere una nueva mirada” (Dufrenne, 1953, 506). El objeto estético tiene la virtud de “sorprendernos” y “transformarnos”:

“[...] el objeto estético puede tocarnos y convertirnos a la actitud estética simplemente por esa especie de tranquila necesidad con que se impone a nosotros [...].” (Dufrenne, 1953, 506)

Este “re-descubrimiento” del mundo, que pone en suspenso los hábitos de la vida práctica, entregada a la utilidad y sus fines, es comparable al “asombro” con que comienza la filosofía –sostiene Dufrenne de acuerdo con Aristóteles– en la medida en que permite “purgar la percepción y conducirla al desinterés” (Dufrenne, 1953, 507). Sin embargo, la reflexión a que motiva esta reducción estética se sobrepone al desinterés cognoscitivo:

“Ante todo, porque la percepción estética pasa por el entendimiento como toda percepción, dado que el objeto estético es también un objeto. Y es debido a esta cuestión que es bueno sin duda que la obra de arte no

vaya contra esta corriente natural, y de satisfacción al entendimiento que la interroga sobre aquello que ella representa.” (Dufrenne, 1953, 508)

Antes que el asombro que conduce al deseo de saber, la actitud estética impone la posibilidad de volver a descubrir el mundo “ahí” como “ya disponible” a través del sentimiento. A través de la reducción estética se produce una depuración del interés mundano, aunque para constatar el lazo irrevocable con el mundo como polaridad irrecusable. De acuerdo con los términos de un discípulo dufrenniano, N. Rodríguez Rial –quien dedicó su mayor interés a pensar el alcance de la reducción en la fenomenología de su maestro–, la actitud estética permite advertir lo que Fink llamaba “el hechizo del ser” en la vida inmediata; pero a través de la reducción, conjurado el hechizo, permanece el ser y su misterio (Cf. Rodríguez Rial, 2000, 175).

Por otro lado, a través de la experiencia estética, el hombre descubre también el “ser profundo” de la conciencia, que es “verdaderamente profunda por la vida interior” (Dufrenne, 1953, 511). Sin embargo, esta interioridad –como disposición afectiva– requiere que “la profundidad se exteriorice y se manifieste a través de una relación fundamental con el mundo” (Dufrenne, 1953, 511):

“[...] tal vez es necesario decir que la relación consigo mismo [*soi*] condiciona la relación con el mundo, pero inversamente el ser en el mundo despierta la conciencia de sí. En todo caso, si la relación con el mundo es esencial a sí mismo, y a la profundidad en que se pronuncia, esta relación no es simplemente la continente a contenido; es necesario que el mundo esté –de alguna manera– prefigurado en el sí [*mismo*] para ser relativo a él.” (Dufrenne, 1953, 511 s.)

De este modo, la experiencia estética sirve como hilo conductor para “despertar” el carácter “esencial” de la “correlación intencional”, sin recaer en una interpretación idealista –que, según Dufrenne, introduciría el mundo *en* la conciencia–, ya que en dicha experiencia el carácter constituyente del sujeto se invierte a través de la “imposición” del mundo. Para dar una mejor aproximación a esta idea es que en el capítulo próximo tomaremos la vía de esclarecimiento de los fenómenos saturados en la fenomenología de J.-L. Marion.⁷⁸

Una última precisión respecto del estatuto del mundo –como correlato– que se descubre en la experiencia estética:

“El mundo que intenciona la conciencia es un mundo que ella no es, pero es un mundo real; el mundo del objeto estético es un mundo que ella es, pero un mundo irreal. Es un irreal interior a la realidad del objeto estético, del cual es el sentido, mientras que el mundo exterior es un real exterior a la irrealidad de la conciencia de la que es la intención.”

(Dufrenne, 1953, 513)

A partir de la reducción, la distinción entre un mundo exterior y otro del objeto estético (supuesta en la descripción de la segunda parte de esta tesis) se deslía, ya que descubrimos que el mundo se encuentra constituido estéticamente, que el mundo real-exterior es una decantación de sentidos del mundo estético-irreal. En última instancia, desde la perspectiva de Dufrenne, percibimos los objetos del mundo de acuerdo con mundos consolidados a través de experiencias precedentes, así como nuestra vida amorosa contemporánea es un efecto de las novelas de educación sentimental del siglo XIX, que constituyen fantasías básicas del hombre enamorado de nuestro tiempo. De la

⁷⁸ En este contexto, Dufrenne se refiere a la correlación intencional que pone de manifiesto la experiencia estética como un “exceso de sentido” (Dufrenne, 1953, 512).

misma manera que el mundo de la ciencia se fundamenta en el mundo de la vida, en el que la percepción encuentra su raíz, del cual Galileo se demostrara como encubridor – según Husserl en *La crisis*–, “el sol de los astrónomos es la verdad del sol a doscientos pasos [...] pero no es en sentido propio la verdad del sol de los poetas, que es el sol de la percepción y que posee su verdad en sí mismo. [...] el sol de los poetas es la *ratio cognoscendi* del sol de los astrónomos [...]” (Dufrenne, 1959, 239 s.).

Ahora bien, en una segunda acepción, la contemplación realiza una reducción. En consonancia con la reducción a la esfera de la propiedad –planteada por Husserl en la Quinta de las *Meditaciones cartesianas*–, la experiencia estética se desliga de los conocimientos adquiridos para dar paso a la profundidad del hombre. Sin embargo, “ante el objeto estético, por el contrario, no soy una conciencia pura en el sentido de un *cogito* trascendental, ni una mirada pura, porque esta mirada lleva el peso de todo lo que soy” (Dufrenne, 1953, 501). Y, fundamentalmente, “lo profundo está, pues, en el uso que hago del pasado” (Dufrenne, 1953, 496). No obstante, no se trata aquí de un “pasado como tal” –en el sentido retencional–, sino de una relación con el tiempo en el sentido de un “pasado absoluto” que es pura potencia. Volveremos sobre esta cuestión en el tercer capítulo de esta sección.

Para concluir este apartado, cabe destacar la convergencia entre la exposición aquí realizada y la formulada por J. Kogan –uno de los primeros lectores e intérpretes filosóficos de Dufrenne en nuestro país después de L. J. Guerrero–. En su artículo “Fenomenología de la experiencia artística” (presentado en el I Encuentro de Fenomenología en Buenos Aires, en 1985) Kogan sostiene que el examen fenomenológico de la obra de arte debe realizarse “en la situación del espectador, como lo hace acertadamente Dufrenne” (Kogan, 1987, 61); la imaginación es la facultad transformadora de las cosas materiales en formas imaginarias capaces de expresar

sentimientos; así, la contemplación es presentada como la sede de una doble reducción psicológica:

“1) De la realidad a la imaginación y simultáneamente de la percepción sensible a lo expresado: todo contenido artístico es imaginario y a la vez expresivo [...]. 2) De la expresión a la cualidad estética: [...] la expresión subsiste a través de la belleza.” (Kogan, 1987, 65)

De acuerdo con lo aquí expuesto, esta doble reducción es correlacionada con los dos dominios de la irrealidad distinguidos por Dufrenne: por un lado, la irrealidad del objeto estético, en cuanto objeto que “neutraliza” el “mundo objetivo”; por otro lado, la irrealidad de los significados o conceptos que hacen referencia a cosas o acontecimientos del mundo exterior. Esta distinción de niveles permite sostener, en última instancia, que “la obra de arte es imaginaria en cuanto a su contenido representado, pero es real en cuanto a su cualidad estética” (Kogan, 1987, 66).

7.3 La reducción a la Naturaleza

En este tercer apartado de este capítulo realizaremos una primera y esbozada presentación de la noción de Naturaleza en la fenomenología de Dufrenne —que se continuará en los capítulos siguientes—. Para realizar este movimiento tomaremos como hilo conductor la fenomenología de E. Levinas; en particular, no sólo debido a que se trata de unos los primeros lectores de la obra dufrenniana que detectó esta orientación, que permite darle un valor trascendental a la noción, a expensas de interpretaciones que la consideran desde un punto de vista meramente efusivo, sino porque sus elaboraciones

en torno al método fenomenológico permiten esclarecer el modo de acceso a la Naturaleza dufrenniana.

La Naturaleza no es un objeto intencional, sino un trasfondo de la subjetividad al que se accede de manera regresiva. En este punto, para introducirnos en este fondo enigmático, realizaremos un comentario de las conferencias de Levinas *El tiempo y el Otro*, cuyo valor radica –en este contexto– en la estructura metódica por la cual se abre paso. Asimismo, cabe tener presente la importancia del lenguaje que permite esta arqueología. Como lo ha destacado P. Ricoeur: el estilo de Levinas se caracteriza “por un tono que cabe llamar declaratorio, por no decir kerigmático, sostenido por un uso insistente por no decir obsesivo, el tropo de la hipérbole” (Ricoeur, 1991, 18). De forma convergente, Dufrenne considera que la vía de estética de acceso a la Naturaleza es la poesía:

“La verdad se experimenta en la verdad del poema [...]. Al mismo tiempo que habla del mundo, la poesía habla del acuerdo del hombre y el mundo. O, mejor dicho, lo vive y lo da a vivir.” (Dufrenne, 1959, 290)

Indudablemente, hay un efecto poético en la lectura de la obra de Dufrenne que aquí no podremos restituir; su valor no es meramente retórico, sino que alcanza un punto crucial de puesta en acto de aquello de lo que habla. En las conclusiones de esta tesis nos ocuparemos de la cuestión del lenguaje filosófico. En este contexto, importa destacar de qué manera Levinas, al igual que Dufrenne, recupera la existencia como marco inaugural de su proyecto filosófico.

En su artículo “De la descripción a la existencia” (1949) –contemporáneo de *El tiempo y el Otro*– Levinas plantea que la cuestión de la existencia permite a la fenomenología “regresar a la condición” de un hombre que no sea la de un “punto

absoluto desde donde dominaría la totalidad de su condición” (Levinas, 2006, 135). Este vuelco hacia la existencia permitiría abandonar la tensión idealismo-realismo, reconociendo una parte de verdad a ambos:

“Al afirmar que el mundo exterior no existe más que para el pensamiento, el idealismo, por cierto, no quiso rechazar los datos de nuestra experiencia cotidiana, sino solamente descubrir su significación. [...] El mundo adquiere un sentido gracias al hombre, pero el hombre no tiene un sentido que lo complete. De aquí el tema tradicional del realismo reaparece, en términos de Heidegger: la realidad se arranca a la comprensión.” (Levinas, 2006, 135-137)

Dicho de otra manera, la intencionalidad misma –y en este punto el texto de Levinas se revela cercano al artículo de Sartre que hemos comentado en el primer capítulo de esta tesis– cobra un valor novedoso: “la descripción fenomenológica anuncia su evolución irresistible hacia una filosofía de la existencia” (Levinas, 2006, 138). La concepción fenomenológica de la intencionalidad consiste, esencialmente, en identificar pensar y existir. El hombre es arrancado de su pensamiento para proyectarse en el mundo. Por eso la filosofía “existencial” –y, en este punto, Levinas coincide con Dufrenne (según también hemos visto en el primer capítulo de esta tesis)– no recoge un número ajustado de tópicos (la náusea, la angustia, etc.) sino que dichos motivos son reinterpretados a la luz de un movimiento diferente al de la enumeración empírica:

“La novedad de la filosofía de la existencia aparece en el descubrimiento del carácter transitivo del verbo existir. Ya no se piensa algo, sino que se lo existe [*on existe quelque chose*].” (Levinas, 2006, 143)

Así es que también la filosofía existencial requiere un “lenguaje nuevo” o una “manera particular de analizar las nociones haciendo intervenir a las nociones mismas” (Levinas, 2006, 145), cuyo objetivo es poner de manifiesto la “potencia” (Levinas, 2006, 146) del existir. De acuerdo con estos lineamientos es que deben ser leídas las conferencias de *El tiempo y el Otro*, que, en última instancia, apuntan a recobrar un nuevo estatuto de la subjetividad.

La filosofía de Levinas en *El tiempo y el Otro* tiene su inicio en la confrontación de la tradición fenomenológica: poniendo en cuestión la correlación intencional husserliana –que, en sentido amplio, reduce al prójimo a un objeto (o un yo desdoblado)– avanza también *más allá del ser* y la ontología fundamental heideggeriana. Si bien las dos obras fundamentales del pensamiento de Levinas son *Totalidad e infinito* (1971) y *De otro modo que ser o más allá de la esencia* (1978), en este contexto nos detendremos en el comentario de las conferencias precedentes, pronunciadas en 1946-47 y publicadas con el título *El tiempo y el Otro* –en la edición francesa *otro* está en minúscula– en 1979 (luego de una aparición previa en 1948). La detención en esta obra radica en que por su extensión abreviada permite un comentario pormenorizado, como el que aquí intentaremos, y en que resume suficientes de los tópicos elaborados con mayor dedicación en las obras fundamentales. Levinas mismo sostiene esta posición cuando afirma que estas conferencias son “el nacimiento y la primera formulación [de su] filosofía” (Levinas, 1993, 68).

La tesis principal de *El tiempo y el Otro* radica en pensar el tiempo no como una degradación de la eternidad –ni como el horizonte ontológico del ser del ente– sino como una relación con lo absolutamente otro, que es inasimilable. Se presenta, entonces, a través de la temporalidad, un precedente de la idea de Infinito, tal como

fuera expuesta en la obra posterior sobre el tema. Se encuentra también en esta formulación la antesala de los tópicos relativos a la responsabilidad y la proximidad, retomadas en *De otro modo que ser...* En resumidas cuentas, el propósito de *El tiempo y el Otro* es ensayar una “fenomenología de la alteridad y de su trascendencia” (Levinas, 1993, 74).

El alcance de la reducción fenomenológica –tal como era pensada por Husserl– consistía en advertir el carácter fenoménico del mundo y del objeto como correlato intencional de la conciencia. Frente a esta posición, Levinas es un enfático defensor del “enigma” (próximo del “misterio” de G. Marcel), modo de manifestación reticente a manifestarse y no objetivante. Su presencia por excelencia se da en el Rostro del Otro, epifanía que descubre un nivel capital de la existencia subjetiva. El Otro no es el doble, ni el correlato contemporáneo en la relación Yo-Tú (como, por ejemplo, proponía M. Buber); por eso, esta aparición enigmática remite también a un pasado irrecuperable, que no puede ser actualizado porque nunca fue presente. El sujeto se encuentra habitado por una alteridad radical. De este modo, el sujeto “no remite a un sujeto aislado y solitario” (Levinas, 1993, 77), sino que la relación con el Otro deslía cualquier pretensión de individualidad. Con el propósito de esclarecer este aspecto Levinas se dedica a un análisis de la soledad.

Si bien Heidegger ya se había ocupado de la relación con el otro –a través de su noción de *Mitsein* (ser con)–, Levinas destaca que los análisis de *Ser y tiempo* se refieren, principalmente, a la impersonalidad y al *Dasein* aislado. Asimismo, la relación propuesta por Heidegger considera el modelo de la asociación con un fin concreto. Frente a estos motivos, es preciso buscar un estrato más originario de relación con el Otro. Tomando la soledad como punto de partida, Levinas propone dar cuenta de un esquema que permita entrever su superación. La explicitación de los momentos propios

de la soledad tiene como objetivo localizar en el sujeto “una relación que no se reduce al puro y simple retorno a su soledad” (Levinas, 1993, 80).

En rigor, el existir rechaza toda relación; se presenta como un hecho *intransitivo*, dado que no es posible vivir la vida del otro, punto en el que la dualidad se desleiría. De este modo, la soledad no denota tanto el aislamiento como la “unidad indisoluble entre el existente y su acción de existir” (Levinas, 1993, 82). Levinas denomina *hipóstasis* al acontecimiento que vincula al existente a *su* existir. Sin embargo, es preciso notar que este acontecimiento se recorta sobre un trasfondo de existir anónimo –que retoma la noción heideggeriana de *Geworfenheit* (traducida como desamparo, o bien “hecho-de-ser-arrojado-a...”–, que Levinas elabora a partir de la noción de “hay” (*il y a*) en interlocución con Blanchot. Al sujeto precede algo que no es sujeto, el murmullo impersonal del silencio, un vacío anónimo, “irremisible existir puro” (Levinas, 1993, 84). Esta afirmación del existir en su propia aniquilación se caracteriza por la ausencia de todo *sí mismo*. Podría dársele a este *hay* el nombre de *eternidad*, pero sólo como un modo de destacar que el sujeto, en su finitud, tiene un comienzo. Asimismo, el *hay* no debería ser caracterizado como una forma de negatividad, sino como un ser pleno, “ser sin nada, que no deja aberturas, que no permite escapar” (Levinas, 1993, 87).

La aparición del existente, la realización de la hipóstasis, como constitución del sujeto, implica la acción de una forma de identidad, dado que “debido a su identificación, el existente está ya encerrado en sí mismo: es mónada y soledad” (Levinas, 1993, 89). Ahora bien, la aparición del sujeto instituye el presente, figura temporal que no cabe reducir al esquema lineal cronológico ni a la duración; el sujeto se constituye como *evanescencia*, porque el presente se afina en el límite del existir y el existente.

De acuerdo con la hipóstasis, la soledad no es un hecho desesperado, o un modo de privación, sino constitución y afirmación, de dominio del sujeto sobre el existir, y ocupación de *sí*. Esta manera de estar ocupado de *sí mismo* es lo que Levinas llama “materialidad del sujeto” (Levinas, 1993, 93). Esta materialidad implica el hecho de que la liberación respecto del existir propia del presente es, al mismo tiempo, un encadenamiento, un retorno sobre *sí*. “El precio que se paga por la posición de existente es el hecho mismo de no poder separarse de *sí*” (Levinas, 1993, 93). Es notorio que Levinas recurra a una dialéctica de la alienación y la separación; para el caso, es también importante destacar que la alienación, en este caso, constituye en un repliegue sobre *sí*, lo que podría llamarse una constitución “narcisista”.

No obstante, la materialidad del sujeto es una instancia que debe ser trascendida a partir del mundo. En la existencia cotidiana, se produce un intervalo entre el yo y el *sí mismo*, el sujeto idéntico no retorna a *sí* inmediatamente. Es interesante notar que, en este punto, la presentación que realiza Levinas del mundo cotidiano cuestiona el carácter utilitario con que Heidegger describió la significatividad (*Bedeutsamkeit*) del mundo en *Ser y tiempo*. En lugar del útil, Levinas privilegiará la participación del alimento, introduciéndose aquí su reflexión acerca del goce (*jouissance*), que luego encontraría un desarrollo ampliado en *De otro modo que ser...* La relación con el objeto que se establece en el goce es, al mismo tiempo, la de una absorción y un distanciamiento. Lo significativo es que en el goce el sujeto se separa de *sí mismo* y, en este sentido, el goce es *luz*. Pero también el goce implica un saber, relativo a la incorporación; y, en este sentido, el goce es *conocimiento*.

Para Levinas, el goce no puede ser considerado en términos de pérdida y/o beneficio, lo que es decir que se trataría de un modo de ser que pudiera aprehendido cuantitativamente. Asimismo, en ese terreno lindero, entre lo interior y lo exterior, la

trascendencia del goce no basta para la liberación del yo. Su trascendencia condesciende a la inmanencia, lo iluminado no es más que una proyección que sale del *sí mismo*. Por lo tanto, el *conocimiento* no supera la soledad, dado que no puede proveer un interlocutor. Respecto del goce, el útil tiene una función derivada, y declina en el trabajo y el sufrimiento. La soledad, entonces, no se vincularía tanto con la angustia ante la muerte como con el dolor y la imposibilidad de alejar de *sí* el padecer. Esta imposibilidad de distanciamiento que caracteriza al sufrir, en su relación con el goce, tiene un límite en la incógnita que representa la muerte. La muerte no puede ocurrir en la *luz*; entonces, implica el caso de una relación del sujeto con algo que no proviene de *sí mismo*.

En el sufrimiento se anuncia la muerte como testimonio de una pasividad irreductible. Esta pasividad no es el correlato del saber que, por mediación de la *luz*, condesciende al distanciamiento y la incorporación del objeto –modo levinasiano de presentar la correlación intencional husserliana a partir del goce–. A su vez, la incógnita de la muerte –a diferencia del *ser para la muerte* heideggeriano– denota, en su pasividad, el encuentro con un imposible, “el sujeto parece haber llegado con ella al límite de lo posible” (Levinas, 1993, 112).

La proximidad de la muerte indica la presencia de algo absolutamente otro, “algo que no posee la alteridad como determinación provisional que pudiéramos asumir mediante el goce” (Levinas, 1993, 116). Esta última noción, como ya fuera entrevisto, implicaba la posibilidad de recuperación de la alteridad en una forma de mismidad. La relación con la muerte, en cambio, está hecha de una alteridad irrecusable. De este modo, la muerte no confirma la soledad –como sí lo hacía el goce–, sino que la trasciende. Lo mismo podría decirse el porvenir, que no debe ser confundido con la expectativa y la anticipación propia del presente. El porvenir, al igual que la muerte,

determina un momento de exterioridad que rompe con la soledad. Este modelo de una presencia exterior es el que, a su vez, Levinas utiliza para dar cuenta de la relación intersubjetiva, dado que la situación cara a cara es la realización misma del tiempo. Es en la relación intersubjetiva que el porvenir puede entrar en relación con el presente y constituir la temporalidad –que, por lo tanto, no es ni la duración bergsoniana ni el tiempo extático heideggeriano–.

Esta relación con la exterioridad obliga a una “definición del sujeto que resida en su pasividad” (Levinas, 1993, 125). El sujeto, en la separación de *sí* que implica la relación con la alteridad, pierde toda condición constituyente, y se demuestra y expone como un efecto de esta apertura. Una actitud semejante funda para Dufrenne el análisis de la noción de Naturaleza:

“El mundo, en tanto que se despliega en una experiencia afectiva, o el universo en una construcción intelectual [en el tercer capítulo de esta parte retomaremos la distinción entre mundo y universo] implican ya al hombre como el que responde.” (Dufrenne, 1963, 152)

A partir de estos elementos, el vínculo entre la fenomenología de Levinas y la de Dufrenne podría realizarse a partir de la lectura misma que aquél hiciera del libro de este último sobre la noción de *a priori*:

“Sostener que existe una función irreductible del sujeto trascendental, sin rechazar desdeñosamente, como lo hace el idealismo tradicional, las motivaciones que conducen hacia un materialismo, historicismo y sociologismo –he aquí el proyecto de este libro sobre la noción de *a priori*.” (Levinas, 2006, 249)

Por un lado, Levinas subraya que el *a priori* –al leerse *sobre* la experiencia– no requiere de la participación del sujeto como condición formal de su objetividad. Al igual que nosotros en la segunda parte de esta tesis, Levinas destaca que “las significaciones *a priori* [de Dufrenne] se parecen a las formas del *Gestaltismo*” (Levinas, 2006, 252), asociándolas a la noción de *a priori* material (sobre la cual volveremos en el capítulo próximo y en las conclusiones de esta tesis). En este punto, importa mucho más la interpretación que Levinas realiza de la noción dufrenniana de lo virtual:

“Ni reflejo, ni creador de estructuras *a priori* que constituyen el mundo, el sujeto las conoce de manera virtual [...]. Se trata de una memoria que apunta a un pasado absoluto [...] que nunca fue presente. Memoria según el modo de lo inconsciente [...] plenitud inconsciente de lo virtual.”
(Levinas, 2006, 252)

En el tercer capítulo de esta sección, a partir de la concepción del psicoanálisis de M. Henry, retomaremos la cuestión del inconsciente (y lo virtual). No obstante, puede ya notarse la convergencia que Levinas intenta entre la fenomenología de Dufrenne y su propio vocabulario filosófico. Levinas celebra el modo existencial en que Dufrenne “personaliza” el sujeto trascendental, anclándolo en un tiempo que no es un tiempo formal y abstracto, lineal y lógico; sirviéndose también de referencias a ciencias empíricas, siendo que “a causa de ellas, y no a pesar de ellas, se garantiza el estatuto trascendental del sujeto” (Levinas, 2006, 253); pero donde mayor eficacia tiene la lectura de Levinas es en la delimitación que realiza de la profundidad a la que conduce el sentimiento:

“Se [*On*] conoce al Otro antes de conocerse –el ‘se’ no es el anonimato de lo inauténtico [...]. Si, en la última parte de su libro, M. Dufrenne entreve un sobrepasar este dualismo [del hombre y el mundo, en la correlación intencional] es conciente de entrever un orden que no es ya el del pensamiento, sino el de la poesía: el plano del sentimiento.” (Levinas, 2006, 253)

Levinas presenta la exploración dufrenniana del sentimiento como una propuesta de radicalización de la esfera trascendental a partir de una nueva visión del sujeto, que sólo puede exponer con los términos de su propia filosofía:

“El sujeto, ¿no está habitado [en el sentimiento] por la idea de Infinito antes de habitar el mundo? [...] M. Dufrenne dice que el *a priori* es siempre expresión. [...] ¿Y dónde se produce un derrame semejante sino en el rostro humano?” (Levinas, 2006, 257)

En última instancia, para Levinas, “la Gestalt se funda en el rostro” (Levinas, 2006, 258). Pero, ¿qué pueden estar indicando estas claves de lectura que propone Levinas con su comentario? En primer lugar, estas referencias son las que permiten reformular algunos aspectos de la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* –como lo hemos hecho– orientándolos más allá de una descripción estática, para ubicar en la obra posterior de Dufrenne un movimiento regresivo –que nuestro autor llamaría “Crítica de la experiencia estética”– hacia un trasfondo –al que abriría la afectividad– en la Naturaleza. Las referencias anteriores a *El tiempo y el Otro* de Levinas permiten recuperar desde un punto de vista metodológico ciertas afirmaciones, por ejemplo, de *L'inventaire des a priori* (1981), donde Dufrenne sostiene que para avanzar más allá de

la vía formal de la noción de horizonte en Husserl es preciso reconducir la idea de mundo hacia un “hay” previo –“cada cosa es conducida a un ‘hay’” (Dufrenne, 1981, 149)– posible a partir de una reducción estética –“más acá de aquello que libera la actitud teórica, quizá en aquello que podríamos llamar una actitud poética” (Dufrenne, 1981, 164)– en que el mundo se descubre como Naturaleza:⁷⁹

“Así se ve cómo se articulan [...] mundo y Naturaleza; el primero se actualiza en la experiencia del ‘hay’, el segundo en la experiencia más profunda de un echar raíces en un suelo.” (Dufrenne, 1981, 165)

Esta experiencia “más profunda”, según Dufrenne, vinculada con una posición afectiva del sujeto –al igual que para Levinas– antecede a toda actitud cognoscitiva:

“Los juicios de gusto [...] no se realizan sobre un fondo de conocimiento [...] Se trata más bien de que el mundo nos hable desde la expresión [de ahí que Dufrenne también pueda referirse al “rostro” del mundo]. En este contacto vital con el mundo, sólo si se quiere hay conocimiento –el conocimiento de lo deseable se apoya en el deseo, lo bueno en el goce [...]– pero incluso aquí se trata de un conocimiento que no está articulado o, para decirlo con un término de Husserl, objetivado.” (Dufrenne, 1981, 164)

⁷⁹ En el contexto de *Le poétique*, libro que trabajaremos a continuación, la relación entre el hombre y la Naturaleza se presenta en estos términos que invierten la correlación intencional: “Esta Naturaleza, de la que no podemos hablar más que *per speculum*, sino *in enigmaté*, ¿tiene sentido decir que quiere al hombre? La tentación de un lenguaje antropomórfico es evidente. Esto indica una vez más la dificultad para avanzar desde el fundamento al fondo; no puedo pensar la Naturaleza más que a través mío porque, desde que hablo, soy su correlato. [...] El hombre, sin perder su dignidad de correlato, puede ser parte de la Naturaleza [...]. La Naturaleza se quiere en el hombre. Su potencia, antes que desarrollo, es potencia de expresión; afirmarse, es manifestarse, acceder a la conciencia” (Dufrenne, 1963, 158 s.).

