



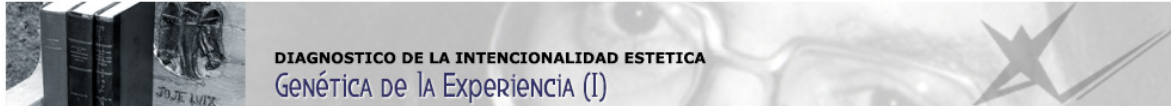
DIAGNOSTICO DE LA INTENCIONALIDAD ESTETICA
Genética de la Experiencia (I)

0.5 **GENÉTICA** **DE LA** **EXPERIENCIA (I)**

José Luis de la Mata

Madrid, 1971





0.5 GENÉTICA DE LA EXPERIENCIA (I)

ABORDAJES

0.5.1

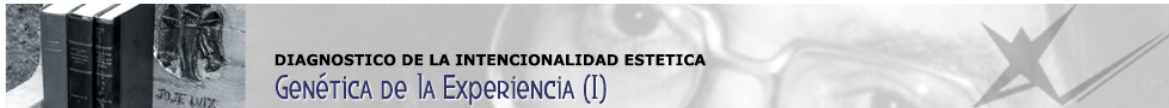
- *Racionalismo: la intersubjetividad es pretendida por una inferencia de tipo inductivo-ideal.*
- *La acusación de psicologismo utilizada por el idealismo. La posición de Husserl.*
- *Epígonos de la fenomenología: la conciencia desmundanizada.*
- *Conciencia, significación: el concepto de totalización y la función ideadora.*
- *El sentido de la reducción. Crítica y posibilidades. Intencionalidad eidética e intencionalidad figurativa. La conducta como acción físicamente significativa.*

0.5.2

- *Crítica de la re-presentación.*
- *Génesis: distinción entre lo presentativo y lo representativo.*
- *El in-formar. La formalización en lógica, en arte: la raíz está siempre en el construir.*
- *Forma y materia: operatividad y coherencia de los modelos lógico-matemáticos.*
- *Los varios niveles de consideración de la Forma.*

0.5.3

- *El lenguaje y los nodos de instauración de la experiencia.*
- *Valor heurístico del lenguaje: el nombre y la cosa.*
- *Confusión idealista entre el modelo conceptual heurístico de la ciencia y el ente real.*
- *El simbolismo.*
- *El logicismo.*
- *El positivismo.*



- *Exigencia crítica del lenguaje.*

0.5.4

- *Formalismo y Gestalt; figura y fondo; forma y horizonte; fondo y sentido. El halo semántico de la percepción. El fondo como posibilidad de emergencia del sentido.*
- *El problema de la forma y la teoría de la información. El declinar de la semántica.*
- *Código y comunicación (la interpretación).*

0.5.5

- *La forma en el discurso lógico; la forma en arte.*
- *Deducción y evidencia.*
- *Sistema formal frente a totalidad de formas.*
- *Sistema lógico: tautología o univocidad.*
- *Naturaleza del discurso lógico.*

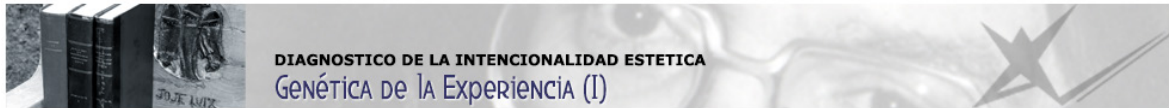
0.5.6

- *La actuación de lo lógico expresivo.*
- *El formalismo.*
- *Lo generativo en el proceso artístico (Sánchez de Muniain).*
- *Teoría de la autoexpresión.*

0.5.7

- *Valor intencional de lo expresivo.*
- *La forma como vehículo expresivo.*
- *Operatividad y formalismo (crítica a N. Hartmann y Sartre).*
- *Praxis y proyectividad.*
- *Normatividad: materia o medio expresivo.*
- *El marco cultural de referencia.*
- *Entendimiento, imaginación y sentimiento: complejidad estructural de la experiencia estética.*