En las conclusiones retomaremos ciertos lineamientos de este último gran libro de Dufrenne, en la que puede advertirse de qué modo su obra avanzaba hacia el trasfondo de la correlación intencional. En el capítulo próximo, dedicado a la constitución, nos dedicaremos a la distinción husserliana entre actos objetivantes y actos no objetivantes. Por lo demás, en el tercer capítulo de esta tercera parte de la tesis retomaremos la noción de Naturaleza en función de la perspectiva dufrenniana del psicoanálisis como vía metodológica para su delimitación.

Capítulo 8

El problema de la constitución

El proyecto filosófico de Dufrenne, cuyas raíces surgen de una aproximación fenomenológica a la experiencia estética, ha intentado delimitar su concepción –así como especificar su modo de concebir aquello que sea la fenomenología–, otorgando una acepción propia a los conceptos fundamentales (respecto de otros autores de la misma tradición). Así, por ejemplo, según ya hemos indicado en el primer capítulo, en el contexto de una explicitación del carácter inmanente de la significación, Dufrenne afirma el anclaje corporal de la subjetividad en los siguientes términos:

“La fenomenología [...] nos invita a considerar al sujeto humano concreto. No es este sujeto una pura forma, como el sujeto trascendental kantiano, sino un sujeto encarnado y temporal –una persona viviente, dicho brevemente.” (Dufrenne, 1968, 69 s.)

A pesar de la mención explícita del nombre de Kant, el referente tácito de esta afirmación es la fenomenología husserliana, y el idealismo trascendental de *Ideas I*. En una de los pasajes más célebres de *Ideas*, en el § 49, Husserl mencionaba la posibilidad de que el mundo fuese aniquilado, lo que no afectaría a la existencia de la conciencia absoluta. Confrontando esa interpretación idealista de la subjetividad, Dufrenne sostiene el carácter indisoluble de la relación entre hombre y mundo. En el capítulo siguiente veremos que la crítica al idealismo no cuestiona una actitud trascendental.

Asimismo, en otro artículo mencionado en el primer capítulo, en el que Dufrenne reclamara para su filosofía el título de “existencialista”, cuestionaba la presentación de la subjetividad de *Ideas* y afirmaba el lazo irrevocable con el mundo en los términos siguientes:

“Para la conciencia, ser dadora de sentido no implica que es una conciencia trascendental, impersonal y pura, y de algún modo creadora, como en el idealismo tradicional; por el contrario, la conciencia es dadora [donante] sólo porque está comprometida con el mundo, comprometida a partir de él, encarnada.” (Dufrenne, 1965, 54)

* * *

La noción de constitución es un elemento fundamental, en su conjunto, de toda la filosofía fenomenológica. En términos generales, el término designa la donación de sentido que consolida el mundo fenoménico. En la filosofía de Husserl, es la subjetividad la que otorga sentido a la realidad, aunque este aspecto no debe ocultar el carácter trascendente del mundo. R. Sokolowski (1970) ha destacado que este segundo aspecto es el que cabe tener presente para no reducir la noción de constitución a una mera creación subjetiva:

“Si nos concentramos demasiado en el aspecto de la dependencia [de la conciencia], entonces interpretamos la constitución en el sentido de una creación, en la que la subjetividad produce la realidad por sí misma; los sentidos y distinciones encontradas en la realidad serían concebidas como algo hecho por la conciencia.” (Sokolowski, 1970, 197)

Según Sokolowski, en el pasaje de la concepción estática hacia la fenomenología genética, la noción de constitución habría conservado *siempre* un trasfondo de facticidad –cuyo origen se encuentra en los estudios sobre la sensación desde las

Investigaciones lógicas–, cuyo correlato ampliado son las prácticas históricas que caracterizan al mundo de la vida.

Por otro lado, podría decirse que la fenomenología francesa, en su conjunto también, se caracteriza por una crítica constante a la noción husserliana de la constitución, tal como ésta es formulada en *Ideas I*. El núcleo de esta formulación es el esquema materia-forma (*hylemórfico*) que subtiende la correlación noético-noemática. En términos amplios, se suele considerar que al criticar este esquema se pone en cuestión el idealismo trascendental declarado por el fundador de la fenomenología a partir de 1913. No obstante, es sabido que este esquema precede al “giro trascendental” de la fenomenología husserliana, y ya se encuentra presente en las *Investigaciones lógicas*, en la teoría de las Formas de Aprehensión. Por lo tanto, es en un esclarecimiento de las relaciones entre la reducción, tal como ésta es presentada en *Ideas*, y la forma específica de la noción de constitución en el mismo contexto, que puede evaluarse hasta qué punto una crítica de esta última puede ser considerada una crítica a la actitud trascendental. Por ejemplo, H. Philipse, en su artículo “Idealismo trascendental” (1995), propone que el esquema hylemórfico debe ser entrevisto como un resabio naturalista en la filosofía de Husserl. Coincide en este sentido con Sokolowski, quien sostiene que dicho esquema representa una permanencia en una actitud psicologista:

“Se cae en un psicologismo de este tipo al no explicar las condiciones de posibilidad de que nóesis y sensaciones dependen en pos de ser experimentados [...]. Se cae en el psicologismo cuando el esquema materia-forma es aceptado como un dato último [...]” (Sokolowski, 1970, 210)

Sin embargo, Husserl abandona progresivamente el esquema hylemórfico a partir de sus estudios sobre el tiempo, a partir de 1905, aunque en *Ideas I* continuara con dicho esquema y advirtiera que el examen sobre la temporalidad reformularía la presentación. De este modo, Husserl mismo fue el primer crítico del esquema hylemórfico; y en *Lógica formal y lógica trascendental* no dejó de indicar que dicho esquema era un resabio psicologista que debía ser enmarcado en los análisis genéticos.

Por lo tanto, situar las críticas de algunos autores de la fenomenología francesa a la concepción husserliana de la constitución requiere un análisis minucioso. En este capítulo, en un primer momento, situaremos cierta diacronía de la noción de constitución en la obra de Husserl, localizando la continuidad del esquema hylemórfico en *Investigaciones lógicas e Ideas I*. En un segundo momento, retomaremos la crítica merleau-pontyana y dufrenniana al esquema en *Fenomenología de la percepción* (1945) y, principalmente, en *El ojo y la oreja* (1991) –ya presentada en el segundo capítulo de esta tesis–. En tercer lugar, y fundamentalmente, presentaremos la concepción de la constitución en la fenomenología de M. Dufrenne. El objetivo principal es demostrar que la perspectiva dufrenniana es convergente con la crítica merleau-pontyana del esquema hylemórfico, aunque por una vía de elaboración diversa. En un último apartado presentaremos una concepción contemporánea de la noción de constitución, a través de la fenomenología de la donación, propuesta por J.-L. Marion, en función de los llamados “fenómenos saturados”.

El objetivo último del capítulo será aproximar las perspectivas de Marion y Dufrenne, con el propósito de esclarecer una última dimensión constitutiva de la experiencia estética.

8.1 La noción constitución en la fenomenología husserliana

En las *Investigaciones lógicas* la estructura del acto intencional reconoce, como punto de partida, dos elementos: los contenidos representantes –*el aparecer*– y el objeto intencional –*lo que aparece*–. Por ejemplo, en el caso de la percepción externa, los contenidos representantes son las sensaciones, y objeto intencional es el objeto trascendente de una percepción inadecuada.

Los contenidos son *vivid*os, son parte real (*reell*) de la conciencia, y el componente no intencional del acto. Lo que aparece no es vivido, y es una garantía de que la conciencia no se reduce a un mero vivir. Asimismo, para que a través de los contenidos pueda aparecer el objeto, se debe considerar la participación de un tercer elemento: la aprehensión (*Auffassung*), interpretación (*Deutung*), apercepción (*Apperzeption*) que expliquen la aparición del objeto. De este modo, Husserl define el acto intencional del modo siguiente:

“...una vivencia intencional, [significando esta adjetivación] la propiedad de la intención, la relación con un objeto por medio de la representación o de un modo análogo cualquiera.” (Husserl, 1961-63, 378)⁸⁰

Entonces, un acto –y éste es el sentido que tiene la noción de constitución en *Investigación lógicas*– consiste en una actividad mental en la cual algo (un objeto) se le

⁸⁰ En este capítulo, las citas de *Investigaciones lógicas* (1900-01) provendrán de la traducción francesa de la obra (publicada entre 1961 y 1963), pero utilizando la paginación de la segunda edición alemana parcialmente revisada (1921) en base a la cual fue traducida. El recurso a esta traducción radica en la posibilidad de comparación que permite entre la primera edición y la segunda, aspecto que la traducción al castellano no permite.

presenta al sujeto. Dicho de otro modo, al interpretar las sensaciones se constituye la referencia objetiva y la presentación de un objeto.

La aprehensión delimita que pueda haber vivencias intencionales junto con los datos vividos no intencionales. De este modo, la estructura del acto intencional reconoce, básicamente, un estrato de vivencia y un objeto que aparece. La vivencia es el ser de la conciencia, lo inmanente frente al ser trascendente del objeto.

En una segunda consideración, cabe trazar algunas distinciones respecto de la vivencia intencional. Si bien esta última otorga la referencia al objeto, el contenido intencional puede ser entrevisto de dos modos: la materia y la cualidad. La materia intencional remite al *qué* de lo aprehendido; mientras que la cualidad considera una condición del acto.

“[La materia] le confiere [al acto] la orientación determinada hacia un objeto [...] y [hacia] ninguna otra cosa [...] [la cualidad] el modo según el cual el acto apunta [al objeto].” (Husserl, 1961-63, 414-415)

En este contexto, puede destacarse lo siguiente: dos materias diferentes pueden constituir el mismo objeto, aunque con diferentes determinaciones y notas características –por ejemplo, un triángulo equilátero y un triángulo equiángulo–, pero dos “materias idénticas no pueden dar jamás una relación diferente al objeto” (Husserl, 1961-63, 416).

Por su parte, la modificación de cualidad remite a la *manera* del acto, es decir, al modo en que se presenta la materia. Por ejemplo, la representación, el juicio, la pregunta, la duda, el deseo, etc., acerca de una materia determinada.

Husserl llama *esencia intencional* al conjunto de la materia y la cualidad, y la define como una “cosa esencialmente compleja que se puede descomponer en dos momentos

abstractos, [la materia y la cualidad, donde] [...] el primero de estos momentos se comporta, por consiguiente, con respecto al segundo, como en el caso de nuestra comparación el color determinado con respecto a la extensión” (Husserl, 1961-63, 435). Así, tanto la materia como la cualidad son *parte del todo* de la esencia intencional, solamente aislables en virtud de una distinción lógica, pero no real. De modo tal que, si faltase alguno de los dos momentos, no habría esencia intencional. La esencia intencional es la garantía de identidad del acto: un acto es el mismo que otro si tienen la misma esencia intencional.

El haber aislado la cualidad de la materia conduce a Husserl a plantear la existencia de “un vasto género de vivencias intencionales [...] que determina el concepto más grande que pueda significar el término de representación dentro del conjunto de la clase de las vivencias intencionales” (Husserl, 1961-63, 481), otorgando a este “género cualitativamente unitario” el nombre de *actos objetivantes*. Hay dos componentes a destacar respecto de los actos objetivantes: a) engloban dos especies diferenciales de la cualidad: la *ponente*, que “apunta a su objeto como *existente*”, y la *no ponente*, que “deja en suspenso la existencia de su objeto”; y b) “toda materia [...] es materia de un acto objetivante” (Husserl, 1961-63, 494). Así, que toda materia sea la materia de un acto objetivante implica que: i) si la esencia intencional de todo acto consiste en su materia y su cualidad, y ii) si el género de cualidad más elevado, el objetivante, es el único que puede poseer materia, entonces iii) el género de cualidad que se oponga al objetivante, a saber, el no objetivante, sólo poseerá su materia tomándola “prestada”, por así decir, de la perteneciente originalmente a un acto objetivante. De este modo es que Husserl interpreta la clásica formulación brentaniana de que todo fenómeno psíquico consiste en una representación o bien la tiene en su base.

El esquema de la constitución entrevisto es también utilizado para concebir la estructura de la significación. El sentido se consolida a partir de un acto de dar sentido. Y si, a primera vista, pareciera que el sentido debe ser identificado con la materia del acto, cabe destacar que la cualidad del acto también concierne a la constitución del sentido –como, por ejemplo, una instancia asertiva se conjuga con el componente predicativo–. En este punto, una de las cuestiones relevantes para especificar los límites del esquema de *Investigaciones lógicas* se encuentra en considerar que la dilucidación de Husserl sobre la constitución del sentido no avanza más que en replicar la estructura de los actos objetivantes atribuyéndolo al momento intencional del acto. En términos de Sokolowski:

“La explicación de Husserl de la constitución de significación está severamente limitada. Él declara que los significados se presentan cuando las sensaciones son objetivadas por una intención; esto sirve para localizar los significados en la estructura de la intencionalidad, pero no explica en nada como surgen en dicha estructura.” (Sokolowski, 1970, 59)

Por otro lado, dado que para el Husserl de las *Investigaciones Lógicas* la diferencia de carácter de los actos intencionales se explica a partir de la teoría de las formas de aprehensión, que tiene en cuenta la relación entre los componentes de los actos –la forma de aprehensión (*Auffassungsform*) o forma de representación (*Form der Repräsentation*) es la forma de unión de dos de los componentes del acto intencional: la materia y el representante– en este esquema, la percepción se define como identidad entre los contenidos representantes y el objeto. De acuerdo con P. Fernández Beites (1999), esta presentación circunscribe dos graves problemas: a) Sólo es pertinente en el

caso de la percepción adecuada propia de la percepción interna (aunque no toda percepción interna sea adecuada); b) Si la percepción adecuada resulta ser la única percepción en sentido estricto, la percepción externa se considera un acto perceptivo sólo en tanto que tiende a un ideal inalcanzable.

En segundo lugar, como obstáculo del esquema materia-forma en *Investigaciones lógicas* se encuentra la relación entre los contenidos representantes y la intención. Por ejemplo, para Husserl hay un vínculo estrecho entre las sensaciones y el sentido constituido, aquellos de algún modo determinan a este último. Sin embargo, este tipo de condicionamiento, sus rasgos y estructura, no es elaborado. De este modo, no sólo las *Investigaciones lógicas* no proveen un esclarecimiento de la constitución del sentido, dado que ya lo dan por sentado, incluyéndolo en la estructura del acto intencional, sino que tampoco logran esclarecer el alcance de la participación de la sensación como representante del contenido inmanente.

Estos obstáculos pueden ser reconducidos al punto de vista estático del análisis en cuestión. Con el estudio husserliano del tiempo inmanente, en los contenidos representantes ha de aparecer una primera intencionalidad, lo cual implica un primer motivo de abandono del esquema materia forma.

Como fuera dicho, el curso de la noción husserliana de constitución se prosigue en *Lecciones sobre la conciencia interna del tiempo*. No obstante, cabe destacar que el desarrollo de Husserl no es lineal, dado que en *Ideas I* –en la tercera sección, cuyo propósito es esclarecer la estructura general de la conciencia pura– Husserl vuelve a remitir al esquema hylemórfico –aunque mencionando la necesidad de recurrir, para un análisis más preciso, a los análisis sobre el tiempo–. En *Ideas*, el objeto intencional es llamado *nóema* y el acto aprehensivo *nóesis*. Los contenidos representantes son el material *hylético*. En términos generales, la noción de *nóema* es más amplia que la de

objeto intencional, dado que no remite sólo al objeto referido, sino también a sus características (por ejemplo, en el caso de un árbol, su color, forma, etc.). Asimismo, en *Ideas*, la cualidad del acto intencional es reemplazada por los caracteres de creencia (dóxicos o téticos), cuyo correlato objetivo son los caracteres de ser del núcleo noemático. Los actos objetivantes son actos dóxicos, y se dividen en los que tienen carácter de posición –los ponentes de *Investigaciones*– y los neutralizados –los no ponentes–. Por otro lado, en *Ideas*, la teoría de las Formas de Aprehensión es reemplazada por la teoría de los caracteres del núcleo noemático –como fundamento de la diferencia de carácter entre los actos–.

Podrían seguir mencionándose convergencias (y divergencias) terminológicas y conceptuales entre las lecciones sobre el tiempo e *Ideas I*; no obstante, este tópico debería ser el motivo de otro tipo de estudio específico. Aquí sólo se cabe prestar atención a los aspectos relevantes para la noción de constitución.

El núcleo de la investigación sobre el tiempo se encuentra en la afirmación de que los objetos inmanentes, sensaciones y actos, se constituyen en el tiempo inmanente. Asimismo, el estudio de la constitución de los objetos inmanentes lleva a plantear la participación de la conciencia trascendental del tiempo como último nivel de la constitución. Siguiendo una distinción trazada por Husserl, pueden reconocerse tres niveles: 1. Los objetos trascendentes, que participan del tiempo objetivo; 2. Los objetos inmanentes, que responden por la constitución de aquellos; 3. La conciencia constitutiva del tiempo.

Al igual que los objetos trascendentes, los objetos inmanentes se dan a través de perfiles. Podría decirse que a los escorzos del objeto de la percepción les corresponde, en la esfera fenomenológica, la estructura de fases temporales del flujo de conciencia. Sin embargo, cabe preguntarse en qué términos podría hablarse de constitución de una

sensación, cuando se la inscribe en el esquema de la temporalidad inmanente, dado que no podría destacarse nuevamente un componente intencional y un sustrato de materia porque el argumento llevaría la explicación al infinito. Asimismo, la constitución referida de las sensaciones a través del esquema temporal no podría dar cuenta de la especificidad de cada sensación. El formalismo de la descripción husserliana no permite aprehender las cualidades propias de los objetos inmanentes. Por lo tanto, el esquema hylemórfico no se aplica a la constitución inmanente, aunque esta nueva perspectiva conserva uno de los obstáculos entrevistados en la consideración de las *Investigaciones lógicas*.

Por otra parte, en *Ideas I*, surge una acepción específica de la noción de constitución, que podría ser vinculada con una posición idealista. En el contexto de la “Meditación fenomenológica fundamental”, cuyo propósito es realizar el pasaje de la actitud natural a la actitud fenomenológica, la noción de constitución pasa a designar la estricta relatividad del mundo respecto de la conciencia. Esta acepción es dependiente de la introducción de la reducción trascendental. Así, por ejemplo, en el § 50, que formula la *epoché*, Husserl sostiene:

“Es claro ahora que, de hecho, en tanto opuesta a la actitud teórica natural, que tiene el mundo como correlato, debe ser posible una nueva actitud que, incluso cuando la naturaleza física ha sido puesta fuera de circuito, deja subsistir alguna cosa, a saber, el campo de la conciencia absoluta. [...] *No hemos, propiamente, perdido nada, sino ganado la totalidad del ser absoluto*, el cual, si se lo entiende correctamente, conserva en sí todas las trascendencias del mundo, las ‘constituye’ en su seno.” (Husserl, 1950, 166, cursiva añadida)

La subjetividad trascendental es el fundamento de una ciencia rigurosa, apodíctica, dado el carácter “adecuado” de la vida inmanente de la conciencia (a diferencia de la percepción externa, cuyos problemas –dado su carácter de inadecuada– ya fueran indicados a partir de *Investigaciones lógicas*). Que el mundo sea conservado, luego de la reducción, implica que la subjetividad lo constituye como correlato noemático. En este sentido es que es preciso entender la conocida aserción del § 49:

“¿Qué significa, en efecto, desde el punto de vista de la conciencia, la aniquilación del mundo? Únicamente esto: [...] El ser inmanente es, indubitablemente, un ser absoluto [...]. Por otro lado, el mundo de las ‘res’ trascendentes se refiere enteramente a una conciencia [...].”

(Husserl, 1950, 162)

A partir de esta consideración, el carácter absoluto de la conciencia toma una acepción específica: la realidad depende de la conciencia. La subjetividad, en tanto donadora de sentido, reconduce el mundo a su incumbencia. Cabe destacar que, en este pasaje, podrían mencionarse algunas dificultades relativas a que la realidad sea concebida como una formación de sentido (de la realidad). Ya nos hemos ocupado de esta cuestión en el capítulo anterior.

De acuerdo con Sokolowski, es importante notar que la doctrina de la constitución en *Ideas* no es un idealismo del sentido. La dependencia de la realidad respecto de la subjetividad implica que ésta es una condición *sine qua non* de aquélla. Pero esto no quiere decir más que el sentido sólo puede surgir en la correlación intencional; esto es, Husserl no estaría afirmando que la subjetividad es condición suficiente de la realidad del mundo. Si éste fuera el caso, bien podría decir que la subjetividad “crea” el mundo, dado que los sentidos serían “causados” por aquélla. El argumento de Sokolowski

radica en subrayar que si la conciencia fuera “creadora” del sentido del mundo, entonces, se estaría trasgrediendo el principio mismo de la correlación intencional y la afirmación del carácter trascendente de los objetos. Por esta vía, la distinción ontológica radical entre vida y mundo se desvanecería (Cf. Sokolowski, 1970, 138).

Por otro lado, cabe destacar que *Ideas I* converge con las lecciones sobre el tiempo en la medida en que tampoco se da cuenta de los orígenes del sentido. Que el mundo requiera de la conciencia para su manifestación no explica nada a propósito de las fuentes del sentido. La descripción estática realizada por Husserl en *Ideas* alcanza a explicitar la presentación perceptiva del objeto y sus modificaciones (el recuerdo, la expectativa, etc.), su carácter ponente (y su variedad) o neutralizado, etc. La correlación específica que suscribe que cada modificación noética encuentra su contrapunto en la esfera noemática. De este modo, los caracteres noemáticos son concebidos como un sentido propio del objeto y constituido por la conciencia.

8.2 La crítica del esquema hylemórfico: de Merleau-Ponty a Dufrenne

Luego de la presentación de los matices husserlianos de la noción de constitución, en este segundo punto se comentarán dos discusiones respecto del esquema hylemórfico, desde los puntos de vista Merleau-Ponty y Dufrenne. El propósito de esta sección radica en esclarecer en qué aspectos ambos buscan ir más allá del formalismo propuesto por la fenomenología estática de Husserl. Asimismo, se intentará explicitar de qué modo, a pesar de reconocer una fuerte influencia merleau-pontyana, Dufrenne no puede ser considerado un mero expositor de las tesis de Merleau-Ponty.

Como ya fuera dicho en el segundo capítulo de esta tesis, para Merleau-Ponty el concepto de sensación tiene su punto de arraigo en una concepción atomista, o bien mecanicista, de la estructura del cuerpo propio. En una concepción crítica de este empirismo, la concepción merleau-pontyana de la sensación debe ser entrevista en el marco de una teoría de la percepción que revela el estatuto del cuerpo propio como sujeto percipiente. De este modo –para Merleau-Ponty– la sensación no es una propiedad de la cosa, sino una modificación del cuerpo.

Desde el punto de vista de la constitución, la pregunta por el estatuto de la sensación es, al mismo tiempo, una pregunta por la donación de la cosa. Merleau-Ponty plantea un distanciamiento explícito de la fenomenología husserliana cuando sostiene lo siguiente:

“La cosa es la plenitud absoluta que mi existencia proyecta indivisa delante de sí misma. La unidad de la cosa, más allá de todas sus propiedades fijas, no es un sustrato, una X vacía, un sujeto de inherencia, sino este único acento que se encuentra en cada una, esta única manera de existir, de la que aquellas son una expresión segunda.” (Merleau-Ponty, 1945, 368)

Antes que la interpretación de ciertas sensaciones o material hylético, la cosa se manifiesta en una certeza de la experiencia del mundo. Por ejemplo, en el caso de la cosa visual, sus propiedades no se dan como contenidos sensoriales, ni como un conglomerado de cualidades, antes de que cierta simbiosis entre el cuerpo y el mundo pueda poner de manifiesto dicho esquema explicativo.

De este modo, Merleau-Ponty, la sensación revela la “comunidad” del sujeto y el mundo, entendiendo dicha “coexistencia” como un *co-nacimiento*. Cada cualidad se ofrece a la percepción de acuerdo con un tipo de comportamiento, acercando de esta

manera lo que la fisiología clásica (y mecanicista) había separado: el polo perceptivo y el polo motor del comportamiento. Así, por ejemplo, “el azul es lo que solicita de mí cierta manera de mirar, lo que se deja palpar por un movimiento definido de mi mirada” (Merleau-Ponty, 1945, 243).

Oponiéndose al idealismo, Merleau-Ponty afirma que no hay mundo inteligible, sino “mundo sensible”, y esta indicación puede ser entendida confrontando la teoría de las Formas de Aprehensión, que dejaba indeterminada en un formalismo la fuente del sentido, sin poder dar cuenta de su especificidad, más allá de ciertas estructuras generales.

La crítica del empirismo y del idealismo (o intelectualismo) se fundamenta en una concepción de la percepción como experiencia originaria. En la *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty describe la estructura del cuerpo propio como sujeto, destacando su irreductibilidad a la corporalidad de los otros objetos. Sin embargo, en ciertas experiencias reflexivas del cuerpo, como en aquella en que tocándose a sí mismo se encuentra como tocante y tocado, se pone en evidencia una nueva dimensión basal de la corporalidad que Merleau-Ponty llamará *carne* de acuerdo al proyecto ontológico de la última parte de su obra.

En este contexto, que avanza en la dirección de la última parte de la obra de Merleau-Ponty, cabe la siguiente disquisición (ya planteada en *Fenomenología de la percepción*): si la cosa se da en una “certeza del mundo”, para la cual no hay distinción de propiedades aisladas o secundarias, una de las preguntas que surge es la de la relación de los sentidos. Por ejemplo, en el planteo de la relación entre el campo visual y lo táctil. El mundo visible se encuentra entrelazado con el mundo del tacto. En el punto más radical podría decirse, incluso, que el mundo visual es como un “tocar con

los ojos”, y que la evidencia de ese *entrelazamiento* se constata en el comportamiento móvil que se efectúa en el cuerpo propio al percibir.

Las cualidades sensibles son comportamientos del cuerpo, unidades inmediatamente significativas antes que estímulos, emplazadas en el contacto primigenio del hombre con el mundo. En la consecución de estos lineamientos fundamentales es que puede introducirse la crítica de M. Dufrenne al esquema hylemórfico, para quien la sensación se enmarca en la conformidad de una teoría general de la percepción.

Como fuera dicho en el segundo capítulo, en la percepción la sensación se objetiva, “ella cualifica un objeto, que pone a distancia. Subjetiva, ella se objetiva; interior, se exterioriza” (Dufrenne, 1991, 23). A primera vista, pareciera que esta indicación suscribe el esquema hylemórfico; no obstante, la concepción dufrenniana del distanciamiento propio de la sensación avanza en otro sentido. La sensación abre la vida al contacto con el mundo, tal como lo ilustra el tema fundamental de la fenomenología: la intencionalidad. En esta modalización de la presencia inmediata de la cosa, a través de su espacialización objetiva, queda inaugurado también el campo de la representación. La presencia inmediata de la cosa en la sensación, a partir de su objetivación, decanta como un sentido representado. La primera observación que debe tomarse de este esquema intencional, se encuentra en advertir que la noción de cualidad sensible nombra algo más (y distinto) que una afección fisiológica del cuerpo.

La sensación no es sólo una afección del cuerpo; la cualidad sensible es una propiedad del objeto dado a la percepción. De acuerdo con Merleau-Ponty, la noción de sensación tampoco debería ser tomada en un sentido asociacionista. Como ya fuera dicho, es la superación del atomismo asociacionista –subyacente en el esquema hylemórfico– la vía de entrada a una noción compleja del sentir que permite pensar niveles de integración en la experiencia del mundo sensible.

Asimismo, la sensación también colinda con un rasgo expresivo que Dufrenne asocia al afecto:

“[...] si esta idea de expresividad [...] lleva al sentir del lado del afecto antes que el percepto, no es imposible sin embargo atribuir la expresividad a la cualidad sensible.” (Dufrenne, 1991, 30-34)

La sensación, a través de su consideración afectiva, se determina como cualidad sensible. A su vez, la cualidad sensible dista de la afección atomista de la sensación, ya que es una cualidad objetiva. De este modo, la cualidad sensible es una determinación que supone la representación y la expresión.

Dufrenne comprende el sentir como un modo de comunicación entre un ser y el mundo. Si el sentir se diferencia en distintos campos sensoriales, cuya misión última se aplica al conocimiento del mundo externo, la unidad que los comanda entronca, no obstante, en un fondo afectivo. De este modo, la percepción se determina también como una facultad afectiva. El sentir, a un tiempo, abre el campo de la percepción, pero también el del sentimiento. La experiencia estética es el “ejemplo privilegiado” (Dufrenne, 1991, 35) para dar cuenta de esta capa basal del mundo, en la que el sentir “se desvanece” (Dufrenne, 1991, 34) en el sentimiento. En la experiencia estética, el objeto importa no tanto por su determinación objetiva como por el afecto que es capaz de suscitar. Dicha experiencia patética se determina en la captación inmediata de la expresión de las cosas. El sentir, además de la expresión en el objeto, comprende también el sentimiento, y la “lectura de la expresión se continúa en la experiencia estética por la cual una conciencia se moviliza en sus fundamentos” (Dufrenne, 1991, 14). Dichos fundamentos no son otros que los que establecen la relación entre la conciencia y el mundo en una unidad originaria ante-predicativa. La especificación de la

unión primigenia entre el hombre y su entorno es la principal revelación de la experiencia estética.

De este modo –esta ha sido una de las conclusiones en el segundo capítulo– el planteo dufrenniano continúa el desarrollo merleau-pontyano relativo a la sensación, aunque toma cierta distancia en relación al carácter de la comunidad con el mundo, a propósito de la insistencia en la cuestión del comportamiento, dado que enfatiza mucho más el carácter afectivo (asociado a la representación) que subtiende la manifestación del objeto. Como un aspecto suplementario, que permitiría explicitar un punto más de divergencia con la propuesta merleau-pontyana de la constitución, cabe detenerse en la noción dufrenniana de *a priori*.

La noción de constitución de Dufrenne debe enmarcarse en su concepción del *a priori* como estructura de sentido que se “lee” en el objeto.

De este modo, la pregunta fundamental para Dufrenne, a propósito de la cuestión de la constitución, es si el *a priori* puede ser constituyente sin ser el medio de una actividad del sujeto:

“[...] que el *a priori* sea constituyente significa solamente que está presente en el objeto como el sentido que lo habita y se lee sobre él.”

(Dufrenne, 1959, 126)

Pero, ¿de qué modo el sentido es constituyente? Justamente, en la medida en que se trata de un sentido expresado.⁸¹ Por ejemplo, una manera del sentido *a priori* constituyente en la fenomenología de Dufrenne se encuentra en las cualidades afectivas reveladas en la experiencia estética. Estas cualidades, que designan el correlato

⁸¹ “El fenómeno de la expresión esclarece bien la función constituyente del *a priori*” (Dufrenne, 1959, 133).

subjetivo de una forma objetiva, constituyen la verdad del objeto estético en su diferencia con la obra de arte. Si esta última no es una mera cosa es porque hay un sentido propio que motiva su aparición sensible. Esta condición expresiva es la que distingue un objeto estético de un objeto utilitario, aun cuando el útil también pueda ser estetizado.

Lo trágico en una tela de Van Gogh, la alegría en un movimiento de Bach –ejemplos que suele mencionar Dufrenne–, son cualidades afectivas que constituyen al objeto estético, sin por eso requerir la participación de un sujeto constituyente. Y no es el caso de que estas disposiciones afectivas no puedan ser pensadas como actos subjetivos operantes, sino que representan en todo caso la manifestación de una armonía previa, de una estructura presente en el objeto. Por lo tanto, el sujeto de la experiencia estética se constituye como tal con la recepción del sentido que porta el objeto. Para el caso de la música, “[...] lo sensible me *fascina* y me pierdo en él: yo devengo la melodía...” (Dufrenne, 1953, 290).

Por otro lado, la expresión de un objeto califica a ese objeto en tanto único. Otras cualidades, por ejemplo, la temporalidad en el objeto musical, remiten a la forma del objeto en cuanto objeto de experiencia en general. No obstante, no es el propósito de Dufrenne investigar la objetividad en tanto tal –propósito eminentemente kantiano–, ni la donación de sentido desde un punto de vista formal –en la fenomenología estática husserliana–.

Dufrenne no se refiere a la constitución del objeto en tanto objeto, sino al sentido singular que la experiencia estética permite descubrir y que remite a una historicidad consolidada en ciertas prácticas concretas. Esta singularidad considera, por un lado, lo que podría llamarse *a priori* material; por otro lado, la esencia del objeto. Esta última podría ser resumida en una “idea general”, una forma predicativa que determina al

objeto como sujeto de propiedades. No obstante, debido a este margen de generalidad, la determinación esencial escapa a la cualidad *propia* del objeto. En cuanto *a priori* material, la singularidad “la descubrimos sobre el objeto como su forma” (Dufrenne, 1959, 131). Y que se trata de una estructura *a priori* del objeto es lo que justifica que su “descubrimiento no debe nada a una inducción” (Dufrenne, 1959, 131). El objeto se encuentra, entonces, constituido por este *a priori* material. Mientras que la esencia es el resultado de una generalización –a través de una inducción, que requiere una mediación comparativa–, el *a priori* material remite a la captación directa de un aspecto universal en la singularidad del objeto.

Por lo tanto, cabe destacar que la concepción dufrenniana de la noción de constitución no incumbe ni a las condiciones de objetividad del fenómeno, ni a los predicados que le podrían corresponder, sino a una acepción muy específica: a su presentación estética y afectiva:⁸²

“Quizás sea necesario medir el poder constituyente del *a priori* por la inmediatez de su aparición: la ‘caballeidad’ del caballo no aparece sino al término de una serie de operaciones de las que ciencia no puede jamás asegurar que se alcancen por completo; [en cambio] la nobleza del caballo aparece inmediatamente. *Entonces, constituer es la operación de sentido inmediatamente sensible que anima al objeto [...]*” (Dufrenne, 1959, 133, cursiva añadida)

En función de esta explicitación específica del contenido de la noción de constitución en la fenomenología de Dufrenne, como manifestación sensible de un

⁸² En sentido amplio, también cabría apreciar que Dufrenne se refiere a cualidades imaginativas –como la atmósfera infantil que rodea a ciertos objetos–; y aspectos propiamente intelectuales –como la unidad que subtiende toda experiencia– (cf. Dufrenne, 1959, 130-135).

sentido *en* el objeto, que lo define en los términos de un rasgo singular e inmediato, el *a priori* material “le presta [al objeto] un lenguaje para nosotros, sin que el para nosotros [*pour nous*] sea un por nosotros [*par nous*]” (Dufrenne, 1959, 133).

8.3 Fenómeno estético y constitución: el fenómeno saturado

Que el sentido del fenómeno estético se presente como una *operación de sentido inmediatamente sensible*, que apenas puede ser capturada con un nombre singular (eventualmente, el del artista), manifestándose para un sujeto que no es constituyente, impulsa a interrogar el carácter objetivo de su presentación. ¿Es el fenómeno estético un tipo de objetividad? ¿No utiliza Dufrenne el término “objeto” de un modo que no es estrictamente el de un sustrato de propiedades?

La presentación estética de un objeto, cuyo correlato subjetivo son determinadas cualidades afectivas, de una manifestación expresiva que es casi inefable; que puede “leerse” en el objeto, pero no aprehenderse discursivamente, requiere la pregunta acerca de qué clase de fenómeno es el fenómeno estético y cuál es su relación con el sentido que lo constituye.

En esta última sección de este capítulo utilizaremos la noción de “fenómeno saturado”, acuñada por J.-L. Marion, como hilo conductor para esclarecer aquello que Dufrenne llamara “significación inmanente” –como modo de relación entre el fenómeno estético y su sentido–, con la expectativa de aproximar a ambos autores y, así, precisar el estatuto de la noción de fenómeno y constitución en la fenomenología de Dufrenne.

La “fenomenología de la donación” de J.-L. Marion tiene en su centro una reelaboración de la noción de fenómeno. En su libro *Siendo dado* (1997) –segundo

volumen de una trilogía que comenzó *Reducción y donación* (1989), completada por *En exceso. Estudios sobre los fenómenos saturados* (2001)– Marion se propone desarrollar una nueva definición de fenómeno, ya no como objeto u ente, sino como *dado*.

A partir de esclarecer el papel fundamental de la reducción en el acceso a la fenomenalidad –al punto de considerar a aquella, en su correlación con la donación, el principio capital de la fenomenología– Marion destaca que la reducción de la fenomenalidad a la donación tiene como testimonio paradigmático la descripción de ciertos fenómenos excepcionales, caracterizados por el exceso de intuición. Marion llama a estos fenómenos “saturados” o “paradojas”. Esta orientación se presenta como crítica de la concepción husserliana de la donación, que sometía todo fenómeno a un horizonte de aparición y un sujeto constituyente.

Según Marion la fenomenología husserliana –que en *La idea de la fenomenología* (1907) había subrayado la duplicidad del término “fenómeno”, designando a un tiempo el “aparecer” y “lo que aparece”– permanece hipotecada en “el paradigma ininterrogado de la objetividad” (Marion, 2003, 50). Este paradigma se expresa en diversos pares de términos correlativos y articulados: intención/intuición; significación/planificación; nóesis/nóema; etc. Así, por ejemplo, la intención sobrepasa la donación intuitiva, que debe ser completada con intenciones vacías y aperturas. Por eso Marion remite a una “penuria” (Marion, 2003, 265) de la intuición cuando ésta es sometida a la objetivación.

Confrontando este paradigma, en busca de hacer aparecer la donación en el pliegue de lo dado, Marion presenta el caso del cuadro:

“Seguiremos entonces, a título de prolegómeno de un análisis más ambicioso, el caso de un fenómeno que pretende, obstinadamente, para aparecer, sustraerse a estos dos modelos [el objeto y el ente], intentando

mostrarse aunque escapando a la objetividad y la entidad: [...] el cuadro.” (Marion, 2003, 61)

El cuadro sirve como fenómeno que permite dar cuenta de una reducción a lo dado que no se confunde con la objetividad. En primer lugar, el cuadro no se reduce a su soporte material; en todo caso, el objeto estético –y éste era uno de los primeros aspectos que destacara Dufrenne en su *Fenomenología de la experiencia estética*– aparece a pesar de sus condiciones materiales (esto es incluso evidente en el caso extremo de un *ready-made*, cuya presentación estética muestra otra cosa más que un objeto de uso cotidiano).

En segundo lugar, el fenómeno estético escapa a las determinaciones utilitarias: el cuadro se manifiesta a partir de sí mismo, dado que “escapa al estatuto del útil, porque, en última instancia, no sirve a ningún manejo” (Marion, 2003, 65). Este aspecto es extensible a la representación del cuadro, ya que –más allá de que la obra sea figurativa o no– el cuadro da a ver algo, antes que manifestarse objetivamente; en él “no hay nada para ver, sino la visión en su puro y simple surgimiento” (Marion, 2003, 67). Nuevamente, este aspecto resume una nota capital de la estética fenomenológica de Dufrenne, en la medida en que para éste el fenómeno estético se caracteriza por “mostrar”, independientemente de su estatuto figurativo; asimismo, la distinción entre obra de arte y objeto utilitario puede ser reconducida a varios otros autores de la tradición fenomenológica (especialmente a Heidegger).

En función de lo anterior puede precisarse un tercer aspecto de la manifestación privilegiada que pone en acto el fenómeno del cuadro para una concepción de la donación: el cuadro *no es*; o, mejor dicho, es una *nada*:

“En grados diferentes, el cuadro siempre (como todo fenómeno) no muestra un objeto, ni se presenta como un ente, sino que realiza un acto – adviene en la visibilidad.” (Marion, 2003, 73)

Dicho de otro modo, “el cuadro no es visible, sino que otorga visibilidad” (Marion, 2003, 77). Reducido a la donación, el cuadro es un fenómeno privilegiado para dar cuenta de “el efecto, el surgimiento, la precedencia del acto de darse” (Marion, 2003, 77).

Este último aspecto también es considerado por Dufrenne en su concepción del fenómeno estético, al subrayar su estatuto irreal. Antes que un objeto imaginario, la obra de arte es un fenómeno cuya posición de existencia debe ser suspendida, como condición para que en su aparición estética pueda manifestar un mundo, dando a ver, antes que nada, su propia apariencia. El estatuto del fenómeno como representación indicaría menos su referencia a un objeto que el modo en que hace visible esa aparición.

De este modo, siguiendo el hilo conductor del cuadro, Marion define al fenómeno saturado –de acuerdo a las categorías del entendimiento definidas por Kant, aunque en contraposición– como inabarcable (según la cantidad), insoportable o insostenible (según la cualidad), absoluto (según la relación), inmirable (según la modalidad). En resumidas cuentas, el fenómeno saturado es un “fenómeno incondicionado (por su horizonte) e irreductible (a un Yo)” (Marion, 2003, 265).

Por esta vía, el fenómeno saturado “abre” el campo de la fenomenalidad, desafiando no sólo el tradicional esquema hylemórfico –desde el punto de vista de una complejización de la noción de sensación, como en el caso de Merleau-Ponty; y, en una primera aproximación, en la fenomenología de Dufrenne–, sino que también cuestiona la noción de un sujeto constituyente, cuya aprehensión intencional queda subvertida en un efecto que lo constituye, en una inversión de la intencionalidad que se expone como

“efecto” de la correlación de aprehensión, en una suerte de “contra-experiencia” (Marion, 2003, 300).

Como caso del carácter inabarcable del fenómeno saturado, Marion recurre a la consideración del cuadro cubista, cuya simultaneidad de partes no es componible en una unidad sintética, presentando siempre un exceso de exposición frente la idea de su referente. En tanto insoportable o insostenible, es el caso del artista que pinta la luz el que menciona Marion, que demuestra “la imposibilidad de mantenerlo [el cuadro] en el horizonte de lo visible” (Marion, 2003, 288). De acuerdo con Dufrenne, podría decirse que un objeto estético no se presenta jamás para ser interrogado según sus perfiles, ampliado en intenciones vacías que requieren de eventuales plenificaciones, defraudaciones, etc. En este sentido, podría decirse que toda pintura tiende a enceguecer, en la medida en que busca causar el asombro del espectador.

Absoluto, según la relación, el fenómeno saturado se sustrae a toda analogía de la experiencia, libre de toda experiencia objetiva ya comprendida. En este sentido, Marion continúa un designio kantiano que sostiene la ejemplaridad de la obra de arte –que no sólo da que pensar, en cuanto símbolo estético–, sino que también se presenta como incondicionada respecto de sus precedentes.

Por último, según la modalidad, el fenómeno saturado es inmirable, esto es, se niega a dejarse mirar como un objeto, porque aparece con un exceso indescriptible que anula todo acto de constitución. Aunque ejemplarmente visible, no se deja mirar:

“[...] para ver no es necesario tanto percibir por el sentido de la vista (o por otro) cuanto recibir lo que se muestra por sí mismo, porque se da en la visibilidad según su iniciativa (anamorfosis), su ritmo (llegada) y su esencial contingencia (incidente), de tal manera que aparece sin reproducirse ni repetirse (evento).” (Marion, 2007, 38)

El carácter complejo de la noción de sensación –primera vía de crítica del esquema hylemórfico en la fenomenología de Dufrenne–; así como la noción de *a priori* –segunda vía de crítica del esquema de una aprehensión intencional por parte de un sujeto constituyente– que circunscribe el sentido como una estructura en el objeto, permite circunscribir dos cuestiones capitales para avanzar en la dirección de elaborar el fenómeno estético como un fenómeno saturado en la fenomenología de Dufrenne: 1) la relación entre el sentido y objeto es presentada por Dufrenne de acuerdo a una “significación inmanente”; 2) la experiencia estética se plantea una “contra-experiencia” –en los términos de Marion–, una inversión del esquema intencional que propone un sujeto orientado hacia el objeto, ya que en aquella el objeto circunscribe un modo de participación subjetiva que no es constituyente.

La noción dufrenniana de “significación inmanente” puede ser interpretada de modo de convergente con los tres primeros caracteres propuestos por Marion para el fenómeno saturado: inabarcable, insoportable o insostenible, absoluto.

Lo propio del objeto estético es que la significación sea inmanente al signo. Entonces, si el signo pertenece al mundo, debería concluirse que el sentido del objeto estético también, sin arriesgar una interpretación idealista del significado encarnado en objetos reales. De este modo, el sentido no pertenece a un mundo de objetos ideales, un mundo que estaría abierto a un entendimiento incorpóreo y no a la percepción. La inmanencia del sentido al signo ancla el objeto estético en la percepción y, en consiguiente en el mundo natural, aunque su especificidad se encuentre en sobrepasar su naturaleza con la donación de un sentido. Asimismo, la presencia inmanente del sentido al signo cancela la proposición de un horizonte de intenciones vacías:

“[...] significado y significante pertenecerían ambos al mundo natural abierto a la percepción [...] aquí el signo no anuncia la significación, él es la significación.” (Dufrenne, 1953, 199 s.)

En el fenómeno estético no se anuncia una significación, que la intuición podría plenificar, sino que se presenta como inabarcable desde su sola aparición sensible. Y esta presentación es también insoportable –en términos de Marion–, siempre que –como fuera dicho a propósito de la música– el sujeto de la percepción estética se constituye en la *fascinación* (cf. Dufrenne, 1953, 299) de lo sensible. La experiencia estética no intenciona un objeto como correlato intencional, cuya significación pueda ser trascendida en un motivo práctico, o en una comprensión intelectual, sino que en la significación inmanente expone una “exaltación de lo sensible”, que se muestra desde sí mismo, como un fenómeno asombroso, antes que como un sustrato de determinaciones claras y distintas. Es en este sentido que la comprensión afectiva que propone Dufrenne en el trasfondo de la experiencia estética escapa a una expresión lingüística que pueda ser explicitada.

A propósito del carácter absoluto del fenómeno estético, cabe destacar que Dufrenne enfatiza que la obra de arte, presente en el mundo, abre un mundo propio irreductible a toda experiencia comparativa. El mundo de una tela de Van Gogh –que apenas puede ser cernido con unas pocas notas discursivas–, por ejemplo, en aquella vieja silla del artista representada, escapa a las determinaciones y predicados habituales que pueda atribuirse a un silla. El fenómeno estético abre un campo de fenomenalidad, da a ver un mundo inédito, a través del sentimiento, anclado en la percepción.