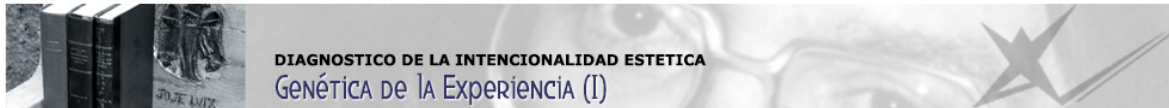
Del dualismo mecanicista no podía resultar sino un monadismo comunicante: el cuerpo del otro ya no podía aparecerme en sus valores expresivos, de manera que, como dice Merleau-Ponty, sólo podía llegar al conocimiento del prójimo por medio de una inferencia de tipo deductivo-ideal. Es decir, auténticamente la visión quedaba viciada por la pretensión



absoluta del método, llegándose a la situación de que “en tanto que el cuerpo vivo era considerado un exterior sin interior, la subjetividad se hacía un interior sin exterior, un espectador imparcial [identificado al ideal del sabio]”¹. Así, de los sistemas se aceptaba todo lo que pudiera ser integrado en linealidades de pureza, rechazándose todo lo que pudiera, de un modo u otro, estar infectado o contaminado. De esta manera, sistemas claramente estáticos como puede ser la fenomenología en sus dimensiones eidéticas o, más actualmente, el estructuralismo, eran desvalorizados tan pronto como se pretendían en planteamientos más genetistas, acusándoseles de “psicologistas”, acusación a la que ni el mismo Husserl se escapó, sobre todo en “Ideen” y acaso más especialmente cuando en párrafos muy concretos de las “Meditaciones” subrayaba la esencial bilateralidad del momento eidético, urgiendo, como tarea a desarrollar por los discípulos, el momento complementario de la génesis. Por ejemplo, podemos ver esto en textos como los que siguen: “Pero ahora debemos llamar la atención hacia una gran laguna de nuestra exposición. El ego existe por sí mismo; es por sí mismo con una evidencia continua, y, por consiguiente, se constituye continuamente él mismo como existente. Pero hasta ahora, sólo hemos tocado un lado de esa constitución de sí mismo; sólo hemos dirigido nuestra mirada hacia la corriente del cogito. El ego no se capta por sí mismo únicamente como corriente de vida, sino como yo, yo que vive esto y aquello, yo idéntico, que vive tal o cual cogito. Hasta ahora sólo nos hemos ocupado de la relación intencional entre la conciencia y su objeto, entre el cogito y el cogitatum”². Y más adelante: “Resulta muy difícil llegar y entrar en la última generalidad de los problemas fenomenológicos eidéticos y, por lo tanto, en los fenómenos genéticos últimos. El fenomenólogo que se inicia, se encuentra involuntariamente atado por el hecho de que ha tomado su punto de partida en sí mismo. En el análisis trascendente se encuentra como ego y luego como ego en general, Pero esos ego tienen ya la conciencia de un mundo, de un tipo ontológico que nos es familiar, que contiene una naturaleza, una cultura (ciencias, bellas artes, técnicas, etc.), personalidades de un orden superior (Estado, iglesia), etc. La fenomenología elaborada en primer lugar es estática, sus descripciones son análogas a las de la historia natural que estudia los tipos particulares y cuando mucho los ordena en forma sistemática. Estamos todavía lejos de los problemas de la génesis universal y de la estructura genética del ego, que vayan más allá de la simple forma del tiempo. En efecto, esos son problemas de orden superior. Pero, inclusive cuando los planteamos, no lo hacemos con entera libertad. En efecto, el análisis esencial se atiene sobre todo al ego, pero sólo encuentra un ego para el cual existe ya un mundo constituido. Se trata de una etapa necesaria, solo a partir de la