Por último, en relación a su carácter inmirable, el fenómeno estético revela al sujeto como donatario, co-donado en la experiencia estética –antes que constituyente–, o bien “a-donado” –en términos de Marion–. La obra de arte instituye una mirada, que

interpela al sujeto, que descentra al sujeto como control del acto de mirar; en todo caso, implica un llamado a quien es su destinatario. Dufrenne expresa esta misma idea en los siguientes términos:

“[...] lo que se expresa a nosotros, o delante nuestro, de algún modo llama a nuestra connivencia, a nuestro poder de comprender.” (Dufrenne, 1959, 133)

En este punto, de acuerdo con Marion, cabe hablar de una inversión de la intencionalidad. El espectador, antes que un sujeto constituyente, es un testigo del fenómeno estético, que permite que lo que está siendo dado se manifieste a su conciencia. En resumidas cuentas, “el sujeto percipiente se consagra a su objeto; de algún modo, deviene ese objeto, al menos lo vive hasta el punto de alienarse en él.” (Dufrenne, 1959, 133).

Capítulo 9

El problema de lo trascendental

En el “Epílogo” a *Ideas I*, Husserl plantea una observación que sin duda debería retomarse en el momento de interrogar la posibilidad de comprender la fenomenología de Dufrenne como una forma de filosofía trascendental:

“Aquí no puedo entrar en una detenida polémica con las corrientes actuales contrarias, que, en extremo constaste con mi filosofía fenomenológica, quieren distinguir entre ciencia rigurosa y filosofía. Sólo quisiera decir expresamente que no puedo reconocer justificación

de ninguna clase a todas las objeciones que se han suscitado desde estos lados –la de intelectualismo, la de que mi proceder metódico se queda atascado en abstracciones unilaterales, la de no llegar en general y por principio a la subjetividad concreta-primigenia, la práctica-activa, ni a los problemas de la llamada ‘existencia’, y tampoco a los problemas metafísicos. Todas descansan en malentendidos y, en última instancia, en que se interpreta mi fenomenología devolviéndola al nivel cuya superación constituye todo su sentido; o con otras palabras, en que no se ha entendido lo por principio novedoso de la ‘reducción fenomenológica’ y, por ende, el ascenso desde la subjetividad mundana (el hombre) a la ‘subjetividad trascendental’; o sea, en que se permanece atascado en una antropología, sea empírica o apriórica, la que según mi doctrina no alcanza todavía en absoluto el terreno específicamente filosófico, y tomar la cual por filosofía significa una recaída en el ‘psicologismo’ o el ‘antropologismo trascendental’. Se requeriría un gran tratado especial para demostrarlo en detalle.” (Husserl, 2013, 467)

Indudablemente, esta indicación husserliana –a partir de las elaboraciones de los capítulos precedentes– debería llevar a preguntar: ¿en qué medida la filosofía de Dufrenne no es un “antropologismo trascendental”? En efecto, como veremos en este capítulo, en su fenomenología encuentra un lugar privilegiado el recurso a la *Crítica del juicio* kantiana. De este modo, cabría delimitar la vía regresiva que circunscribe una esfera trascendental que no se identifica con una antropología *a priori*.⁸³ Dicho de otra manera, cabe demostrar aún el valor trascendental del *a priori* mismo.

⁸³ Responder a esta inquietud es de particular importancia, en la medida en que Dufrenne pareciera avanzar en una dirección contraria: “Al rechazar la noción de una subjetividad trascendental al estilo de Husserl y el idealismo que implica, nos hemos puesto en el terreno del naturalismo [...]. Quizá sería necesario decir que la elaboración de esta antropología es la única tarea positiva que pueda ser asignada a la filosofía, si la filosofía puede tener un programa” (Dufrenne, 1959, 247).

Por otro lado, en *Art et politique*, Dufrenne –en una referencia circunstancial– formuló una afirmación significativa para este contexto:

“...porque el objeto y el sujeto nacen de forma conjunta en aquello que Merleau-Ponty llama ‘campo trascendental’ y que nosotros llamamos ‘Naturaleza’.” (Dufrenne, 1974, 51)

Ahora bien, ¿cuál es el alcance de esta noción de Naturaleza en la fenomenología de Dufrenne? ¿En qué sentido se la podría vincular con una posición trascendental? Incluso, quizá la respuesta a estas preguntas permita especificar de qué modo la fenomenología dufrenniana no condesciende a un antropologismo trascendental como el de Kant.⁸⁴

* * *

Hemos indicado hace un momento la filiación directa que Dufrenne establece con Merleau-Ponty. Sin embargo, no debería creerse que se trataría de una equivalencia de términos. En todo caso, Dufrenne encuentra en la obra merleau-pontyana un precedente significativo en la fenomenología francesa para pensar la esfera trascendental de un modo no idealista; o, mejor dicho, que le permite introducir la corporalidad en la consideración trascendental.

En el segundo capítulo de esta tesis ya se ha destacado de qué modo Merleau-Ponty era una influencia directa en la obra de Dufrenne para el planteo de una suerte de “empirismo trascendental”. Esta delimitación puede notarse a partir del modo en que

⁸⁴ Para una elaboración de las distinciones entre fenomenología y antropología, cf. San Martín (2005), basado en un curso dictado en el Centro de Estudios Filosóficos en la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires en el año 1992.

Merleau-Ponty cuestiona la posición cartesiana de Husserl en *Ideas I* –quien podía imaginarse una conciencia que no tendría cuerpo–. Sin embargo, la actitud husserliana no es del todo cartesiana incluso en dicho contexto, dado que la *epoché* –al desconectar la tesis de la actitud natural– no cancela la existencia del mundo sin más, sino su existencia de forma independiente, para luego corroborar su relatividad. No obstante, igualmente Husserl plantea la posibilidad de una conciencia cuya “pureza” radicaría en su carácter “absoluto”, en la medida en que sería incorporeal.

La obra de Merleau-Ponty está dedicada a cuestionar la posición antedicha, en particular a través de enfatizar las habitualidades intrínsecas a la percepción, que no sólo indican una referencia al tiempo, a partir de la sedimentación de la experiencia pasada, sino una indicación del estatuto corporal del sujeto (como “sujeto de la percepción”), en la medida en que se fundan en el movimiento. En este punto, la posición merleau-pontyana es convergente con el planteo husserliano avanzado, por ejemplo, en las *Meditaciones cartesianas*, donde la conciencia trascendental está enlazada con el mundo, grávida de témporo-espacialidad y condiciones empíricas. En este contexto, el yo natural es también un yo trascendental; y la relación con las ciencias empíricas cobra un valor renovado:

“La fenomenología es siempre paralela a la psicología y [...] toda proposición válida de psicología empírica anticipa una verdad fenomenológica.” (Husserl, 1996, 126)

He aquí una referencia que revitaliza la posibilidad de hacer un uso trascendental de las observaciones de las ciencias empíricas –y que anticipa el trayecto final de este capítulo en relación con la teoría psicoanalítica–. En efecto, esta utilización es particularmente notable en la relación de Merleau-Ponty con el psicoanálisis, al punto

de que llegara a afirmar en su prólogo a una obra de Hesnard que la fenomenología y el psicoanálisis apuntan a la misma latencia:

“Fenomenología y psicoanálisis no son paralelos; es mucho más: ambos se dirigen a la misma latencia [...] una intuición que es la más preciosa del freudismo: la de nuestra arqueología.” (Merleau-Ponty, 1960, 9)

Podría acordarse en que Merleau-Ponty ha sido el filósofo de la tradición fenomenológica que más se aproximó a una interlocución con el psicoanálisis. Desde *La estructura del comportamiento* (1942) –donde, por ejemplo, se propone una “interpretación del freudismo en términos de estructura” (Merleau-Ponty, 1976, 247)– hasta sus últimas notas de trabajo formuló consideraciones acerca del estatuto del psicoanálisis como disciplina. Asimismo, a diferencia J.-P. Sartre, quien siempre se mostró como un crítico ferviente del freudismo, Merleau-Ponty –especialmente después de *La fenomenología de la percepción* (1945)– intentó incorporar a la fenomenología los fundamentos del descubrimiento freudiano. Esto es particularmente evidente si se considera que la inclusión del cuerpo en la esfera trascendental hace de la conciencia –inmiscuida en el pasado, a expensas de su virtud tematizante, henchida de una intencionalidad operante– un fenómeno “ambiguo” para la transparencia supuesta de la auto-conciencia.

No es el objetivo de este capítulo elucidar las relaciones entre fenomenología y psicoanálisis –que, como habrá de verse en las conclusiones de esta tesis, se propondrán como una línea de trabajo para futuras investigaciones–, sino destacar que Merleau-Ponty inauguró un modo de aproximación metódica al psicoanálisis, como continuación del proyecto de una fenomenología trascendental, que encontró su eco inmediato en la filosofía de Dufrenne. De ahí que la última parte de este capítulo esté dedicada, luego

de esclarecer, por un lado, ciertos lineamientos generales de la fenomenología trascendental y, por otro lado, la arqueología de la noción de Naturaleza en la obra dufrenniana, a revisar el recurso de Dufrenne al psicoanálisis como vía exploratoria de la esfera trascendental.

De este modo, en función de lo estipulado por Husserl en la referencia crítica mencionada en el comienzo de este capítulo, nuestro objetivo general es demostrar cómo la filosofía existencial de Dufrenne, a pesar de sus referencias empíricas, se mantiene en el marco general de la fenomenología trascendental.

9.1 La fenomenología trascendental

De acuerdo con lo establecido en el primer capítulo de esta tercera parte de la tesis, la *epojé* no implica una pérdida del mundo, ni una destitución de la actitud natural –al poner entre paréntesis la creencia en su ser (del mundo)–, sino un primer paso para –como sostiene P. Ricoeur en el comentario introductorio a su traducción de *Ideas I*– “fundar la creencia en el mundo” (Ricoeur, en Husserl, 1950, XXIX). De este modo, como hemos entrevisto, esta suspensión reflexiva –que vinculamos con la actitud estética– no conduce a una “región” del ser, que se opondría al mundo. En estos términos, el llamado “idealismo trascendental” husserliano sería interpretado desde una posición mundana. Después de todo, la correlación intencional también podría ser interpretada –de un modo incorrecto– a partir de otorgarle al sujeto trascendental una entidad sustantificada. Lo que se recupera a través de la *epojé*, y la reducción, es la vía constitutiva que no puede ser atribuida a un sujeto preexistente sino que, por decirlo así, es la constitución misma. De esta manera es que deben entenderse los resultados del

capítulo anterior, en el que hemos enfatizado la crítica dufrenniana a un supuesto sujeto “creador” del mundo.

Asimismo, también por este camino es que puede cuestionarse –una vez más– la vía cartesiana como modo de presentación de la fenomenología trascendental, en la medida en que podría llevar a pensar que la *epojé* tiene como finalidad un reaseguro en la inmanencia –entendida como región de la conciencia pura–, en la cual, a expensas del mundo trascendente y la vida mundana, el sujeto conseguiría una validez apodíctica para fundar una teoría del conocimiento incontestable. Sin embargo, como también observa Dufrenne –de acuerdo con un comentario de la sexta meditación cartesiana–⁸⁵ esta interpretación de la fenomenología también podría ser realizada desde la actitud natural. Dicho de otra manera, la fenomenología –la dufrenniana– no se propone desplegar un programa gnoseológico, sino recuperar el lazo del hombre con el mundo. En este punto, la propuesta dufrenniana se revela convergente con el planteo husserliano de *La crisis*:

“Naturalmente, es un malentendido grotesco, aunque por desgracia habitual, el querer atacar a la fenomenología trascendental como ‘cartesianismo’, como si su ‘ego cogito’ fuera una premisa o una esfera de premisas para deducir a partir de ella con absoluta ‘seguridad’ los restantes conocimientos [...]. No se trata de asegurar la objetividad, sino de comprenderla.” (Husserl, 1991, 199)

⁸⁵ “Ser en el mundo significa la imposibilidad de un espectador objetivo, y también de un espectador objetivante, aquel que presupone el idealismo trascendental, que se situaría fuera del mundo para conocerlo. Porque este arrancarse no es posible: el mundo es precisamente lo que no puede ser sobrevolado” (Dufrenne, 1959, 252).

En este sentido, la fenomenología trascendental no se propone un esclarecimiento mundano de una teoría del conocimiento, sino que subvierte y trastorna la pregunta por la comprensión del mundo. Este último cobra un nuevo estatuto que, según Dufrenne, sólo puede ser advertido a través de la existencia y su proyección mundana. La condición trascendental de la fenomenología dufrenniana radica, entonces, en hacer evidente que no hay cosa tal como una “inmanencia” –dado que tampoco hay “trascendencia”– siempre que esta distinción presupone una actitud mundana que desconoce la condición originaria del hombre en el mundo, la vida trascendental operante a través de la “mundanización” y la “humanización”. No podría pensarse una constitución del mundo que no fuese una constitución simultánea del hombre, sin recaer en la especulación de las filosofías abstractas. Dicho de otra manera, esta orientación es la que también hace de la fenomenología una actitud que consolida –de acuerdo con una expresión de E. Levinas, en el título de un célebre trabajo suyo– la “ruina de la representación” (1959). En este artículo, Levinas introduce la idea de que la fenomenología propone una nueva concepción de lo trascendental:

“Como si el acontecimiento fundamental [...] fuese más objetivo que la objetividad, un movimiento trascendental. La renovación del concepto mismo de trascendental, que esconde, quizá, el recurso al término ‘constitución’, nos aparece como el aporte esencial de la fenomenología.” (Levinas, 2006, 176 s.)

Dicho de otro modo, el proyecto trascendental de la fenomenología podría quedar oscurecido por la sugerencia de la noción de constitución instituye al poder ser interpretada en términos de un sujeto “creador”. En efecto, como ya hemos dicho en otro capítulo, ésta es la crítica habitual de la fenomenología francesa a la fenomenología

husserliana –aunque su fundamento radique en criticar un Husserl que no existe–. En este punto, Levinas es un hábil lector al destacar el riesgo terminológico de la palabra “constitución”. Y añade que la vía central para entender la condición trascendental de la fenomenología se encuentra en la noción de horizonte, que, ya en la intencionalidad demuestra que siempre hay un exceso, un “sobrepasarse de la intención en la intención misma” (Levinas, 2006, 180):

“La intencionalidad porta en ella los horizontes infinitos de sus implicaciones [...]. Que este pensamiento se encuentra tributario de una vida anónima y oscura, de paisajes olvidados que es necesario restituir incluso al objeto que la conciencia cree poseer, he aquí lo que reúne [a la fenomenología] con las concepciones modernas del inconsciente y sus profundidades.” (Levinas, 2006, 181)

A continuación de este vínculo explícito con el psicoanálisis, Levinas destaca otro aspecto importante para anteceder al proyecto dufrenniano, que “la vida sentimental [tenga] una intencionalidad específica, irreductible a la intencionalidad teórica” (Levinas, 2006, 181). Esta cuestión ya la hemos elaborado en el séptimo capítulo de esta tesis, al restituir la idea de una subjetividad pensada a partir de la pasividad, en convergencia con el planteo de Dufrenne de la experiencia estética como puerta abierta a la “profundidad” afectiva. La retomaremos en la tercera parte de este capítulo.

9.2 Crítica de la experiencia estética

Una de las grandes dificultades de la fenomenología radica en el desconocimiento del alcance de la reducción, y en la concepción errónea de que la esfera trascendental puede ser accesible a través de posiciones mundanas. Como hemos destacado en el comienzo de este capítulo, en este aspecto se encontraba uno de los grandes temores de Husserl en su crítica a las filosofías existenciales. Sin duda, una antropología *a priori* no alcanza para superar la actitud natural, pero la fenomenología de Dufrenne va más allá de este terreno, al recuperar el sentido de la relación del hombre con el mundo a través de una reducción a lo originario que recupera para la naturaleza una acepción trascendental que, por ejemplo, en la filosofía kantiana aquella no tiene. Para demostrar esta distinción es que a continuación expondremos las elaboraciones de la *Crítica del juicio* retomadas por Dufrenne en la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, para luego compararlas con las presentadas en un texto posterior: *Le Poétique* (1963).

Para Dufrenne, la “Analítica de lo bello” kantiana tiene como propósito ubicar el carácter desinteresado del juicio de gusto, articulado a su universalidad –dado que si no estoy como sujeto interesado en dicha experiencia, lo estoy en calidad de sujeto universal, como “ese sujeto que somos todos”– en el marco de lo que podría considerarse la primera descripción fenomenológica de la experiencia estética. Si en el primer momento de la Analítica se establece el desinterés, y en el segundo su carácter universal, es particularmente notable que dicha condición –en función de la relación entre las facultades de la imaginación y el entendimiento, por la cual éste se ensancha por aquella– revela la fuerza operante de formas, revelando un invariante trascendental del hombre: la posibilidad de ser sujeto de la experiencia estética. Sin embargo, hay dos cuestiones que Dufrenne critica a Kant: por un lado, el carácter fáctico de la descripción kantiana, en la medida en que no elabora una noción estricta de forma –y, por ejemplo, confunde “diseño”, “figura”, como equivalentes de “contorno”, dejando por fuera la

forma de los colores, aspecto central en el arte moderno—; por otro lado, la concepción pre-fenomenológica de la naturaleza, a expensas del objeto cultural —a partir de la distinción entre “belleza libre” y “belleza adherente”—, cuando la obra de arte es la vía privilegiada para el acceso a una Naturaleza de orden superior, vinculada con el trasfondo afectivo del hombre. De la primera cuestión nos hemos ocupado en el sexto capítulo de esta tesis; la segunda será retomada a continuación.

En el tercer libro de *Le Poétique*, titulado “*Le poétique dans la Nature*”, Dufrenne sostiene que las reflexiones establecidas en dicha obra —acerca de la “objetividad” de lo poético, elucidado desde un punto de vista técnico y en función de su efecto en el espectador— conducen a la noción de Naturaleza. Podría reconstruirse el propósito general del libro a partir de ubicar que diversas aristas orientan en esta dirección: por un lado, el “carácter natural” del lenguaje poético; por otro lado, el “mundo de sentido” abierto por este lenguaje. El “estado poético” implica una respuesta (al poema) en el lector, y en el poema una respuesta a la poesía de la Naturaleza. Pero, ¿qué es esta Naturaleza, condición de lo poético, que inspira al poeta y al lector (a través del poema)?

“Cernir la idea de Naturaleza implica intentar responder una vez más la pregunta que de diversos modos gravita en la filosofía contemporánea: ¿qué significa la correlación intencional?” (Dufrenne, 1963, 139)

A continuación, Dufrenne se pregunta si “la subjetividad es algo indeclinable, o es necesario reconducir a una instancia pre-humana el sentido que la conciencia reivindica llevar” (Dufrenne, 1963, 139). En este punto, no debería creerse que Dufrenne plantea una superación de la instancia subjetiva —por lo demás, sería imposible que sostuviera algo semejante quien basara sus críticas al estructuralismo en este mismo aspecto—, sino

que se trata de analizar la correlación intencional sin la pretensión de imponer un sujeto que fuera la fuente del sentido en un sentido idealista. Esa instancia “pre-humana” no por eso es “no subjetiva” –sus elaboraciones en torno a la personalidad de base no lo permitirían– sino que conducen a una instancia originaria de lo humano, a un fuente “anónima” en la medida en que no es atribuible a un yo en particular; pero, como habrá de verse en las conclusiones de esta tesis, ese “impersonalismo” es convergente con una instancia “intersubjetiva”.

La Naturaleza en la obra de Dufrenne debe ser pensada en función del “pacto original” entre el hombre y el mundo. Por eso una primera consideración que debería realizarse es la de la relación entre Naturaleza y mundo. En *La notion d'a priori*, Dufrenne había planteado la distinción entre mundo y universo:

“[...] este verdadero mundo, lo englobante, como dice Jaspers, no es un continente más vasto [como suele pensar el universo el pensamiento abstracto]: si hay mundos diferentes en él, no es como partes, sino como sus particularidades o sus expresiones.” (Dufrenne, 1959, 236)⁸⁶

Esta consideración es retomada en el libro sobre la poética. Los dos términos, y su oposición, se esclarece de acuerdo con “una óptica trascendental” (Dufrenne, 1963, 141): el mundo se comprende a través de la estructura de horizonte, en el sentido de una implicación latente:

“Hay, como dice Husserl, un horizonte interior al objeto, tanto como un horizonte exterior. Pero el horizonte exterior es todavía un horizonte

⁸⁶ Que la vía para reconducir el universo al mundo es el sentimiento lo demuestra la siguiente afirmación: “Quizá sea necesario finalmente dar la razón a Pascal, en que el principio mismo del universo está dado en el sentimiento; ¿sería necesario, por lo tanto, reducir el universo al mundo?” (Dufrenne, 1959, 238).

interior en la medida en que no designa sólo lo escondido que se añade, sino lo profundo que se despliega, es decir, donde el mundo es un fondo que el objeto llama para que ahí resuene un eco siempre más lejano que su sentido.” (Dufrenne, 1963, 140)

De este modo, la noción de horizonte permite –según Dufrenne– cancelar toda presunción de un sujeto supuesto creador del sentido,⁸⁷ sujeto de la representación (como hemos visto que también lo llamaba Levinas), para atender a la aparición rasante del enigma del mundo. Si éste implica una referencia a la profundidad –y a la condición afectiva del hombre– el universo “tiene como correlato eso que Jaspers llama ‘la conciencia en general’” (Dufrenne, 1963, 141). El universo es una abstracción a partir del mundo, que encuentra su máxima dilapidación en el pensamiento científico, que le quita su profundidad para volverlo superficial y ordenado en términos de causas eficientes y regularidades que desconocen el misterio de la aparición del sentido.

Ahora bien, la Naturaleza nombra en la fenomenología de Dufrenne este aspecto profundo del mundo:

“La idea de mundo también nos orienta hacia esta noción, cuando *el* mundo se nos ha aparecido como lugar común o fuente de *mundos* singulares, como lo que tiene todos los mundos en potencia y se manifiesta a través de cada uno de ellos. La naturaleza es siempre lo real como desbordante.” (Dufrenne, 1963, 143)

La naturaleza es el mundo, a partir de la presencia inmediata del objeto en acuerdo con la conciencia percipiente; y es el universo, en función de su carácter exterior

⁸⁷ “...el sentido que él ha proyectado; y pensar al mismo tiempo que este sabiendo es capaz de actos constituyentes que crean el sentido” (Dufrenne, 1963, 142).

respecto de una conciencia abstracta; pero es también un excedente: “lo real en su potencia, capaz de devenir” (Dufrenne, 1963, 143). Aquí se trata del correlato de una conciencia inspirada, conciencia poética, “aunque ¿la naturaleza es todavía el correlato de una conciencia? ¿No sería necesario sustituir o al menos unir a la correlación intencional una correlación ontológica?” (Dufrenne, 1963, 143). Por esta vía, la fenomenología de Dufrenne hace de la actitud estética la puerta de acceso a un giro ontológico, que desborda la correlación intencional porque requiere la prosecución de un “salto” por fuera de la esfera fenomenológica:

“La naturaleza es lo real más acá de la conciencia. Ahora bien, si fuimos conducidos a esta idea, no podemos aprehenderla más que por un salto. No sólo la reflexión debe hacer abstracción de aquello que la fenomenología o la ciencia tienen para enseñarle, sino que la conciencia debe –de alguna manera– hacer abstracción de sí misma.” (Dufrenne, 1963, 143)

En este punto, pareciera que la filosofía de Dufrenne planteara un abandono de la fenomenología. Sin embargo, a nuestro criterio, este pasaje debería ser entendido a la luz de una exploración convergente con su interés por la afectividad que sólo en años recientes una fenomenología como la de M. Henry pudo esclarecer a expensas de la noción de intencionalidad. El método que Dufrenne menciona que mejor podría aproximarse en esta dirección es el psicoanálisis; de acuerdo con lo planteado en el segundo capítulo a propósito de la influencia del psicoanálisis existencial de Sartre como vía para elucidar la noción de “virtual”; y en consonancia con el psicoanálisis ontológico de Merleau-Ponty,⁸⁸ Dufrenne otorgó a esta disciplina un lugar privilegiado

⁸⁸ En una dirección semejante a la de Merleau-Ponty en su obra póstuma, Dufrenne plantea que la dimensión de la Naturaleza implica una suerte de orientación “vertical”: “Si el mundo es lo englobante,

en el seno de la causa fenomenológica –cuestión que ya hemos entrevisto en el capítulo tercero al estudiar el psicoanálisis de Kardiner–.

Como un aspecto suplementario es importante destacar el paso que Dufrenne es consciente de estar proponiendo y para el cual pareciera no disponer de vocabulario para avanzar hacia la esfera trascendental.⁸⁹

“Hasta el presente, hemos puesto al mundo y al hombre en igualdad: así hemos definido el fundamento, tal como lo esclarece la experiencia de la presencia: el hombre presente al mundo, el mundo presente al hombre. [...] Es verdad que toda búsqueda de inspiración trascendental debe partir de ahí. Pero ahora es necesario cavar más [*creuser davantage*], y bajo el fundamento descubrir el fondo [*fond*].” (Dufrenne, 1963, 143 s.)

Como hemos dicho en un capítulo anterior, retrospectivamente, este giro de la fenomenología de Dufrenne podría emparentarse con lo que Janicaud (1991) ha llamado el “giro teológico” de la fenomenología.⁹⁰ En nuestro contexto, R. Walton (2011) ha esclarecido de qué manera esta supuesta orientación de la fenomenología hacia cuestiones teológicas no debe ser asumida como una suerte de reintroducción del dogmatismo (esta vez, religioso) en el pensamiento filosófico, sino como un interés por

no lo es sólo horizontalmente, como horizonte de horizontes, sino de alguna manera verticalmente” (Dufrenne, 1959, 253).

⁸⁹ “[...] para hablar del fondo, sería necesario encontrar un lenguaje que no fuese el del hombre, sería necesario que la naturaleza se anunciase ella misma [...]. No hay discurso más que si alguien habla, pero este discurso puede apuntar más allá de lo que dice. La arqueología [aquí cabría recordar la frecuencia con que Husserl se refiriese a la fenomenología como una arqueología también] es una construcción, es la *arché* lo que revela, es decir, el principio, la potencia muda de una Naturaleza [...]” (Dufrenne, 1963, 145 s.).

⁹⁰ “[...] para designar una realidad cuyo acceso y elaboración escapan al hombre, incluso si el hombre todavía se inscribe como su correlato [...] ¿no deberíamos recurrir a la teología? Buscar el fondo, en un sentido, es buscar a Dios” (Dufrenne, 1963, 146).

“radicalizar” problemas fenomenológicos propiamente dichos; en particular, la correlación intencional. En la misma dirección ha avanzado F.-D. Sebbah en su tesis de doctorado *L'épreuve de la limite* (2001). Esta problematización de la correlación intencional es explicitada por Dufrenne en los siguientes términos:

“Plantear la cuestión del fondo, es por cierto una interrogación metafísica. En la medida en que interrogamos la correlación intencional del hombre y el mundo, permanecemos a nivel de lo trascendental. A partir del momento en que buscamos un origen o una causa para estar correlación, saltamos de lo trascendental a lo trascendente.” (Dufrenne, 1963, 145)

Nuestra respuesta es que Dufrenne propone un salto a lo metafísico a partir de no contar con el vocabulario que le hubiese permitido plantear el “exceso” en el interior de la correlación intencional. En el capítulo anterior, por ejemplo, hemos visto de qué manera la concepción de los fenómenos saturados se aplica de modo convergente con su planteo de la experiencia estética. Por esta vía, entonces, es que puede refutarse la idea de que la fenomenología de Dufrenne permanecería en un nivel empírico o bien como una antropología trascendental. En el capítulo séptimo hemos ubicado cómo en la fenomenología de Dufrenne hay una reducción operante, a la que habría que reunir el campo de lo trascendental que inaugura:

“Aquí somos conducidos cuando nos interrogamos sobre la cuestión misma de lo trascendental, es decir, cuando consideramos lo trascendental como un hecho: así, en un trabajo precedente [se refiere a *La notion d'a priori*, 274] hemos llamado la armonía pre-establecida que

el *a priori* parece instituir entre el hombre y el mundo un hecho óntico. Si el fundamento es un hecho, de este hecho puede buscarse... ¿qué? No el fundamento, sino la causa.” (Dufrenne, 1963, 145)

Sin embargo, Dufrenne es explícito respecto de que el fondo de la correlación intencional no puede explorarse a través de una vía teológica:

“Intentemos, independientemente de toda teología, y sin servirnos indebidamente de la ciencia positiva, de pensar esta cuestión por nuestra propia cuenta.” (Dufrenne, 1963, 151)

Pero, ¿qué sería un uso “debido” de la ciencia positiva? En este punto es que surge la inquietud de Dufrenne por el psicoanálisis como herramienta metodológica.

9.3 La fenomenología junto con el psicoanálisis

En la fenomenología francesa contemporánea pueden destacarse dos trabajos específicos, hoy en día clásicos, para el planteo de la relación entre la fenomenología y el psicoanálisis: por un lado, el libro de P. Ricoeur titulado *De l'interprétation. Essai sur Freud* (1965), cuyo objetivo fuera explicitar la textura íntima del discurso psicoanalítico, esto es, el modo en que están contruidos sus conceptos, los problemas que busca resolver, y la aplicación que los subtiende.

El propósito de Ricoeur en su ensayo de más de 400 páginas es evaluar la consistencia del discurso freudiano. Para ello, el libro se despliega en dos áreas generales de interrogación: el papel epistemológico de la interpretación; la posibilidad

de integración filosófica del proyecto freudiano en el marco de otras líneas hermenéuticas. Respecto de estas cuestiones, el primer balance que se esclarece es el de la noción de símbolo. El psicoanálisis podría ser entrevisto como una simbólica del deseo que debe ser descifrado (cf. Ricoeur, 1999, 15).

Respecto de la segunda cuestión –la comparación con otras hermenéuticas–, para Ricoeur existen dos enfoques extremos en los modelos del interpretar; por un lado, la hermenéutica reductiva donde se ubica Freud; por el otro, la hermenéutica instaurativa. En la primera, las distintas figuras de la cultura, el arte, etc. se reducen a la economía pulsional. En la otra, la simbólica se expresa en una teleología que piensa lo sagrado como meta.

Luego de estas dos consideraciones, Ricoeur sostiene que el psicoanálisis se presenta como un discurso “mixto”, que presenta una vertiente hermenéutica y una “energética” –relativa a la dinámica del conflicto– que sería irreductible.

Ricoeur sostiene también que el psicoanálisis debe ser esclarecido como una “antifenomenología”. La acepción propia de este término podría ser resumida del modo siguiente: el psicoanálisis realizaría una inversión de la *epojé* fenomenológica, y de la conciencia como sede constitutiva de sentido, al modificar la relación con el objeto intencional en atención a fenómenos contra-intencionales: según Ricoeur, un modo de resolución al problema del discurso mixto, que entrecruza sentido y fuerza, se encuentra en la postulación del punto de vista económico. Dicho punto de vista se concreta, en la consideración de la metapsicología de la pulsión, en la ponderación de la meta sobre el objeto. Esta observación queda establecida en la definición misma del objeto según Freud: “El objeto [*Objekt*] de la pulsión es aquello en o por lo cual puede alcanzar su meta” (Freud, 1992, 118). Esta definición permite concluir la variabilidad (y la contingencia) del objeto, así como el vicariato (y el intercambio) entre modos de

satisfacción. A partir de este esclarecimiento del punto de vista económico, a expensas de la noción energética (dinámica), se extrae asimismo al objeto de cualquier referencia intencional. Si éste no es más que una variable de la función económica, esto es, de un modo de satisfacción, pierde toda consistencia objetiva y, por lo tanto, cualquier privilegio como correlato y/o hilo conductor de la descripción de la pulsión.

Un segundo estudio, de relevancia metodológica, en el marco de la fenomenología francesa, es la *Généalogie de la psychanalyse* (1985) de M. Henry. De acuerdo con Henry, más allá de los saberes científicos –cuyo tema son idealizaciones–, y del saber de la conciencia, que se ocupa de la percepción (y sus modificaciones), existe un saber de la “vida”. Para la fenomenología de Henry, la “vida” es el modo originario de una fenomenalización inmanente en que ella se auto-afecta. De este modo, esta automanifestación de la vida sería más originaria que la correlación intencional estudiada por Husserl y el develamiento como trascendencia en Heidegger. Es esta noción de autoafección de la vida –como condición de posibilidad de toda aparición– la que es relacionada con el inconsciente, al mostrarse como pulsión y fuerza afectiva.

En el terreno óptico, el inconsciente designa las pulsiones, las representaciones latentes, y los mecanismos de desplazamiento, condensación y simbolización (que se encuentran en el origen de los sueños, síntomas, y demás formaciones del inconsciente). No obstante, mucho más importante es el inconsciente en su sentido ontológico, que se relaciona con el modo de aparecer de la vida, con la dimensión originaria de la autoafección. Para acceder al concepto ontológico de inconsciente es necesario distinguir entre el inconsciente de la representación y el inconsciente de la vida. Sólo este último permite un concepto ontológico, y que recuerda a la afirmación de Freud en *El yo y el ello* (1923) cuando sostenía que no todo lo inconsciente era producto de la

represión, habiendo entonces un sentido estructural –“ontológico”, para Henry– del término.

De este modo, Henry se propone una determinación filosófico-ontológica del concepto de inconsciente, que es, desde su perspectiva, lo que ha faltado al psicoanálisis. En este punto, se trataría de una interpretación filosófica del psicoanálisis, o, mejor dicho, de una radicalización del psicoanálisis a través de la fenomenología. El aspecto metodológico de este estudio se encuentra en destacar que Freud, demasiado rápido, habría caído atrapado en la metapsicología y la construcción de conceptos en función de un mecanicismo causalista. No obstante, no debe pasar desapercibido que la interpretación de Henry no hace más que introducir –en modo alguno subrepticamente– su propio sistema filosófico en el corazón de la teoría psicoanalítica. De ahí que si bien su estudio es muy perspicaz en la crítica de la metapsicología (por ejemplo, al afirmar que realizar una reducción a la conciencia representativa es el “giro capital y catastrófico” –Henry, 1985, 363– de Freud), su valor principal radica en este aspecto negativo o destructivo, ya que positivamente no atiende a la especificidad del campo de fenómenos propios de la experiencia psicoanalítica.

Por otro lado, de modo convergente con el planteo de Ricoeur esbozado anteriormente, Henry plantea la ambigüedad del concepto de pulsión, en tanto designa el principio de toda actividad como la representación (*Repräsentanz*) que es comprendida como una representación. En último término, Henry afirma que el aspecto decisivo del psicoanálisis estaría en que promueve el estudio de fenómenos que no tienen la condición de objeto (Henry, 1985, 370), fenómenos que no pueden ser reducidos a una conciencia constituyente de sentido.

De regreso en la fenomenología de Dufrenne –a partir del modo en que se expide para deslindar la noción de Naturaleza–, la fenomenología de Henry podría servir de

hilo de comparación virtuoso para esclarecer aquello que en la filosofía de aquel permanece oscuro. Dada la cercanía histórica, Dufrenne eligió la fenomenología de Merleau-Ponty para trazar una cercanía, y así propuso el sentimiento de la Naturaleza en los términos de un “sentimiento del ser salvaje, como dice a veces Merleau-Ponty” (Dufrenne, 1963, 147). Sin embargo, esta referencia no es más que una inspiración para poner en palabras el fondo del que busca dar cuenta:

“Aquí la experiencia estética [...] no consiste en estar en el mundo como correlato trascendental de un mundo; sino estar enraizado en lo real. La experiencia estética [...] nos permite experimentar nuestra con-naturalidad con la Naturaleza.” (Dufrenne, 1963, 148)

Sin embargo, ¿cómo entender esta Naturaleza que no es el mundo natural? ¿De qué potencia subjetiva se habla en este punto? ¿En qué sentido el psicoanálisis –como teoría de la afectividad– podría ser una vía para su esclarecimiento? Luego de *Le poétique*, en 1968, con la aparición de su libro *Pour l’homme*, Dufrenne intervino en el debate del movimiento estructuralista con una concepción crítica. El estructuralismo –los tres epígonos que Dufrenne menciona son: Lévi-Strauss, Althusser y Foucault–, pondría fin a la presencia del sujeto como punto de partida del pensamiento; no obstante, para Dufrenne, “el individuo, repitámoslo, es irreductible” (Dufrenne, 1977, 53). La cuestión, en todo caso, es si ha de entenderse al hombre y lo humano como lo hacen las llamadas “ciencias del hombre”.

Los efectos de esta contienda de Dufrenne con el estructuralismo quizás hayan sido el motivo principal de que su obra no haya perdurado en el tiempo ni haya sido objeto, en nuestro terreno filosófico, de estudios exhaustivos. A diferencia de Ricoeur, quien también desarrolló una perspectiva crítica, aunque incorporando herramientas

estructuralistas en su proyecto hermenéutico, Dufrenne pasó prácticamente al olvido. Sus libros casi no han sido traducidos, los artículos sobre su obra son el propósito de unos pocos especialistas. Las elaboraciones seminales de Dufrenne acerca del psicoanálisis podrían ser una vía para recuperar la actualidad de su pensamiento.

En diversos trabajos Dufrenne se ocupó de mencionar el creciente ascenso de la teoría psicoanalítica en el mundo intelectual francés. Y es en su libro *Subversion, perversion* (1977) donde puede encontrarse el impacto más elaborado de la interlocución con el psicoanálisis. En dicha obra Dufrenne plantea que el psicoanálisis puede ser una herramienta prolífica para concebir cierta inclinación del pensamiento de su tiempo que, orientado primero hacia la crítica de los sistemas e ideologías imperantes, terminaría en una práctica “perversa” de la “trasgresión” injustificada.

En términos generales, la noción de perversión puede ser entendida de dos modos distintos: por un lado, como una desviación respecto de un término medio; por otro lado, como un desvío respecto de una norma. Ambas acepciones convergen en la idea de que la norma es un justo medio; no obstante, esta descripción somera no permite aprehender el carácter axiológico que cubre a la noción de perversión –su relación con la maldad–. Para esto último, es preciso pasar de la perversión a los actos perversos, esto es, a la perversidad, que permite apreciar que la perversión se define entonces como trasgresión. A propósito de esta última consideración, Dufrenne sostiene que este pasaje del desvío al acto trasgresor es el carácter propio de la noción freudiana de perversión (cf. Dufrenne, 1977, 69). De este modo, puede verse cómo el psicoanálisis opera de acuerdo con un método de reducciones desde las proyecciones mundanas hacia los actos en que se constituyen, demostrando su convergencia básica con la fenomenología.

La relación entre perversión y maldad es un vínculo indisoluble para Dufrenne. Y la trasgresión que los perversos actualizan consiste en “hacer gratuitamente daño al otro”

(Dufrenne, 1977, 76). De este modo, la perversión por excelencia sería el sadismo. Sin embargo, es importante notar que las descripciones psicoanalíticas –al vincular la etiología de la perversión con una fijación en el complejo de Edipo– parecerían no estar a la altura del fenómeno que buscan aprehender:

“Ampliamente Freud ha podido hablar de sadismo y masoquismo [pero] elude la crueldad, y también el dolor; y los neo-freudianos hablan con mayor gusto de falta que de sufrimiento...” (Dufrenne, 1977, 79)

Por un lado, esta afirmación esboza la crítica de Dufrenne a ciertas orientaciones post-freudianas que habrían extraviado el núcleo prístino de la obra del maestro, al reducir el sadismo a un instinto, mientras que el precepto fenomenológico freudiano estaría en la afirmación de Freud –como también destacara Merleau-Ponty en el capítulo titulado “El cuerpo como ser sexuado” de la *Fenomenología de la percepción*– en la 17ª de sus *Conferencias de introducción al psicoanálisis* de que “los síntomas neuróticos tienen un sentido”. Por otro lado, la última indicación de la cita consignada –referida a los “neo-freudianos”– remite también a Jacques Lacan y a su escrito “Kant con Sade” (1962). Dufrenne destaca que el sadismo y el masoquismo, en la teoría psicoanalítica de este último, afortunadamente han sido considerados como formas del deseo, articuladas con la erotización fantasmática del sujeto, y, por lo tanto, con independencia del padecimiento y la violencia o la agresión. Sin embargo, las escenificaciones que describe el psicoanálisis de Lacan son “juegos”, mientras que “la perversión no es lúdica” (Dufrenne, 1977, 79).

Asimismo, en el psicoanálisis que se extravía de la fenomenología el sujeto se reduce a un mecanismo: la perversión sería el resultado de una identificación al falo materno, por lo cual “perversos son aquellos que han sido pervertidos por la madre”

(Dufrenne, 1977, 88). El mecanismo perverso por excelencia, que afirma la existencia de ese falo que rechaza la diferencia entre los sexos, sería la desmentida (*Verleugnung*) que, en última instancia, es un rechazo de la realidad. “La perversión es una fijación sobre la denegación, que es también una trasgresión de la Ley” (Dufrenne, 1977, 89). Pero el sujeto no es un mecanismo. De este modo, la trasgresión –tal como la entiende el psicoanálisis– no es más que un desafío de lo instituido en función de una posición regresiva, que rechaza el conocimiento advertido de la castración. Este es el caso, por ejemplo, del fetichista, quien acicatea su erotismo por recurso a un objeto fijo en el que condensa su satisfacción sexual.

En función de las dos consideraciones anteriores, Dufrenne sostiene que, sin la fenomenología, el psicoanálisis a lo sumo puede comprender mejor el fetichismo, aunque perversiones más radicales como el sadismo le son ajenas, ya que “los escenarios perversos [sugeridos por el psicoanálisis] no son quizás inocentes, sino inofensivos” (Dufrenne, 1977, 95). Para avanzar con mayor precisión en este terreno sería preciso recurrir nuevamente a las elaboraciones sartreanas de *El ser y la nada*.

En términos generales, podría concluirse este *excursus* afirmando que Dufrenne critica a cierto psicoanálisis de un modo severo, al ubicar cierto afán explicativo y mecanicista en su teoría. En última instancia, “las perversiones a las que se refiere el psicoanálisis aparecen más bien como caprichos o fantasías” (Dufrenne, 1977, 95). Por esta vía, para Dufrenne, “el psicoanálisis ofrece una teoría de la perversión sin perversidad” (Dufrenne, 1977, 100). Como fuera entrevisto, en su concepción esto se debe a la idea de suponer que la perversión es el resultado de una fijación infantil en el complejo de Edipo. De este modo, el perverso queda reducido a una especie de niño en el adulto, que escenifica una fantasía; y queda cancelada la posibilidad de considerar la perversión a partir de la maldad y el acto concreto de hacer daño al próximo. “Esta

dimensión social de la perversión es la que el psicoanálisis invita a dejar de lado” (Dufrenne, 1977, 1903).

Por otro lado, “al bloquear el deseo en el triángulo edípico, no le da todas sus oportunidades de investir el mundo” (Dufrenne, 1977, 96). Para realizar este último proyecto, Dufrenne propone que sería necesaria una teoría de la percepción como apertura, que permita a lo deseable la ampliación a las dimensiones mundanas. Esta “potencia de deseo se anuncia en la subversión” (Dufrenne, 1977, 96).

Sin embargo, desde la perspectiva de Dufrenne, el problema principal de la concepción freudiana de la percepción es haber quedado hipotecada en la noción de representación. Para el fenomenólogo, la percepción nos pone en contacto con la presencia misma de las cosas. Si el perverso es aquel que desmiente la realidad en pos de su fantasía (al igual que el neurótico), el sujeto de la percepción se encuentra orientado hacia lo real. La percepción, entendida como “ser salvaje” (Dufrenne, 1977, 64), puede instituir nuevas formas de vida en las fracturas de los sistemas de dominación:

“Para el oprimido, lo real se anuncia: el malestar [...]. Este malestar [...] es real; es lo que debe inspirar la definición de lo real. [...] Pero lo que conviene llamar real no es lo que es determinado, sino lo que es sufrido...”

(Dufrenne, 1977, 58 s.)

En esta referencia es notable un reproche implícito al estructuralismo y, en particular, al psicoanálisis de Lacan: por un lado, Dufrenne critica la idea de un sujeto determinado, al destacar con énfasis la participación de un sujeto padeciente; por otro lado, en su definición de lo real, cuestiona la noción lacaniana de lo real como “lo imposible” (Dufrenne, 1977, 24). De este modo, Dufrenne afirma que “cuando los

análisis sustituyen al sistema vivido un sistema sistemáticamente concebido por un pensamiento inevitablemente reductivo [...] escamotean lo real” (Dufrenne, 1977, 57).

No obstante, es importante advertir que la noción de real de Dufrenne refiere a una realidad antepredicativa, mientras que para Lacan lo real tiene otra connotación. Cuando Lacan sostiene que lo real es imposible, cabe agregar, por ejemplo, que en su definición del síntoma añade que es “imposible de soportar”. Por lo tanto, Lacan también afirma un sujeto padeciente en el comienzo del psicoanálisis. En este punto, pareciera ser un malentendido el que surge en la lectura que Dufrenne realiza de ciertas categorías lacanianas. Lo mismo podría decirse respecto de la noción de goce (*jouissance*); ya que Dufrenne cuestiona la idea de que el sujeto pueda “gozar” en el malestar –como propondría Lacan–. Sin embargo, en la teoría lacaniana, el goce no es un placer “ego-sintónico”, sino, muy por el contrario, el nombre mismo del padecimiento subjetivo. Por eso, pareciera tratarse, nuevamente en este caso, de un malentendido terminológico con un importante alcance conceptual. Con el objetivo de continuar el designio dufrenniano de un psicoanálisis informado de la fenomenología, y una fenomenología que utilice metódicamente el psicoanálisis, en futuras investigaciones deberían aclararse los malentendidos terminológicos (y conceptuales) que hieren la relación fecunda que podría entablarse entre fenomenología y psicoanálisis. Volveremos sobre esta cuestión en las conclusiones de esta tesis.

De todos modos, a pesar del malentendido, la orientación general de Dufrenne es recuperar la relación entre subversión y deseo: la subversión está dirigida a la capacidad instituyente de la perversión, así como la intervención analítica, a través de la apertura del inconsciente, tiene como propósito liberar el deseo de su anclaje fantasmático, con el propósito de subvertir la representación que el sujeto tiene de sí mismo. En este sentido, cabría destacar que es una convergencia apreciable la que se advierte con el

pensamiento de Lacan, ya que para éste el deseo debe ser desencadenado de su amarra edípica. Sin embargo, para Dufrenne la experiencia en que esta liberación acontece es antepredicativa en la percepción misma.

En este punto, puede notarse que Dufrenne discute con el psicoanálisis en el campo mismo de la construcción de sus conceptos, pero con un objetivo preciso: evitar la “cosificación” mundana del sujeto, que haría de éste una instancia determinada. Asimismo, en convergencia con el planteo de Henry propone una crítica de la metapsicología y la teoría de la representación, para que el psicoanálisis sea una vía de recuperación de la potencia afectiva y deseante del hombre. En términos generales, podría decirse que Dufrenne cuestiona al psicoanálisis por su falta de radicalidad estética, aunque considera que dicha perspectiva –una vez depurada de sus prejuicios naturalistas– puede ser una forma de complementación de la fenomenología trascendental. De acuerdo con este sentido, su orientación es convergente con la planteada por Merleau-Ponty (y Henry). En última instancia, asimismo, la propuesta de Dufrenne radica en servirse del psicoanálisis para radicalizar la concepción fenomenológica del sujeto, no sólo para –a través de su concepción de la Naturaleza (“...la Naturaleza es menos lo que precede al hombre que aquello que se vuelve contra él”; Dufrenne, 1963, 155)– vincularlo con la noción de inconsciente, sino también –y fundamentalmente– para pensarlo en términos deseantes y afectivos. En todo caso, podría decirse que el recurso de Dufrenne al psicoanálisis consiste en explorar una dimensión trascendental del sujeto que no se identifica con el Yo (constituido), la conciencia (en función de la correlación intencional), el hombre o la persona (proyecciones mundanas), el individuo (existencia fáctica), etc. El psicoanálisis vale como método regresivo para pensar una afectividad de la potencia,⁹¹ que no es

⁹¹ “Lo posible significa la plenitud de lo real, su autoridad y su eficiencia [...]. Lo posible en que nosotros pensamos no es más lo contingente [...] [sino] el acontecimiento (no histórico) que produce una necesidad

fundamento, sino fondo, un deseo sin objeto, porque no depende de un acto objetivante como sustrato, dado que se trata de un nivel originario. Por eso, la reflexión dufrenniana en torno a la Naturaleza interroga las condiciones del campo fenoménico, pero de modo negativo:

“Sin duda, toda definición constituye un sentido e introduce [a la Naturaleza] en el dominio de la fenomenalidad. [...] un sentido que es un no-sentido, pero como posibilidad del sentido.” (Dufrenne, 1963, 153 s.)

En este punto, el psicoanálisis es una vía para investigar la esfera trascendental desde un punto de vista no intencional u objetivante, sino a partir de su auto-afección, de ahí la proximidad con el planteo de Henry:

“Lo que el psicoanálisis explora son las figuras de la finitud: Muerte, Deseo, Ley. [...] la finitud ha devenido trascendental.” (Dufrenne, 1968b, 92)

Así, la Muerte, el Deseo, la Ley, etc., son las condiciones de posibilidad de todo saber sobre el hombre –y en este sentido cobran un estatuto trascendental– pero no un saber que lo determinaría objetivamente –al modo de las “ciencias del hombre”–; sino que ese saber modifica el estatuto del hombre más allá de considerarlo un “objeto de estudio”, en la medida en que permite esclarecer dimensiones profundas de la existencia. Por ejemplo, respecto del deseo, a expensas de definirlo en función de su objeto,⁹² el deseo es un modo de afección y potencia cuyo objeto –como demuestra el psicoanálisis en su análisis del concepto de pulsión– es contingente:

bruta” (Dufrenne, 1963, 154).

⁹² En este sentido, la posición de Dufrenne es convergente con la de Lacan.

“¿Cuál es, en efecto, el objeto del deseo? Dos respuestas se nos ofrecen: el lenguaje y el Otro. [...] es en el Otro como lugar de la palabra que se dice: el deseo gira hacia el Otro [...]. El deseo significa la falta en ser [...] disimula una presencia ausente.” (Dufrenne, 1968b, 98)

En este aspecto, Dufrenne es uno de los primeros fenomenólogos –después de Ricoeur– en citar la obra de Lacan, incluso con un tono favorable, ya que permitiría recuperar el freudismo del reduccionismo biologizante con que Freud era leído en Francia en ese entonces. Por lo tanto, la ciencia del inconsciente no apuntaría a buscar un reverso de la conciencia, que estaría estructurada en sus mismos términos (como representación), sino el fondo en que aquella “deviene opaca a sí misma, siempre henchida por la noche insistente de lo impensado” (Dufrenne, 1968b, 92). Por eso, cuando el psicoanálisis lacaniano propone la concepción del inconsciente a partir del lenguaje –“he aquí, en efecto, el motivo mayor del neo-freudismo, cuya carta de presentación es el texto de Lacan ‘Función y campo del habla y del lenguaje en psicoanálisis’”– no debe entenderse esta referencia como una interpretación empírica (en el sentido de la lingüística estructural) de una instancia trascendental, sino como el intento de reconducir la práctica clínica a una fenomenología del habla instituyente,⁹³ como dicho texto expone a través de la distinción entre “habla vacía” y “habla plena” – en referencias que recuerdan a *Ser y tiempo* de Heidegger y la *Fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty, a partir de la distinción entre lo “hablado” y lo “hablante”–. En este sentido, el psicoanálisis se presta a realizar el proyecto de una “fenomenología del habla” del que hemos hablado desde el primer capítulo de esta tesis.

⁹³ “[Lacan] también rechaza –¡alabado sea él!– que el fin de la cura sea, como para el psicoanálisis norteamericano, volver a poner al individuo en comunicación con la colectividad donde se aliena” (Dufrenne, 1968b, 94, cursiva añadida).

Sin embargo, es cierto también que la vía dufrenniana hacia el psicoanálisis no tuvo una exploración sistemática, la mayor parte de sus indicaciones han quedado en estado latente, con el formato de indicaciones prospectivas, de ahí que esta tesis tome como una de sus líneas futuras de investigación la relación entre fenomenología y psicoanálisis desde una perspectiva trascendental. Así es que en el capítulo próximo, dedicado a las conclusiones, nos dedicaremos también a evaluar una propuesta más reciente que vincula fenomenología y psicoanálisis a partir de una perspectiva trascendental como la de R. Bernet.

Conclusiones

“La búsqueda del origen es la búsqueda de lo absoluto para un pensamiento que renunció al creacionismo, pero que no renunció a descubrir las raíces del hombre, el arraigo de lo trascendental en lo psicológico, y de lo psicológico en lo natural.”

(Dufrenne, 1981, 127)

La obra de M. Dufrenne concluye de una manera agónica. En 1981, publica su último libro importante: *L'inventaire des a priori. Recherche de l'originare*, con una declaración que toma la forma de un arrepentimiento: no haber concluido antes con ese trabajo. Si bien la redacción comenzó a continuación de *La notion d'a priori*, Dufrenne afirma haberse “distráido”:

“Por circunstancias que no eran sólo personales –un redoblamiento de interés por la estética, sobre la que mi enseñanza se centraba–, sino históricas: el acontecimiento de una filosofía estructuralista que anunciaba la muerte del hombre. Esta peripecia me pareció amenazante, y me aboqué a introducir una nota de discordancia en el concierto que ocupaba la escena.” (Dufrenne, 1981, 7)

En efecto, vista retrospectivamente, la de Dufrenne fue apenas una nota, cuya discordancia pasó desapercibida. En ocasiones se lo considera un filósofo “humanista” – en sentido despectivo, con el mismo desinterés que en algún momento produjo la obra de Sartre– o “pasado de moda” –un fenomenólogo “ortodoxo”, dedicado a la

descripción estática del objeto estético, cuyo valor no trasciende la concepción del arte moderno—; por eso en esta tesis hemos enfatizado su actualidad y vigencia para nuestro pensamiento: por un lado, en la segunda parte hemos utilizado sus elaboraciones para confrontarlas con algunos casos de obras de arte contemporáneo, con el objetivo de demostrar su potencia para la estética de nuestro tiempo; por otro lado, en la tercera parte hemos destacado cómo algunas indicaciones metodológicas en la fenomenología dufrenniana anticipan y convergen con los resultados de la fenomenología francesa posterior (Levinas, Marion, Henry).

Respecto de la decisión metodológica de reunir a estos tres fenomenólogos, hemos tomado como vía precedente los resultados obtenidos por F.-D. Sebbah en su tesis *L'épreuve de la limite*.⁹⁴ De modo convergente con este planteo, hace algunos años, en un estudio hoy en día clásico, Ricoeur (1986) propuso considerar la historia de la fenomenología como una sucesión de herejías. Citemos algunas de ellas, retomadas en esta tesis: —la ontología heideggeriana, que, en la pregunta por el Ser, da un paso más allá del fundamento en la esfera fenomenológica de la conciencia inmanente; —el planteo sartreano de la cuestión del Otro, que suscribe en la estructura de la mirada un motivo para debatir la quinta de las *Meditaciones Cartesianas*, de Husserl, y la vía de acceso al semejante a través de su cuerpo físico; —la filosofía merleau-pontyana del cuerpo, que ubicaría en la percepción el fundamento de la imposibilidad de realización del método de la reducción (del mundo); —por último, en una enumeración incompleta, la subversión que encuentra la noción de intencionalidad en el pensamiento de Levinas, al ser subtendida por un estrato de afección y pasividad irreductible.

⁹⁴ “La lectura de M. Henry, de E. Levinas [...] ¿no confronta con una práctica excesiva del método fenomenológico? Una fenomenología del exceso en la que es necesario entender el genitivo tanto en sentido objetivo como subjetivo: una práctica de la fenomenología que perdió todo sentido de la medida, es decir, de la restricción, porque quisiera alcanzar la descripción del exceso [...] hacia aquello que excede el campo del aparecer. Una fenomenología caracterizada por aquello que podríamos llamar una escalada a lo originario” (Sebbah, 2001, 13).

En cada uno de estos planteos, podría decirse que la fenomenología es subvertida por una dirección hacia lo extraño al Yo. En el curso del siglo XX, la fenomenología exploró un intento de radicalización de sus supuestos, en autores como Marion o Henry, que alcanza para hablar de un “más allá de la esfera del yo trascendental” –entendida esta esfera a partir de la constitución como donación egológica de sentido– que puede tener distintos nombres: “Vida”, o bien “Dios” –y este es el modo en que habría que entender lo que Janicaud (1991) llamó “el giro teológico de la fenomenología francesa contemporánea”– pueden ser, incluso, nombres de lo extraño.

De acuerdo con esta orientación general es que presentaremos los resultados de esta tesis y los problemas a que se abocarán nuestras futuras investigaciones.

Resultados obtenidos en los capítulos precedentes

A pesar de su carácter diferido, Dufrenne afirma que se decidió a concluir el libro sobre el inventario de los *a priori* para responder a dos observaciones de Ricoeur, formuladas en el número de marzo del '61 de *Esprit*. Al igual que en el comienzo de su obra (en el libro escrito en colaboración con Ricoeur), o en su fenomenología de la experiencia estética (dedicada “A mis amigos”) Dufrenne hace de la interlocución el motivo de su escritura.

Esta dimensión del “para otro” no puede ser elidida en la aproximación a la obra de Dufrenne. En diversas ocasiones, nuestro autor presta menos atención a la rigurosidad conceptual –a la reconstrucción de argumentos en función de fuentes– que al efecto que busca producir en un lector específico, que nunca es una instancia ideal; tampoco podría

serlo si recordamos que varios de sus libros surgen en el marco de polémicas con la filosofía de su tiempo.

Estas últimas observaciones son especialmente importantes para considerar su estilo. La escritura dufrenniana es eminentemente poética. Sin embargo, esta condición no es una forma de “embellecer” el discurso. A través de la escritura poética –tal como lo expone en el final de *La notion d'a priori* y, luego, en *Le poétique*– Dufrenne se propone poner en acto aquello de lo que habla, es decir, de saltar la distancia entre un discurso que presenta un objeto y la presentación misma de ese objeto. El filósofo debe hacer comparecer a las cosas mismas; la descripción de la experiencia estética debe realizarse desde un punto de vista estetizante. De ahí que en el curso de esta tesis también hemos prestado atención no sólo a la utilización de citas y paráfrasis de referencias, sino que –progresivamente– hemos intentado continuar con el espíritu dufrenniano que enseña que ese principiante permanente que es el filósofo no es sólo un comentarista exhaustivo. Por eso en el curso de esta tesis no hemos pretendido evaluar las referencias de Dufrenne a otros filósofos desde el punto de vista de su validez –ya que sería un afán equivocado– sino en función de aquello que pretende hacerles decir para, en última instancia, descubrir su propia voz.⁹⁵

Luego de esta breve disquisición en torno al temple estético de la obra dufrenniana, regresemos a las observaciones formuladas por Ricoeur (y a las respuestas de Dufrenne) con el propósito de comenzar a establecer las conclusiones de esta tesis.

En primer lugar, Ricoeur observa el carácter “débil” –respecto de su comparación con los criterios kantianos de “necesidad” y “universalidad”– de la concepción dufrenniana: si todo puede ser *a priori* (cualquier cualidad afectiva), nada lo sería; por lo tanto, ¿cómo delimitar el campo del *a priori*? En segundo lugar, de modo más

⁹⁵ Como veremos a continuación en la exposición de la cuestión de la intersubjetividad el pasaje a través del otro es indispensable para el conocimiento propio.

radical, Ricoeur cuestiona la separación entre un modo objetivo y otro subjetivo del *a priori*. En este punto, Dufrenne no duda en decir: “Por cierto, yo no he creado este problema por gusto, ¡Ricoeur lo sabe bien!” (Dufrenne, 1981, 12), donde puede notarse el carácter dirigido de la interlocución dufrenniana. Aunque Dufrenne añade que Ricoeur equivoca el sentido de esta distinción, dado que es sólo un punto de partida, porque toda su fenomenología estaría destinada a sobrepasar esa distinción entre lo subjetivo y lo objetivo a través de una filosofía de la Naturaleza:

“...el arraigo del *a priori* en la Naturaleza. [...] la filosofía de la Naturaleza está siempre indicada y es siempre imposible, no puede ser más que esbozada según el modo del ‘como si’.” (Dufrenne, 1981, 13)

He aquí el punto en que más se tocan filosofía y estilo en el proyecto dufrenniano. De la Naturaleza no puede hablarse, sino que “se la habla”, se la pone en acto a través de la poesía –así como Platón también debió recurrir a los mitos para hablar de aquello que resistía a la explicación–.⁹⁶

Sin embargo, sí contamos con una respuesta concreta a la primera observación de Ricoeur. Dufrenne sostiene que la búsqueda de un inventario de los *a priori* es una apuesta inútil. En todo caso, se trata de delimitar criterios que no sean los kantianos “que limitan considerablemente el dominio del *a priori* al reducirlo a lo formal” (Dufrenne, 1981, 19). En la primera parte de esta tesis hemos ubicado de qué modo Dufrenne formula una aproximación “concreta” a la relación entre el hombre y el mundo –en el primer capítulo, en interlocución con las filosofías existenciales de la época; en el segundo capítulo, a partir de la influencia de la fenomenología merleau-pontyana; en el tercer capítulo, en función de la participación de resultados y vías

⁹⁶ Esta cuestión es elaborada en el prefacio al libro *Jalons* (1965).

metódicas tomadas de las ciencias empíricas—, que en su obra de madurez (dado que en los tres primeros capítulos de la tesis hemos investigado especialmente los precedentes de su obra, antes de la aparición de su libro fundamental, la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*) decantó en una concepción del *a priori* como vía para pensar menos el problema del conocimiento (o la constitución de la objetividad) que la complejidad de la vida afectiva del hombre a través del hilo conductor de la obra de arte.

Este último aspecto es el que Ricoeur no advierte, con su intento de evaluar el planteo dufrenniano por fuera de sus condiciones de formación: esta concepción del *a priori* no puede ser aislada del trasfondo estético en que se construye —de la misma manera que tampoco podría estudiarse su estética sin el vector que, a través del *a priori*, conduce a la relación con el mundo—. Este aspecto es el que hemos explorado en la segunda parte de la tesis: de acuerdo con el hilo conductor de la obra de arte, investigamos las dimensiones de la estética fenomenológica de Dufrenne en función de su “estructura y mundo” (capítulo 4); “significación e imagen” (capítulo 5); “forma y afecto” (capítulo 6). En cada uno de estos casos, la conjunción del título partía de presuponer que ambos elementos eran excluyentes, pero hemos demostrado su vía de continuidad en la exposición.

A partir de lo anterior, cabe destacar que si bien el *a priori* no es formal no quiere decir que no sea forma. Es la forma del objeto, forma significativa y referida a la receptividad del hombre. Ahora bien, si no es posible establecer un catálogo de los *a priori* es porque las formas requieren una historicidad. Antes que universalidad y necesidad lógica, Dufrenne afirma que los criterios de los *a priori* afectivos son “historicidad” y “necesidad sensible” (Dufrenne, 1981, 21). A este segundo aspecto nos hemos dedicado, como fuera dicho, en la segunda parte de la tesis en tanto que la

exaltación sensible del objeto estético se impone a partir de su modo de presentación incontestable. La percepción estética instituye una necesidad que no se desprende de juicio alguno, sino de la presentación misma de la cosas. Asimismo, respecto de la historicidad, la universalidad –entendida como “independiente del tiempo” para una “comunidad abstracta de sujetos”, que son ese “único sujeto constituyente”– no es un criterio adecuado en la medida en que el planteo del *a priori* apunta a recuperar la institución de sentido en el mundo a través de la percepción. En todo caso, la universalidad del *a priori* debe ser reconducida a una condición trascendental:

“Si queremos definir este universal como trascendental, es necesario todavía señalar dos aspectos de este sentido primario dado a todo hombre para ser leído en el mundo, y que aportan los dos únicos criterios disponibles del *a priori*. En principio, este sentido comporta lo inmediatamente dado. [...] Segundo carácter del sentido como trascendental: es aprehendido como constituyente. Constituyente incluso del sujeto [...]” (Dufrenne, 1981, 29 s.)

De este modo, Dufrenne admite que los criterios del *a priori* puedan parecer débiles, pero en la medida en que son pensados en función del modo de aparición del sentido que implican es que cobran un valor propio. Esta pregunta por la “aparición del sentido” requiere entonces de una postura que llama –según hemos visto en el curso de la tesis– “Empirismo de lo trascendental”, cuyo campo de aplicación es la producción colectiva de sentidos en prácticas concretas –la del arte en particular–:

“Una suerte de conciencia anónima se constituye así, para la cual la tradición es el equivalente de lo que es la retención para la conciencia

individual. Esta conciencia anónima es la cultura. La historicidad pertenece propiamente a la existencia que se mueve en este espacio espiritual de una cultura, y cuya vida singular recibe así una cierta dimensión de generalidad. [...] Se comprende entonces que el a priori en tanto que subjetivo sea histórico; este saber virtual que prepara a la conciencia para recibir ciertos aspectos del mundo puede también sedimentarse en la cultura [...]. La intersubjetividad concreta que se constituye en una comunidad es un cuasi-sujeto [...] hasta definir la cultura (o la personalidad de base que la figura) por su mundo, es decir, por los a priori que la sensibilizan a determinados aspectos del mundo.”
(Dufrenne, 1981, 42 s.)

En esta referencia *in extenso* puede notarse, en primer lugar, de qué modo incluso en su último libro Dufrenne continúa utilizando conceptos elaborados en sus primeros trabajos (como el de personalidad de base; como el de “cuasi-sujeto” –construido para referirse a la obra de arte–), aspecto que le otorga a su obra una unidad que sólo puede ser investigada de manera sistemática –como lo hemos hecho en esta tesis–; asimismo, cómo la cuestión de los criterios del *a priori* no llevan a una descripción formal sino a un planteo de la historicidad humana, pensada en términos de prácticas culturales empíricas; en tercer lugar, el hilo último de la constitución del sentido a partir del motivo de la intersubjetividad. A este aspecto nos dedicaremos en un apartado posterior de este capítulo dedicado a las conclusiones, luego de considerar la posibilidad de una estética pura –como una segunda vía para condensar los resultados en torno a la cuestión del *a priori* en la fenomenología de Dufrenne–.

La posibilidad de una estética pura

La posibilidad de una estética pura comienza en la interrogación del “echar raíces” de los *a priori* de la afectividad en el sustrato de la relación del hombre con el mundo. La estética pura tiene como objeto imposible llevar a la presencia ese fondo mudo que es la Naturaleza.

Como hemos estudiado en el capítulo séptimo, la fenomenología de Dufrenne realiza una doble reducción: de la obra de arte a la percepción estética y de ésta a la Naturaleza. Sin embargo, como se ha desarrollado en el capítulo octavo, Dufrenne rechaza la concepción husserliana de la constitución. En su libro sobre el inventario de los *a priori* lo dice en los siguientes términos:

“Pero el proyecto de una génesis del *a priori* a partir de este estado salvaje [la Naturaleza], ¿es viable? De una génesis semejante de lo trascendental, Husserl a menudo concibió el proyecto [...]. Estos análisis están comandados por el tema de la constitución, al que nosotros hemos renunciado.” (Dufrenne, 1981, 222)

No obstante, en el curso de esta tesis hemos visto que el reproche de Dufrenne a la noción de constitución es eminentemente terminológico: el término mismo parecería llevar a la idea de un sujeto constituyente entendido como “creador”. Asimismo, respecto de la cuestión de la esfera trascendental, cabe retomar la distinción entre “génesis” y “originario” que Dufrenne propone en este mismo contexto:

“Del origen siempre puede alegarse que es origen *de* [...] que refiere entonces a un ya [*déjà*] de un mundo tomado en una cadena temporal.

Dicho de otro modo, todo comienzo es relativo, porque el único comienzo absoluto sería el comienzo mismo del tiempo en que se inscriben todos los comienzos, y no hay tiempo del tiempo. [...] Es necesario resistir a la tentación de deslizarse de lo originario al origen.”
(Dufrenne, 1981, 225)

Si el origen puede ser tomado siempre desde un punto de vista óntico, lo originario apunta a un fondo ontológico que, para el caso que aquí concierne, no plantea la posibilidad de superar al sujeto –como lo han pensado las teorías estructuralistas– sino que la Naturaleza es el sujeto mismo pensado desde su punto de vista originario:

“Pero es lo originario lo que importa: no el origen, sino lo que está en el origen, no la fuente, sino aquello que da la fuente, no lo dado, sino lo donante [*donnant*]. Lo originario es el ser; un ser al que, en lugar de oponerle el ente, es preciso resguardarle su fuerza de estar siendo [...]. Siendo dado [*Etant donné*] como dice Duchamp; pero ¿‘quién’ da, originariamente? El ente se da, está ahí; el ser es esto, su ahí, lugar ‘que habrá siempre tenido lugar’, pero que no es ‘nada’, que es lo pleno de la presencia: aquello que llamamos Naturaleza.” (Dufrenne, 1981, 225 s.)

De acuerdo con esta última indicación encontramos la elaboración de la última parte de esta tesis según la cual interpretamos la fenomenología dufrenniana en el marco de un desbordamiento de la correlación intencional, de la intencionalidad objetivante, para atender a la cuestión de la donación a través de su noción de Naturaleza.

Como hemos dicho en el primer apartado, antes que un inventario descriptivo o analítico de los *a priori*, se trata de reconducirlos a la esfera trascendental. Este

movimiento es realizado por Dufrenne en la última parte de la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (estudiado en el capítulo sexto de esta tesis), retomado luego en la parte final de *L'inventaire des a priori*. Clasificar objetivamente formas *a priori* sería un extravío metodológico; en todo caso se trata de reconducir el *a priori* hacia el sujeto para descubrir en él un desbordamiento de la correlación intencional.

De acuerdo con un ordenamiento de sus precedentes, Dufrenne distingue tres vías de aproximación a esta cuestión: los *a priori* de la presencia –que exponen el lazo irrevocable entre el hombre y el mundo– que ya habrían sido estudiados por Merleau-Ponty, para develar el modo en que el cuerpo mismo es un *a priori* trascendental. En el campo de la representación estarían los *a priori* de “las funciones de la conciencia”: la sensibilidad, la imaginación, la memoria, el entendimiento, que deberían ser analizados en función de su referencia a esos puntos en que develan la opacidad propia del ser consciente; esto es, en la medida en que quedan supeditados al “ser afectivo”, donde mejor se comprueba la dimensión sensible del hombre –que “echa raíces” en la Naturaleza–, dado que no se trata encontrar nuevos *a priori*, sino de notar “nuevos rostros de los *a priori* ya señalados” (Dufrenne, 1981, 293):

“Llamamos sentimiento a este movimiento por el cual la conciencia descubre de nuevo la unidad originaria de la que emerge y por la cual presente la Naturaleza.” (Dufrenne, 1981, 295)

De este modo, la “estética pura” dufrenniana es un proyecto de radicalización de la fenomenología que no podría plantearse en términos de inventariar sentimientos discretos sino el movimiento que los subtiende. Estudiar la estética de Dufrenne sin su soporte metodológico –al cual nos abocamos en la tercera parte de esta tesis, y cuyo fin aquí podemos declarar justificado– implicaría reducirla a una teoría que, entre otras,

desconoce su propia condición de posibilidad. La fenomenología de Dufrenne no es un método “neutro” aplicado a la obra de arte; sino una reelaboración de la fenomenología y su campo a partir del hilo conductor del fundamento estético del hombre.

Por otro lado, para concluir este apartado (y anticipar el siguiente), cabe destacar que la noción de Naturaleza, además de la delimitación ontológica entrevista tiene para Dufrenne una vocación intersubjetiva. Que afirme que se trata de una instancia “pre-personal” o “impersonal” no desmiente, como hemos dicho en el primer apartado de este capítulo final de la tesis, que cancele la instancia subjetiva. En todo caso, se trataría de una instancia originaria en la arqueología del sujeto, a la que se accede a través de una disquisición que no reduce al prójimo al semejante, y que permite volver a trazar un puente hacia el psicoanálisis.

La cuestión de la intersubjetividad

Para Dufrenne, desde un punto de vista histórico, el problema del prójimo y el semejante aparece como un descubrimiento y una adquisición de la filosofía moderna; en sentido amplio, podría atribuirse a Hegel el acontecimiento de su promoción más célebre. Hasta entonces, las paradojas agresivas del solipsisimo no habían llamado forzosamente la atención de los filósofos, incluido Descartes –para quien el semejante podía ser reconducido a un conjunto de resortes debajo de un sombrero y un abrigo, pero que a través del recurso a la garantía divina no vuelve a considerar la cuestión de los otros hombres–. De este modo, la presencia del otro era considerada como algo de suyo y el único problema que presentaba era de orden estrictamente práctico o moral. Sin embargo, a partir de la *Fenomenología del espíritu* (1807) ya no estuvo permitido

escamotear el problema de la realidad de la alteridad y la posibilidad de un diálogo o un encuentro con dicha instancia que, eventualmente, invirtiese el fundamento de la conciencia.

Asimismo, plantear el problema de la alteridad remite necesariamente a la cuestión de lo extraño, entendido como aquello que no es idéntico a *sí*. Podría decirse –según Dufrenne– que este punto fue el que Hegel no consideró en su esclarecimiento del conflicto entre (auto) conciencias. Sin embargo, tanto la fenomenología contemporánea como el psicoanálisis se han interrogado por diversas figuras de lo extraño; desde Husserl hasta Marion (con una inversión de la intencionalidad en su concepción de los “fenómenos saturados”); con Freud y Lacan (a partir de las distintas modalidades de lo siniestro, lo *éx-timo*, etc.). En cada caso, una pregunta se formula: ¿cómo introducir una relación con una instancia radical de otredad que no continúe el solipsismo y permita la consideración de la alteridad “en tanto alteridad”? O bien, ¿cómo concebir al sujeto de otro modo que (no sea) en la comprensión empática del redoblamiento especular?

Como dijimos en el comienzo de este capítulo, la búsqueda de una instancia de alteridad radical es lo que subtiende el contenido de las diversas figuras de lo extraño en la fenomenología contemporánea. Como fuera dicho, el planteo husserliano de la quinta de las *Meditaciones cartesianas* es el punto de partida para repensar la cuestión de la intersubjetividad.

En la quinta de las *Meditaciones cartesianas* Husserl comienza su descripción del acceso a lo extraño a través de una “reducción a la esfera de la propiedad”. Se trata, en este caso, de una segunda reducción realizada sobre el precedente de la reducción fenomenológica. Esta reducción implica suspender todos los sentidos que no han tenido su origen en la experiencia del yo, consiguiendo un “ámbito de primordialidad”.

El núcleo de la primordialidad lo ocupa el cuerpo propio –punto cero de todas las orientaciones y órgano del movimiento–. El cuerpo propio, a su vez, se revela como sede de un yo psicofísico. En tercer lugar, la esfera primordial abarca los objetos que son accesibles en virtud de los desplazamientos del cuerpo propio así como las obras que dependen del actuar propio.

El problema de la alteridad radica en que no hay experiencia originaria del otro, dado que “si ocurriera esto, si lo esencialmente propio del otro fuera accesible de modo directo, sería entonces mera parte no independiente de lo propio de mí mismo, y, en fin, él mismo y yo mismo seríamos uno” (Husserl, 1996, 156), esto es, la experiencia de la alteridad sólo puede tener lugar a través de un rodeo mediato en la intencionalidad que presenta al otro a partir de una aparición perceptiva en el mundo primordial propio: el cuerpo físico extraño. Este proceso tiene tres instancias.

En un primer momento, el cuerpo físico extraño recibe el predicado de cuerpo propio mediante una transferencia analogizante de sentido a partir del único cuerpo propio que puede darse originariamente en la esfera de la primordialidad: el propio. Se trata de una apercepción asemejadora a la que Husserl da el nombre de “parificación”. Se transfiere al cuerpo físico ajeno el sentido cuerpo propio. La presentación que se dirige al cuerpo propio extraño se extiende, a la vez, al yo psicofísico extraño como yo que lo gobierna y es centro de aparición de un mundo.

En un segundo momento, la presentación de lo extraño recibe cierta verificación mediante la confirmación de las anticipaciones vacías del comportamiento del cuerpo extraño. En la parificación se transfiere al cuerpo físico extraño no sólo el comportamiento actual sino todo el sistema de comportamiento. Por lo tanto, es posible hacer anticipaciones del comportamiento extraño a partir del comportamiento propio esperable en circunstancias similares.

En un tercer momento, se produce la presentificación de las presentaciones de lo extraño mediante el recurso a la empatía. La empatía presentifica las perspectivas ajenas como si el cuerpo propio ocupara el lugar del otro. De este modo, puede concluirse, el semejante es para Husserl una modificación intencional del sí mismo. Este aspecto es el que tradicionalmente ha sido criticado en diversos autores de la tradición fenomenológica, como una reducción de la alteridad a una instancia de *mismidad*.

B. Waldenfels, en un artículo titulado “La experiencia de lo extraño en la fenomenología de Husserl” (1989) afirma esta conclusión del modo siguiente:

“El remedio metódico universal que Husserl proporciona consiste en quitar a lo extraño el aguijón de la pura exterioridad con transformaciones del sí mismo y de lo mismo.” (Waldenfels, 1989, 18)

No obstante, Waldenfels también subraya que en los conjuros de lo extraño se encuentra una indicación implícita de su presencia; y que, por lo tanto, podría sostenerse –lo mismo que en la *Crisis* se dijera de Galileo– que Husserl fue un encubridor, pero también un descubridor. Asimismo, lo extraño, para Husserl, no sólo radica en la presencia del semejante, sino que es extensible, por ejemplo, al mundo de los animales y a lo lejano, ya que por mediación de la “empatía indirecta” se puede ampliar el horizonte de experiencias más allá del pasado efectivamente vivido, en una extensión retrospectiva, pero también acceder a una comunicación entre generaciones o a una interpretación de las “huellas de animales”, y proponer un mundo pre-humano, en la naturaleza, etc. El yo vive acosado por huellas de lo extraño. Por eso, “lo extraño en su forma radical es lo extraño al yo” (Waldenfels, 1989, 9). A partir de estos resultados de la exploración husserliana, detengámonos en la concepción dufrenniana del otro.

Uno de los resultados más importantes del ensayo *Pour l'homme*, de Dufrenne, es destacar que no hay concepto posible del hombre. Este último no puede ser objeto de discurso, a pesar de que se le atribuyan rasgos o propiedades (poseer un alma, una inteligencia, etc.). En este punto, las ciencias del hombre –al objetivarlo– rechazan el punto de partida de toda posición fenomenológica: la constitución del sentido. Sin embargo, ¿esta constitución es egológica? Un hombre no necesita disponer del concepto de hombre para reconocer a otro hombre, mucho menos espera el acontecimiento de las ciencias humanas (cf. Dufrenne, 1968b, 145) para sentirse interpelado por los otros. Así, la pregunta fundamental no radica tanto en la cuestión del reconocimiento de la alteridad como idéntica a uno mismo, sino en la cuestión del otro en tanto otro que puede construir sentido (conmigo) en una comunidad intersubjetiva.

Como hemos dicho al comienzo, la obra de Dufrenne no puede ser comprendida a expensas de sus interlocutores filosóficos, de sus destinatarios, aquellos a los que llamaba “amigos”. Dicho de otro modo, la cuestión de la intersubjetividad –para Dufrenne– no está transida por la meditación acerca del conocimiento del otro (problema propio de la filosofía moderna) sino por el motivo de interrogar el modo de presentación del otro que puede ser un prójimo: el más cercano que, a su vez, se manifiesta como lejano –en consonancia con el planteo de Blanchot (en su homenaje a Bataille) acerca de que el amigo no es aquel *de* quien se habla, sino aquel *a* quien se le dirige la palabra–. Desde este punto de vista es que Dufrenne realiza una reinterpretación de la quinta de las *Meditaciones cartesianas*:

“Lo más profundo aquí, aunque disimulado por todas las sedimentaciones culturales, es, al menos en el primer momento del análisis [para Husserl] lo más aparente: lo que se juega al ras de lo percibido. Es aquí donde aparece el hombre, porque tiene relación con el mundo y porque ahí

descubre al semejante; el hombre aparece como aquel para quien todas las cosas aparecen, su compañero fiel [...] responsable y solidario.”
(Dufrenne, 1968b, 146)

En función de este último punto de vista, Dufrenne sostiene que el planteo husserliano no habría sido del todo radical, habría todavía “horizontes a alcanzar, profundidades a explorar” (Dufrenne, 1968b, 146). Entonces, ¿cómo se da el encuentro con el otro? En primer lugar, cabría destacar que Dufrenne considera que la presencia del hombre en el mundo, a partir de la intencionalidad, tiene la forma de un olvido de sí en las cosas:

“Este sí [mismo], ocupado de vivir, pleno de cosas, este instrumento tan bien afinado [*accordé*] para quien la naturaleza se manifiesta [*vient au jour*] y que se olvida en su operación, no se conoce a sí mismo. Dicho de otro modo, no es por sí mismo que el hombre aprende lo que es [...].”
(Dufrenne, 1968b, 147)

En estos términos, si no hay definición conceptual del hombre (que podría realizarse a través de las ciencias), tampoco podría recurrirse a un saber implícito de sí mismo (a través de la reflexión) para descubrir la propia identidad. Para dar este paso es preciso el encuentro con el otro. *Me* conozco a través de su presencia. Sin embargo, para realizar este movimiento es preciso cancelar la idea de que el otro se presente como un cuerpo al que reconozco como análogo al mío, porque su presencia es diferente –ya de modo inmediato– respecto de las cosas: aquí el planteo estaría invertido, no es por analogía conmigo que distingo al cuerpo del otro de los objetos del mundo, sino que incluso conozco mi cuerpo a través de la inmediatez que tiene la presencia de la alteridad, en la

medida en que me empuja a actuar. Me siento preocupado por ese extraño mucho antes de reconocerlo como un semejante; siento que le debo una respuesta:

“¿Mi semejante? Esto ya es mucho decir: ¿semejante a quién? El ego tiene necesidad de conocerse primero como ego para reconocer luego al alter ego; pero es más bien que se reconoce como otro del otro, es decir, semejante del otro. Es sobre el modelo del otro que [...] aprenderá a conocerse; sólo entonces, quizá, recurrirá a la analogía, y de aquello que perciba en el otro inferirá lo que es él [...].” (Dufrenne, 1968b, 148)

El prójimo es el otro, pero no el “otro” en un sentido derivado –como cuando se dice “otro vaso”, “otra ruta”, etc.– sino en sentido absoluto: incomparable, insustituible, intransitivo. “Otro” significa único, pero también exterior. “Frente a mí, es para mí el extranjero, lo inaccesible, protegido como una distancia infranqueable” (Dufrenne, 1968b, 148). De este modo, el otro es una posibilidad, la potencia de que abandone mi punto de vista, que desconozco, para conocerlo a través de su mirada; pero ya no se trataría de una mirada objetivante, como la propuesta por Sartre en *El ser y la nada*, sino de la adquisición de una potencia –en un sentido más cercano al propuesto por Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción* cuando tematiza la alteridad en las zonas de latencia de la percepción–.⁹⁷ No obstante, tampoco el planteo del otro para Dufrenne puede tomar este tono que lleva hacia la impersonalidad, dado que el otro requiere de mí una actitud de respuesta (y no simplemente desplegar el horizonte perceptivo).⁹⁸

⁹⁷ Respecto de la basculación en las referencias a Sartre y Merleau-Ponty, Dufrenne declara: “Puede verse que conjugo, aquí como en otros lugares, Merleau-Ponty y Sartre. Entre ambos, me niego a una elección radical” (Dufrenne, 1968b, 149).

⁹⁸ “Lo reconozco porque me pone en cuestión. No es quien se me parece, sino quien me concierne” (Dufrenne, 1968, 151 s.).

El otro se revela como interioridad exterior. Nunca la cosa es tan lejana que no pueda ser cernida, dominada, etc. El otro, en cambio, por más cercano que esté, siempre guarda distancia (por ejemplo, puede conservar un secreto). Sin embargo, esta distancia interior no se relaciona con la dificultad para aprehender el pensamiento ajeno. Mucho antes que la suposición de un psiquismo, que podría ser como el mío, advierto ciertas conductas a las que no puedo ser indiferente: no necesito que el sufrimiento sea algo pensado para sentirme implicado; en todo caso, es porque el padecimiento me afecta de un modo inmediato que puedo llegar a tematizarlo:

“Por cierto, al experimentar un sufrimiento, puedo decir a los otros: ¡No saben cómo sufro! Pero, ¿lo sé yo? Yo soy mi sufrimiento, del modo más completo cuanto más vivo sea; lo sé, pero no lo sé [*je le sais, mais je ne la sais pas*].” (Dufrenne, 1968b, 149)

De este modo, el otro es una vía de anticipación para el conocimiento propio. A través del suyo, conozco los diferentes matices del sufrimiento, de la misma manera que una obra de arte me enseña a conocer la realidad de las cosas. El otro abre un mundo en el que yo puedo proyectarme; que en absoluto es motivo de conflicto –al menos no en un primer momento– sino que es requerimiento, que invita a pensar –tal como Hegel decía de la obra arte a partir de su “carácter de pasado”–.

Por esta vía, entonces, puede notarse cómo el modelo de la obra de arte es una referencia operante en el contexto de su descripción de la alteridad. La cuestión de la intersubjetividad se resume en el marco de una ganancia de mundos posibles; el otro es “expresión”, al igual que el objeto estético (según lo hemos investigado en esta tesis). Después de todo, el ejemplo habitual –en el contexto de sus disquisiciones sobre la condición expresiva del arte– proviene de la relación intersubjetiva: el niño que en la

sonrisa de la madre reconoce la ternura. Así, el otro es una “interioridad abierta” (Dufrenne, 1968b, 149).

Problemas para futuras investigaciones

Diferentes vías de investigación podrían desprenderse del trabajo realizado en esta tesis. Desde un punto de vista histórico, podría proponerse un estudio de la concepción material del *a priori* a partir de su relación con las elaboraciones de M. Scheler en torno a esta cuestión. Sin embargo, a partir del modo de presentación de los resultados de esta tesis en este capítulo final, en el que recuperamos mucho más el espíritu del decir dufrenniano antes que sus dichos efectivos, tomaremos para futuros trabajos de investigación la propuesta inconclusa de explorar la frontera móvil entre fenomenología y psicoanálisis, especialmente a la luz de la actualidad que dichos estudios tienen el mundo académico contemporáneo.

De regreso a la expresión acuñada por Ricoeur, las sucesivas herejías que recorren la historia reciente de la tradición fenomenológica, y la subversión del yo frente a lo extraño que caracteriza su impulso más reciente, ¿son suficientes para hablar de una aproximación entre la fenomenología y una disciplina como el psicoanálisis? Diversos autores contemporáneos han planteado también, lo que podría llamarse el giro “psicoanalítico” de la fenomenología (cf. Duportail, 2003), esto es, una incorporación progresiva de tópicos analíticos en la tradición fenomenológica, como fundamento de la subversión antedicha.

El proyecto más reciente que avanza en los niveles más básicos de la conciencia, con el propósito de esclarecer una nueva aproximación entre psicoanálisis y

fenomenología, es el de R. Bernet, a través de una interpretación de modalidades de presentación y presentificación de la conciencia en su relación con la conciencia constituyente del tiempo.

Sin embargo, como explicitamos en el anexo, Bernet no esclarece su concepción del inconsciente a partir del modo manifestación de este último en la experiencia psicoanalítica. Por ejemplo, cuando afirma: “Si uno llama ‘pulsión’ (*Trieb*) a esta auto-afección de la vida subjetiva, entonces esta conciencia interna del tiempo amerita claramente el nombre que, de hecho, Husserl utiliza: ‘intencionalidad de la pulsión’ (*Triebintentionalität*)” (Bernet, 2003, 205), esta disquisición permanece en un registro meramente terminológico. Su punto de vista no resuelve –más allá de que el término “pulsión” figure en la obra de Husserl– el alcance de la vida pulsional tal como se la entiende en la experiencia analítica. Para dar continuidad a esta cuestión hemos anticipado en el capítulo anterior de qué manera la obra de Dufrenne propone una concepción del deseo como potencia (y no como falta) que permitiría retomar uno de los aspectos que el psicoanálisis destaca de aquella: su empuje constante. Dufrenne estaría de acuerdo en sostener que la pulsión es una forma de auto-afección, pero restaría articularla al deseo para dotarla de ese otro rasgo que la descripción freudiana enfatiza una y otra vez: su carácter indestructible, y que es el que se manifiesta en los fenómenos clínicos que la experiencia analítica pone de relieve. En este sentido, de acuerdo con la máxima fenomenológica, sería importante que los estudios que versen sobre fenomenología y psicoanálisis vuelvan “a las cosas mismas” y no permanezcan en una mera exégesis de textos. En su interlocución con el psicoanálisis lacaniano, Dufrenne ha sido uno de los primeros fenomenólogos en pensar la experiencia analítica –antes que una evaluación de textos (como las de Ricoeur o Henry)–.

Por otro lado, la referencia existencial de la fenomenología dufrenniana, que se interesa por el hombre concreto, podría ser otra opción complementaria para que el análisis de la conciencia no permanezca en un nivel meramente formal. Como ya hemos visto en esta tesis, en sus libros *Subversion, perversion y Pour l'homme* Dufrenne se interesa también por un sujeto que es el que descubrió el psicoanálisis: aquejado de síntomas, afectado por traumas, que modifican su relación con el mundo y el tiempo. Por esta vía, sería importante continuar estas investigaciones en función de la cuestión de la pasividad en la obra de Dufrenne –de acuerdo con los antecedentes que podrían considerarse en la obra de Merleau-Ponty y Levinas– para dar cuenta de un trasfondo subjetivo que no sería recuperable a través del esquema retención-presentificación, sino que permanecería como una escisión más radical que la planteada por Bernet entre fantasía y realidad –que no expresa el verdadero fundamento de la dinámica de la represión como respuesta ante un conflicto–: la división del sujeto entre lo consciente y un pasado inmemorial. Freud denominaba a esta división “represión primaria” y la vinculaba con “huellas de lo visto y lo oído”,⁹⁹ dejando de forma enigmática la vinculación de estas marcas con motivos filogenéticos y de generaciones precedentes (tal como lo desarrolla en su ensayo *Tótem y tabú*). A través de la fenomenología de la Naturaleza en la obra de Dufrenne, relacionada el fundamento de institución y sedimentación de sentido, en una filosofía del *a priori* existencial que plantea la presencia virtual en el sujeto de un pasado imposible de actualizar, pero que *opera en acto*, podría pensarse esta dimensión de la represión que avanza hacia los estratos más básicos –inconscientes– de la conciencia. En este punto, podría esclarecerse también aquello que Freud presentase en su ensayo *El yo y el ello* (1923), acerca de un

⁹⁹ Por ejemplo, en su ensayo “Recordar, repetir, reelaborar” (1914) menciona “recuerdos” (entre comillas por Freud) que nunca fueron reprimidos porque nunca fueron olvidados, es decir, una memoria constituida sin mediación de la conciencia. Esta memoria es la que estaría en el origen de los síntomas.

inconsciente que no coincide con lo reprimido en la ontogénesis, sino que es estructural, pero de cuyo origen no consigue dar cuenta más que en el recurso a explicaciones naturalistas o especulativas.

Por esta vía, la fenomenología podría ser un modo de responder a puntos oscuros del psicoanálisis, una manera de continuar las investigaciones en dicho campo, antes que una forma de interpretar una teoría con otra o de realizar el intento de una traducción de términos (como ocurre en el caso de Bernet). En función de lo antedicho, entonces, es que esta tesis concluyó en su tercera parte –aunque destacando esta orientación desde un principio– con una elaboración de los aspectos metodológicos de la filosofía de Dufrenne, quien ha pasado a la historia de la fenomenología como el autor de temas de estética y filosofía del arte. Sin embargo, en esta tesis hemos demostrado que el alcance de su pensamiento es mucho más amplio –el arte no ha sido más que el hilo conductor para presentar una concepción original de la fenomenología como tal– y así hemos propuesto algo más que una reconstrucción de su obra, esto es, la posibilidad de seguir siendo dufrennianos después de Dufrenne.

Anexo

Problemas en la interpretación del psicoanálisis por R. Bernet

Dentro de la tradición de autores que han intentado poner en relación el psicoanálisis y la fenomenología por medio de la noción de inconsciente, a nuestro juicio la propuesta de Bernet encuentra su originalidad, al menos, en dos puntos. Por una parte, lejos de sobreañadir a un defectuoso psicoanálisis una fenomenología externa a él que lo rectificaría, el autor procura encontrar el fundamento fenomenológico del psicoanálisis partiendo del mismo Freud. En efecto, como se sabe, para Freud lo inconsciente se manifiesta en las lagunas de la trama coherente de la conciencia, por lo que, según Bernet:

“Lo inconsciente requiere la conciencia para aparecer, a pesar de que en su aparecer también manifieste su diferencia de la conciencia.”

(Bernet, 2003, 200)

La cuestión fenomenológica de cómo puede aparecer lo inconsciente en lo consciente sin reducirse a lo consciente se vuelve central para una articulación posible entre fenomenología y psicoanálisis, cuya vía de elucidación, plantea Bernet, sólo puede ser la de la fantasía en la obra de Husserl. Por otra parte, otra originalidad de Bernet radica en su proyecto manifiesto de dotar a la teoría metapsicológica de la pulsión –“la cuestión filosófica de la esencia de la pulsión y de la posibilidad de su ‘representación’ (*Repräsentation*) en las representaciones (*Vorstellungen*) intencionales” (Bernet, 2003, 200)– de un fundamento fenomenológico a través de la teoría husserliana de la presentificación intuitiva –su modalidad de fantasía en particular– y de la presentación. Esta postura difiere de la de Ricoeur (ya entrevista en el capítulo anterior), quien frente al mismo problema de la teoría freudiana, a saber, la representación de la pulsión como la encrucijada entre la dimensión del sentido y la dimensión de lo económico, renuncia

a fundamentar desde la fenomenología la metapsicología de Freud, reconociendo que la perspectiva energética es no eliminable del estatuto epistemológico del psicoanálisis.

La vinculación entre Freud y Husserl en torno a la cuestión de la conciencia, como bien señala Bernet, no carece de motivos históricos, pues ambos tienen su punto de partida en el concepto de conciencia de Brentano, entendida ésta como el conjunto de representaciones intencionales que se acompañan de una conciencia interna pre-reflexiva. En esta perspectiva, lo inconsciente sólo puede definirse, pues, como el conjunto de representaciones intencionales que carecen de dicha conciencia interna. Según el razonamiento de Bernet, la elucidación del inconsciente debe pasar por el análisis de la conciencia interna.

En este sentido, Husserl por su lado habría modificado la forma en que se entiende esa “conciencia interna” al dotarla de temporalidad, razón por la cual ella pasa a ser una “conciencia interna del tiempo”, entendida como “un flujo de nuevas ‘proto-impressiones’ (*Urimpressionen*) originarias que están unidas entre ellas en una trama de intencionalidad retencional y protencional”. La función trascendental-constitutiva de los actos intencionales y los correlatos noemáticos, ambos propios de esta conciencia, puede dar cuenta de lo inconsciente entendido como la presencia de lo que no renuncia a su ausencia:

“Mostrar cómo es posible que la conciencia haga aparecer en forma presente algo inconsciente, esto es, algo extraño o ausente a la conciencia, sin por ello incorporarlo o subordinarlo a lo presente consciente.” (Bernet, 2003, 200)

La consecuencia principal de la incorporación de la temporalidad a la conciencia interna es, desde el punto de vista de la estructura formal, la doble modalidad de la

conciencia interna: a) como conciencia perceptiva interna; b) como conciencia reproductiva interna. Ambas modalidades sirven de base a Bernet para elaborar por cada lado un concepto de inconsciente. Nos detendremos en este punto.

Por el lado de la conciencia perceptiva, se traduce en los términos de una conciencia interna del tiempo “impresional”:

“Se trata de una auto-conciencia no-objetiva, pre-reflexiva e impresional-intencional, es decir, una auto-afección impresional de la propia vida consciente que, según Husserl, se combina con una forma de intencionalidad que es ‘única’, a saber, impresional también. Si uno llama ‘pulsión’ (*Trieb*) o ‘pulsión-instintiva’ a esta auto-afección de la vida subjetiva, entonces esta conciencia interna del tiempo amerita claramente el nombre que, de hecho, Husserl utiliza: ‘intencionalidad de la pulsión’ (*Triebintentionalität*) o ‘intencionalidad de la pulsión-instintiva’. Como experiencia interna de la vida intencional, es pulsión-instintiva y representación (*Repräsentation*) a la vez.” (Bernet, 2003, 205)

Entonces, para Bernet la conciencia interna impresional presenta de entrada una ventaja sobre el modelo metapsicológico freudiano, por cuanto *Husserl no tendría el problema con que Freud se enfrenta para representar la pulsión*: “La conciencia interna concierne desde el principio tanto a la pulsión como a su representación a la vez. Es, al mismo tiempo, una auto-afección anónima de la vida subjetiva (pulsión) y una sensación de las experiencias intencionales del yo (representación)” (Bernet, 2003, 215).

Por otra parte, Bernet encuentra un claro paralelismo con Freud aquí, pues el mismo problema se plantea en Freud con la representabilidad de la pulsión: lo inconsciente y lo consciente son dominios de representaciones (*Vorstellungen*) que “representan” (*repräsentieren*) pulsiones, es decir, son dos modalidades de representación (proceso primario y proceso secundario) que se apoyan en la misma estructura pulsional. La contribución de la fenomenología al psicoanálisis sería, pues, “probar que dicha forma doble de representación de la pulsión (*Triebpräsentation*) sea posible a través de las representaciones (*Vorstellungen*)” (Bernet, 2003, 206). Por lo tanto, tiene que haber una *forma doble de la conciencia interna*: 1) la conciencia interna impresional (presentativa, que equivale a la perceptiva que acabamos de presentar); y la 2) conciencia interna reproductiva (presentificativa, que se corresponde con la reproductiva). De la primera ya hemos dado sus notas fundamentales, por lo que debemos exponer la segunda.

Pero antes de presentar la conciencia reproductiva, mencionaremos dos corolarios que Bernet considera fundamentales para plantear la cuestión de la fantasía como el avatar privilegiado para dar cuenta de la presentificación. Uno es el famoso rechazo por parte de Husserl de su temprano modelo de la presentificación como conciencia pictórica (que ya hemos considerado en el capítulo 5 de esta tesis). Del pormenorizado análisis de Bernet destacamos solamente dos cuestiones: por una parte, que a partir del rechazo del modelo del esquema de aprehensión de contenido y forma, y del carácter temporal de la conciencia, se pasa de pensar la fantasía ya no como la percepción de una imagen, sino como el recuerdo de un presente pasado; por otra parte, que de los viejos “conflictos” entre los dominios divergentes de la conciencia pictórica perceptiva, luego interna, resta en el nuevo modelo de la fantasía su diferenciación de la realidad por su carácter de cuasi-percepción. Sería este punto del conflicto –que Bernet homologa sin más al proceso freudiano de represión– el que marcaría el clivaje entre realidad y

fantasía, esto es, la “escisión del yo”. Subrayemos, por lo demás, que cuando Bernet considere los aspectos dinámicos, explicitará la represión como un proceso de separación que diferencia la realidad de la fantasía.

El segundo corolario en el desarrollo de Bernet es que esta nueva conceptualización de la fantasía hunde sus raíces en la nueva teoría del recuerdo. La conciencia interna de un recuerdo no es impresional sino reproductiva, pues se dirige al objeto pasado pero implica intencionalmente a la vez su percepción anterior (no siendo ésta, no obstante, un componente real, lo que la diferencia de la alucinación). La consecuencia es que el objeto es presentificado por la conciencia interna (originariamente) pero permanece distante (pasado). Entonces, es la *distancia* la que constituye la nota fundamental de la conciencia reproductiva. La neutralización de la temporalidad de la presentificación que da por resultado la fantasía conserva también la propiedad de ese distanciamiento. Más aún, la conciencia reproductiva como distancia neutralizada es condición de posibilidad para lo simbólico, por lo que puede apreciarse su amplitud e importancia.

Una vez elucidadas las dimensiones de la conciencia interna perceptiva y la conciencia interna reproductiva en los términos de conciencia impresional, por un lado, y conciencia reproductiva, por el otro, Bernet desvela el aporte principal de su empresa: la conciencia impresional corresponde a la pulsión no distanciada de su representación, donde el sujeto es afectado directamente por la auto-afección (no hay protección contra la angustia); la conciencia reproductiva corresponde a la pulsión ya distanciada de su representación, donde el sujeto no es afectado directamente por la auto-afección (hay algo que protege contra la angustia).

De esto se sigue que hay *dos formas de inconsciente*: a) un inconsciente en términos de lo inmediato, no mediado o impresional (cuya exteriorización es la angustia); b) un inconsciente en términos de lo mediato, mediado o reproductivo (cuya exteriorización

son las fantasías).¹⁰⁰ Y cada una de estas formas corresponde a lo que Freud llamaba proceso primario (reproductivo) proceso secundario (impresional), lo cual no hace más que demostrar la mutua imbricación y reversibilidad de los procesos. En este sentido, el inconsciente no se reduce al proceso primario, pues, el última instancia, ambos pueden reconducirse a la conciencia interna como su base trascendental-constitutiva.

Finalmente, Bernet muestra que no basta, como en Freud, con pensar la pulsión como el umbral entre lo psíquico y lo somático. Husserl permite pensar la pulsión como “la auto-afección del flujo subjetivo de la vida” (Bernet, 2003, 217).

Así pues, el aporte principal de Bernet consiste en la diferenciación, en el interior de la conciencia interna del tiempo, entre un modo impresional y un modo reproductivo, cuyos correlatos son, respectivamente, una pulsión no mediada (pegada a su representación) y una pulsión ya mediada (distanciada de su representación). Como se aprecia, queda claro que la pulsión siempre se acompaña de su representación, ya sea en una modalidad de la conciencia interna o en otra.

En base a este desarrollo de los argumentos de Bernet, precisaremos tres críticas solamente, pero que estimamos fundamentales y que ponen en peligro la propuesta entera de Bernet. Pueden resumirse en tres cuestiones: 1) el nivel donde se problematiza la pulsión; 2) el modelo de la fantasía con base en el sueño; 3) la asimilación de lo simbólico a la fantasía.

1. En primer lugar, una dificultad grave del planteo de Bernet consiste en su enfoque del problema de las relaciones entre pulsión y representación. Si bien es cierto, como hemos visto, que el autor es consciente de la dificultad de representar (*repräsentieren*)

¹⁰⁰ Un hecho que se ha de reconocer a este modelo explicativo es que toma en consideración la dimensión de ciertos fenómenos clínicos, en particular la angustia, cuya elucidación es extendida a lo que obra de colchones que median el encuentro con la angustia suscitada por la auto-afección. Por ello, explica Bernet, si la pérdida de lo simbólico (entendido como una variación de la función de distanciamiento de la fantasía) no produce la angustia automáticamente, es porque se posee un mundo (en el sentido heideggeriano) que compensa dicha pérdida y mediatiza el encuentro con la pulsión.

pulsiones con representaciones (*Vorstellungen*) inconscientes, lo cierto es que lo que interrogan los desarrollos del texto no es tanto el modo en que la pulsión puede representarse (*repräsentieren*) como, una vez ya representada ésta, el modo en que se pasa de una forma de representación (*Vorstellung*) –la impresional– a otra –la reproductiva–. En ese punto, Bernet no profundiza en lo que, a nuestro juicio debería ser el eje central de una interrogación fenomenológica de la pulsión, a saber, lo problemático que resulta representar (*repräsentieren*) la pulsión, en el momento anterior a su inscripción como representación (*Vorstellung*). No es que el autor pase por alto la cuestión, sino que, más bien, la pasa de largo, pues, como hemos visto, “la conciencia interna es tanto el motor pulsionante de las representaciones intencionales así como la percatación no temática de su realización” (Bernet, 2003, 215). En otras palabras, la perspectiva husserliana en que se apoya el autor tiene solucionado de entrada el problema de la inscripción de la pulsión, gracias al concepto de auto-afección de la vida misma. Pero, entonces, lo que debería tratarse es la pertinencia –que no profundizaremos, pero que sí dejaremos sentada– de homologar sin más la pulsión husserliana, en términos de auto-afección, con la pulsión freudiana. Sin esta homologación, toda la construcción de Bernet pareciera no poder sostenerse.

2. En segundo lugar, otra cuestión que reviste una gran importancia para la argumentación de Bernet es el modelo en base al cual éste comprende la fantasía. Puede apreciarse que dicho modelo es el de los sueños, o en términos más amplios, el de las fantasías diurnas, un espectro que si bien recubre cierta porción de los fenómenos tratados por Freud, deja de lado otros como los lapsus, actos fallidos, etc. Más aún, en el caso de los sueños, lo que se destaca de estos es su modo formal de funcionamiento, lo que en principio no sería un problema, si no terminase en definitiva por presentarse un modo “normal” de funcionamiento de lo consciente y lo inconsciente. Lo mismo vale

para las fantasías diurnas. Como puede apreciarse, Bernet considera el fantasear como un modo normal de funcionamiento del aparato psíquico, lo cual en última instancia se explica por su aproximación formalista de los fenómenos. En otras palabras, por ser normalizador, en este caso el inconsciente no conoce el síntoma: es un inconsciente que no produce síntomas. Que la angustia sea tratada no desmiente este punto, puesto que aquélla pertenece al nivel de lo impresional, y no al reproductivo, propio de la fantasía, y porque, además, la angustia no es un síntoma. Por lo demás, puede verse que todo esto es consecuencia, entre otras razones, de una toma de postura interna a la fenomenología, a saber, la elección de un enfoque formalizante.

3. En tercer lugar, otro problema con el concepto de fantasía utilizado por Bernet es que no esclarece sus relaciones con la función simbólica, y esto en dos sentidos. Desde el punto de vista psicoanalítico, porque, a pesar de que la conciencia reproductiva fantaseadora permite reinterpretar la represión freudiana como “conflicto” entre fantasía y realidad, dificulta precisar la dinámica propia del proceso represivo en sí mismo que es su condición de posibilidad. Son dos niveles distintos. Por otra parte, desde el punto de vista fenomenológico, el tratamiento exiguo por parte de Bernet de las consecuencias de su planteo para los diversos niveles de la presentificación, es decir, el simple y el complejo, sumado al recurso difuso y ajeno al desarrollo argumental, por momentos, a conceptos heideggerianos relativos a la significatividad (*Bedeutsamkeit*), constituye otro punto deficitario de la propuesta del autor.

Bibliografia

A. Obras de Dufrenne

Dufrenne, M.; Ricoeur, P. (1947) *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence*, Paris, Seuil.

Dufrenne, M. (1953b) *La personnalité de base. Un concept sociologique*, Paris, Puf.

Dufrenne, M. (1953) *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, Puf.

Dufrenne, M. (1959) *La notion d'a priori*, Paris, Puf.

Dufrenne, M. (1967) *Esthétique et philosophie*, Klincksieck, Paris.

Dufrenne, M. (1968) *Language and philosophy*, Greenwood Press.

Dufrenne, M. (1968b) *Pour l'homme*, Paris, Seuil.

Dufrenne, M. (1974) *Art e politique*, Paris, U.G.E.

Dufrenne, M. (1977) *Subversion, perversion*, Paris, Puf.

Dufrenne, M. (1981) *L'inventaire des a priori: recherche de l'originare*, Paris, Bourgois.

Dufrenne, M. (1991) *L'oeil et l'oreille*, Paris, Editions Jean Michel Place.

Artículos

Dufrenne, M. (1965) "Existentialism and Existentialisms" en *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol 26, No. 1.

Dufrenne, M. (1983) "Perception, Meaning, and Convention" en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 42, No. 2.

B. Otras obras

- Aisenson Kogan, A. (1981) *Cuerpo y persona*, Buenos Aires, FCE.
- Asenjo, F. G. (1962) *El todo y las partes. Estudios de ontología formal*, Madrid, Editorial Martínez de Murguía.
- Barthes, R. (1997) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós.
- Benoist, J. (2001) *Intentionalité et langage dans les Recherches logiques de Husserl*, Paris, Puf.
- Bonilla, A. (1987) *Mundo de la vida. Mundo de la historia*, Buenos Aires, Biblos.
- Brainard, M. (2002) *Belief and its neutralization. Husserl's system of phenomenology in Ideas I*, University of New York Press.
- Capelle, Ph. (2009) *Fenomenología francesa actual*, Buenos Aires, UNSAM.
- Danto, A. (2002) *La transfiguración del lugar común*, Buenos Aires, Paidós.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1991) *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit.
- Duportail, F. (2003) *L'a priori littéral: une approche phénoménologique de Lacan*, Paris, Du Cerf.
- Elliot, B. (2005) *Phenomenology and imagination in Husserl and Heidegger*. London / New York, Routledge.
- Fernández Beites, P. (1999) *Fenomenología del ser espacial*, Universidad Pontificia de Salamanca.
- Fink, E. (1974) *De la phénoménologie*, Paris, De Minuit.
- Gadamer, H.-G. (1984) *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme.
- Guerrero, L. J. (1956) *Estética Operatoria en sus tres dimensiones*, Buenos Aires, Losada.

- Harries, K. (2009) *Art Matters: A Critical Commentary on Heidegger "The Origin of the Work of art"*, Springer.
- Henry, M. (1985) *Généalogie de la psychanalyse*, París, Puf.
- Henry, M. (2008) *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*, Madrid, Siruela.
- Holenstein, E. (1976) *Roman Jakobson's approach to language: phenomenological structuralism*, Bloomington: Indiana University Press.
- Husserl, E. (1950) *Idées directrices pour une phénoménologie*, París, Gallimard.
- Husserl, E. (1961-63) *Recherches logiques*, París, Puf.
- Husserl, E. (1970) *Expérience et jugement*, París, Puf.
- Husserl, E. (1977) *Investigaciones lógicas*, Madrid, Revista de Occidente.
- Husserl, E. (1991) *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, Barcelona, Crítica.
- Husserl, E. (1996) *Meditaciones cartesianas*, México, FCE.
- Husserl, E. (2013) *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica*, México, FCE.
- Husserl, E. *Gesammelte Werke. Husserliana*, Vols. I-XLII, Dordrecht, Springer (con anterioridad: Dordrecht/Boston/London, Kluwer Academic Publishers; Den Haag, Martinus Nijhoff), 1950-2010. Vol. XXIII (1980) *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen vergegenwärtigungen*. Edición en inglés: *Collected Works Vol. XI Phantasy, Image consciousness and Memory*. Springer, 2005. Bernet, R. (Ed). Traducción: J. B. Brough.
- Ingarden, R. (1973) *The literary work of art*, Northwestern University Press.
- Jaspers, K. (1985) *Filosofía de la existencia*, Barcelona, Planeta-Agostini.
- Janicaud, D. (1991) *Le tournant théologique de la phénoménologie française*, París, De l'Eclat.

- Janicaud, D. (1998) *La phénoménologie éclatée*, Paris, De l'Eclat.
- Kogan, J. (1987) *La religión del arte*, Buenos Aires, Emecé.
- Levinas, E. (1968) “Reflexiones sobre la ‘técnica fenomenológica’” en AA.VV., *Husserl. Tercer Coloquio Filosófico de Royaumont*, Buenos Aires, Paidós, pp. 88-109.
- Levinas, E. (1993) *El tiempo y el Otro*, Barcelona, Paidós.
- Levinas, E. (2006) *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin.
- Lyotard, J.-F. (1971) *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck.
- Marion, J.-L. (1998) “*La voix sans nom. Hommage –à partir– de Levinas*” en *Rue Descartes*, no. 19, pp. 11-25.
- Marion, J.-L. (2003) *Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*, Paris, Puf.
- Marion, J.-L., (2005) *Acerca de la donación. Una perspectiva fenomenológica*, UNSAM, Jorge Baudino Ediciones.
- Merleau-Ponty, M. (1945) *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1960) *Signes*, París, Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1970) *Lo visible y lo invisible. Seguido de Notas de Trabajo*. Barcelona, Seix Barral.
- Merleau-Ponty, M. (1976) *La estructura del comportamiento*, Buenos Aires, Hachette.
- Merleau-Ponty, M. (1977) *Sentido y sinsentido*, Barcelona, Península.
- Merleau-Ponty, M. (1984) *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós.
- Oliveras, E. (2010) *Arte Cinético y Neocinetismo*, Buenos Aire, Emecé.
- Pradines, M. (1962-63) *Tratado de psicología general. Tomo I: El psiquismo elemental*, Buenos Aires, Kapelusz.

Puerta, F. (2005) *Análisis de la forma y sistemas de representación*, Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia.

Ricoeur, P. (1986) *À l'école de la phénoménologie*, Paris, Vrin.

Ricoeur, P. (1991) *De otro modo. Lectura de De otro modo que ser o más allá de la esencia*, Barcelona, *Anthropos*.

Ricoeur, P. (1999) *Freud: una interpretación de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Rodríguez Rial, N. (2000) *Curso de Estética Fenomenológica*, Publicacións do Seminario de Estudos Galegos.

San Martín, J. (1999) *Teoría de la cultura*, Madrid, Síntesis.

Sartre, J.-P. (2005) *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*, Buenos Aires, Losada.

Sartre, J.-P. (1976) *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica fenomenológica*, Buenos Aires, Losada.

Sebbah, F.-D. (2001) *L'épreuve de la limite: Derrida, Henry, Lévinas et la phénoménologie*, Paris, Puf.

Sokolowski, R. (1970) *The Formation of Husserl's Concept of Constitution*, The Hague, Springer.

Waldenfels, B. (1997) *De Husserl a Derrida. Introducción a la fenomenología*. Buenos Aires, Paidós.

Wollheim, R. (1997) *La pintura como arte*, Madrid, Visor.

C. Artículos en libros

Bernet, R. (2003) "Unconscious Consciousness in Husserl and Freud" en Welton, D. (Ed) *The new Husserl. A critical reader*, Bloomington, Indiana University Press.

Brough, J. (1988) "Art and Artworld: Some Ideas for a Husserlian Aesthetic" en Sokolowski, R. (Ed) *Edmund Husserl and the phenomenological tradition. Essays in phenomenology*, Catholic University of America Press.

Brough, J. (2000) "Plastic time: time and the visual arts" en: Brough, J.; Embree, L. (Ed) *The many faces of time*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht/Boston/London.

Brough, J. (2001) "Art and Non-Art: A Millennial Puzzle" en Crowell, S.; Embree, L.; Julian, S. (Ed) *The reach of reflection. Issues for phenomenology's second century*, Electron Press.

Freud, S. (1992) "Pulsiones y destinos de pulsión" en *Obras completas*, Vol. XIV, Buenos Aires, Amorrortu.

Kern, I. (1997) "Tres caminos a la reducción fenomenológica trascendental en la fenomenología de Husserl" en Serrano de Haro, A. (Ed) *La posibilidad de la fenomenología*, Universidad Complutense de Madrid, pp. 259-294.

Heidegger, M. (1958) "El origen de la obra de arte" en *Arte y poesía*, México, FCE.

Heidegger, M. (1996) "La época de la imagen del mundo" en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza.

Philipse, H. (1995) "Transcendental idealism" en Barry Smith & David Woodruff Smith (ed.), *The Cambridge Companion to Husserl*, Cambridge University Press.

Presas, M. (1997) "La 'muerte del arte' y la experiencia estética" en *La verdad de la ficción*, Buenos Aires, Almagesto.

Sartre, J.-P. (1960) "Una idea fundamental de la filosofía de Husserl: la intencionalidad" en *El hombre y las cosas*, Buenos Aires, Losada.

Sokolowski, R. (1977) “La Lógica de los todos y las partes en las Investigaciones de Husserl”, en Mohanty, J. N. (Ed), *Readings on Edmund Husserl's Logical Investigations*, The Hague, Martinus Nijhof.

Walton, R. (1993) “El tema fundamental de la fenomenología de Husserl” en *Mundo, conciencia y temporalidad*, Buenos Aires, Almagesto.

D. Artículos en revistas

Bekesi, J. (1999) “Dufrenne and the virtual as an aesthetic category in phenomenology”, *Journal of French Philosophy. Bulletin de la Société Américaine de Philosophie de Langue Francaise*, Vol. XI, No. 1.

Brough, J. (1992) “Some Husserlian Comments on Depiction and Art” en *American Catholic Philosophical Quarterly*, Vol. 66, No. 2, pp. 241-259.

Banega, H. (2005) “La mereología husserliana: algunos conceptos y problemas” en *Epistemología e Historia de la Ciencia*, Córdoba, UNC, Vol. XI.

Barcia, J. (2004) “La condición expresiva del objeto estético. Una reflexión en torno a Mikel Dufrenne” en *Taula, quaderns de pensament*, No. 38.

Danto, A. (1964) “The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, No. 61.

Fernández Beites, P. (2007) “Teorías de todos y partes: Husserl y Zubiri” en *Signos Filosóficos*, Vol. IX, No. 17.

Flynn, T. R. (1975) “The Role of the Image in Sartre's Aesthetic” en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33, No. 4.

García, E. (2004) “Cuerpos que suenan. Aspectos de la filosofía del lenguaje en M. Merleau-Ponty” en: *Escritos de Filosofía*, No. 44, Año XXII, Buenos Aires, Enero-Diciembre.

Merleau-Ponty, M. (1993) “La duda de Cézanne” en *Revista de Filosofía*, No. 23, Universidad Nacional de La Plata, pp. 47-59.

Ravera, R. M. (1978) “El arte como lenguaje” en *Escritos de Filosofía*, No. 1. Año I, Buenos Aires, Enero-Junio.

Ricoeur, P. (1961) “*La notion d'a priori selon Mikel Dufrenne*” en *Esprit*, 29, pp. 504-512.

Saison, M. “Leer a Mikel Dufrenne hoy” en *Ágora*, Vol. 24. No. 1, 2005, Servizio de Publicacións e Intercambio Científico Universidade de Santiago de Compostela.

Waldenfels, B. (1989) “La experiencia de lo extraño en la fenomenología de Husserl” en *Escritos de Filosofía*, Vol. 11, No. 21-22 (1992).

Walton (2011) “El giro teológico como retorno a los orígenes: La fenomenología de la excedencia” en *Pensamiento y cultura*, Universidad De La Sabana, Vol. 13/2, pp. 127-140.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
Facultad de Filosofía y Letras
Tesis de doctorado

Dimensiones de la estética fenomenológica de M. Dufrenne: Percepción, ontología y afectividad

Doctorando

Luciano Lutereau

DNI: 27.942.510

Director

Dr. Roberto Walton

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

República Argentina

2014

Índice

Introducción..... p. 1.

Parte I: Precedentes fenomenológicos

Capítulo 1: Una filosofía de la existencia..... p. 28

1.1. La fenomenología de Dufrenne en el marco de la fenomenología de Husserl....p. 30

1.2. Fenomenología existencial..... p. 33

1.3. Fenomenología y lenguaje.....	p. 41
1.4. Filosofía y existencia.....	p. 48
Capítulo 2: Una filosofía del <i>a priori</i>	p. 58
2.1. Dimensiones de lo <i>a priori</i>	p. 61
2.2. Una fenomenología de la percepción.....	p. 65
2.3. Una filosofía de lo virtual.....	p. 77
2.4. El objeto estético como unidad de lo sensible.....	p. 82
Capítulo 3: Una filosofía de la personalidad	p. 86
3.1. La personalidad de base.....	p. 90
3.2. Condiciones empíricas y ontológicas del objeto estético.....	p. 100
3.2.1. Objeto estético y obra de arte.....	p. 101
3.2.2. Objeto estético y ejecución.....	p. 106
3.2.3. Función ontológica del público.....	p. 110

Parte II: Dimensiones de la estética dufrenniana

Capítulo 4: Mundo y estructura	p. 116
4.1. Mundo y obra de arte.....	p. 117
4.1.1. El objeto estético, el útil y la cosa natural.....	p. 117
4.1.2. La obra de arte y el espacio.....	p. 122
4.1.3. La obra de arte y el tiempo.....	p. 125
4.1.4. El mundo del objeto estético.....	p. 129
4.2. Estructura del objeto estético.....	p. 134
4.2.1. La obra de arte como representación.....	p. 134
4.2.2. La obra de arte como objeto expresivo.....	p. 140
4.2.3. El ser del objeto estético.....	p. 146
Capítulo 5: Significación e imagen	p. 150
5.1. El objeto estético como significante.....	p. 152

5.1.1. La crítica al estructuralismo.....	p. 152
5.1.2. Objeto estético y lenguaje.....	p. 155
5.1.3. El objeto estético entre los objetos significantes.....	p. 161
5.2. Irrealidad del objeto estético.....	p. 166
5.2.1. La concepción sartreana de la obra de arte como imaginaria.....	p. 167
5.2.2. La presentación estética.....	p. 171
5.2.3. Otras concepciones fenomenológicas del objeto estético como imagen.....	p. 175
Capítulo 6: Forma y afecto.....	p. 184
6.1. La forma del objeto estético.....	p. 187
6.1.1. Contorno, silueta, diseño.....	p. 188
6.1.2. Teoría de todos y partes.....	p. 192
6.1.3. Concepción de la forma.....	p. 197
6.2. Los <i>a priori</i> de la afectividad.....	p. 204
6.3. Planteo de problemas de la tercera parte.....	p. 209

Parte III: Problemas fenomenológicos

Capítulo 7: El problema de la reducción.....	p. 214
7.1. Reducción e idealismo en <i>Ideas I</i>	p. 218
7.2. La reducción en la percepción estética.....	p. 225
7.3. La reducción a la naturaleza.....	p. 232
Capítulo 8: El problema de la constitución.....	p. 245
8.1. La noción de constitución en la fenomenología husserliana.....	p. 249
8.2. La crítica del esquema hylemórfico: de Merleau-Ponty a Dufrenne.....	p. 258
8.3. Fenómeno estético y constitución: el fenómeno saturado.....	p. 265
Capítulo 9: El problema de lo trascendental.....	p. 274
9.1. La fenomenología trascendental.....	p. 279
9.2. Crítica de la experiencia estética.....	p. 282
9.3. La fenomenología junto con el psicoanálisis.....	p. 290

Conclusiones	p. 304
Resultados obtenidos en los capítulos precedentes.....	p. 306
La posibilidad de una estética pura.....	p. 312
La cuestión de la intersubjetividad.....	p. 315
Problemas para futuras investigaciones.....	p. 323
Anexo: Problemas de la interpretación del psicoanálisis por R. Bernet.....	p. 327
Bibliografía	p. 336