1. M. Merleau-Ponty: “Phénoménologie...”; págs. 67 y ss

2. E. Husserl: “Meditaciones Cartesianas”; pág. 56.

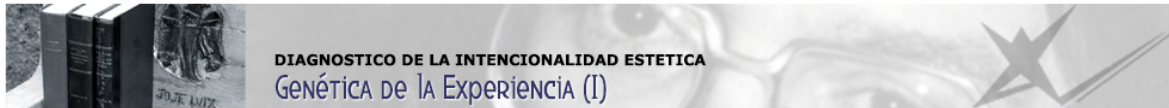


cual -desprendiendo de ella las leyes generales que le son inherentes- es posible percibir las posibilidades de una fenomenología eidética absolutamente universal”³. Y estos textos no fueron echados en olvido totalmente por algunos -muy pocos- de sus discípulos. En su afán, sin embargo, por idealizar, las corrientes más poderosas que salen de la fenomenología husserliana no dudan en hacer del yo constituyente algo absolutamente desmundanizado, con lo cual, y pese a que continuamente se hable de la “inobjetibilidad” del sujeto convierten a éste propiamente en un objeto, “mezcla contradictoria de en-sí y para-sí”. Creemos que, a pesar de todo y el tremendo despliegue efectuado para realizar la constitución constituyente del sujeto, no se ha reparado suficientemente en su ser de ente significativo. No se ha querido reparar en que “mundo” es un concepto nuclear en el que se funden valores, de manera que “mundo” ya no es tan sólo el lugar de encuentro -de desencuentro, diríamos mejor- de entidades absolutamente pensantes, sino también de sintientes; es decir, que la naturaleza no sólo es susceptible de ser geometrizada, porque es también el punto de encuentro de nuestras fricciones, de la disparidad de nuestros intereses. La sociedad humana es suelo de conflictos, de desequilibrios económicos y vitales, etc., etc. Por esto, el intento serio de una filosofía no puede consistir sino en tratar de “comprender el estallido de la razón en un mundo que ella no ha hecho y preparar la infraestructura vital sin la cual razón y libertad se vacían y se descomponen”⁴.

¿Es que estamos pretendiendo un retorno a las posiciones del “asalto a la razón”? No, sino que simplemente estamos pretendiendo fundamentar a un momento metódico, mostrar cómo la correspondencia de la epojé no puede ser sino un nuevo momento de integración, de subordinación a la totalidad. La funcionalidad ideadora, por la que se ha pretendido definir totalmente al hombre, se descubre que cronológicamente no es primera. Lo que la reducción puede es descubrirnos el tipo de una libertad diversamente modulada; Descartes la prefiguró, pero no fue capaz de llevarla a sus consecuencias últimas ¿Aceptaremos la tesis de la “careta” cartesiana? Creemos que es un recurso demasiado fácil, pues el corpus de la obra no autoriza una suposición. Por medio de la reducción, el hombre puede “suspender” teóricamente -y aquí el adverbio es de gran importancia- sucesivas parcelas de aquella nuestra realidad “natural”. Hemos dicho “suspender teóricamente”, porque lo suspendido en absoluto puede ser considerado como eliminado, Ni otra cosa pretende la fenomenología, se nos objetará; pero a su propósito, y lo mismo vale para el estructuralismo, es conveniente recordar que unas son las pretensiones “proclamadas” y otras las actantes y que no hay

3. E. Husserl: *Idem*, pág. 64-65.

4. M. Merleau-Ponty: “*Phénoménologie...*”; pág. 69.



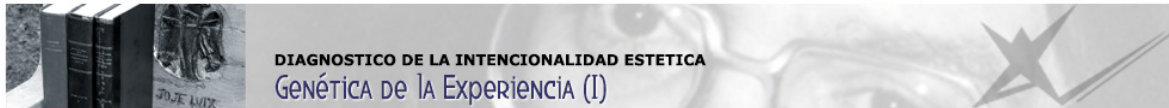
constancia de que unas y otras siempre y realmente se identifiquen. Por otro lado, queda siempre el problema de los epígonos y sus “fidelidades”. Como dice Bloch: “En realidad, la eidética husserliana es más o menos platonizante... Scheler (y no es el peor de la banda) transformó la fenomenología de Husserl en realidad estática; quizás había en Husserl elementos que preparaban esa posible transformación. Husserl planteó muchos jalones. Inclusive los que, en definitiva, conducen a Heidegger. Scheler contribuyó un tanto a ese paso. Pero, personalmente, pensadores como Dilthey y Husserl son inocentes de lo que luego se sacó de sus posiciones, mediante una serie de deformaciones. Se los modificó hasta tornarlos irreconocibles, pero se puede decir, en un sentido, que esa modificación también destacaba ciertos rasgos auténticos de su pensamiento”⁵. De modo que eso eliminado es de hecho identificado a menudo por la fenomenología con lo reducido; pero esto no puede aceptarse si se considera que se trata de un movimiento de progresiva abstracción, mediante el cual el hombre se nos presenta en esa especialísima aptitud suya contemplativa o teorizante que, de ninguna manera, puede ser considerado de manera pasiva. Esto implica que el sentido de la reducción pueda consistir en aquello que Scheler vio con claridad, aunque se ofuscara después en su desarrollo. Recordemos el texto:

“Consciente o inconscientemente, el hombre pone en práctica una técnica que puede ser llamada anulación ficticia del carácter de realidad. El animal vive totalmente en lo concreto y en la realidad. Mas toda realidad implica o un lugar en el espacio o un lugar en el tiempo, un ahora, un aquí y, en segundo término, un modo de ser accidental, como el que suministra la percepción sensible de cada aspecto. Pues bien, ser hombre significa lanzar un enérgico “no” al rostro de esa clase de realidad. Ya Buda lo sabía, cuando decía que es magnífico “contemplar” todas las cosas, pero terrible ser una de ellas. Ya Platón lo sabía, cuando explicaba la contemplación de las ideas como un acto, por el cual el alma se desvía de la faz sensible de las cosas y se encierra en sí misma, para encontrar los orígenes de las cosas. Ni tampoco E. Husserl piensa otra cosa, cuando funda el conocimiento de las ideas en una reducción fenomenológica, esto es, en la operación de “borrar” o de “poner entre paréntesis” el coeficiente existencial (contingente) de las cosas, para alcanzar su *essentia*. No puedo asentir en detalle a la teoría de esta reducción dada por Husserl pero sí debo reconocer que en ella está significado el acto que define más propiamente al espíritu humano”⁶.

Hay que reparar en este punto y subrayarlo con insistencia: La reducción, “el acto más

5. E. Bloch: “Estructura y Génesis”; pág. 55.

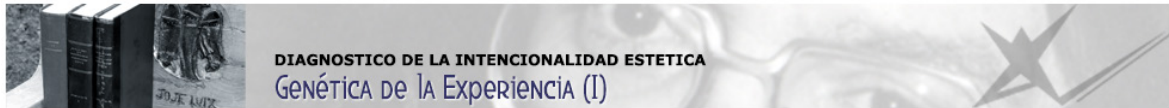
6. M. Scheler: “El puesto del hombre en el Cosmos”; pag. 74.



específicamente humano”, se endereza a un repertorio de datos previamente existenciales. En primer lugar, el hombre se encuentra inmerso en la realidad, de suerte que, para alcanzar el nivel esencial o eidético, precisa superar todo tipo de urgencias en que vitalmente se encuentra comprometido. Es decir, se trata de pasar de una intencionalidad no “consciente” (reflexiva) a una intencionalidad crítica, precisamente aquella en la que se realiza conceptualmente un deslinde, en lo que el proceso de “adecuación” veritativa, deslinde que tiende a realizarse entre los valores “objetivados” y los “objetivantes”. Es decir, se trata de un tipo de intencionalidad que operando sobre el nivel ya dado del versar sobre lo otro, dispone fundamentalmente de un cuerpo conceptual en el que queda fijado ese mundo de nuestras necesidades e impulsos. En la actividad eidética, el hombre realiza un proceso de objetivación superior; se distingue de lo inmediato, discierne, realiza “formalmente” el acto por el que lo otro en cuanto otro es acendrado, para mostrar la esencialidad que le es propia. Claro que la existencia de ese otro ya estaba dada, pero se trataba de un “tener” o de un “estar-con” no discernido, por lo que propiamente no era conocido. La existencia sólo es conocer en cuanto que es “contar-con”; saber “qué” es aquello-con-lo-que-contamos, es un segundo movimiento intencional que tiene que disponer, con toda necesidad, de esa fase previa en la que se enraíza nuestra co-existencia. Y aquí de nuevo volverá a tener razón Scheler cuando afirma: “La vivencia primera de la realidad como vivencia de la “resistencia que ofrece el mundo” precede a toda conciencia, a toda representación, a toda percepción. La percepción sensible más penetrante no viene nunca condicionada por solos el estímulo y el proceso normal del sistema nervioso. Ha de existir, a la vez, un movimiento impulsivo, ya sea de apetencia, ya de repugnancia, aún cuando se trate de la más simple sensación” 7.

No estamos, sin embargo, de acuerdo con esa precedencia a toda conciencia: en la libertad ejercida en la reducción, el hombre, en cuanto es apto para ella, pues la ejerce, se encuentra formalmente como tal, porque se encuentra como ser cognoscente. Pero esto no quiere decir que anteriormente a ese momento de reversión crítica no haya habido conciencia y, por lo tanto, intencionalidad objetiva. El hombre es, porque es conciencia; su inserción en la realidad se basa precisamente en ese modo que es el ser consciente; el conocimiento explícito de ese ser, sin embargo, se produce en un segundo momento, cuando la segunda intencionalidad se realiza sobre el nivel previo de apertura que representa la inserción existencial. Se define así la intencionalidad encarnada, única posibilitante de la significatividad de una situación físicamente dada. Es decir, no el nudo movimiento físico, sino el movimiento físicamente significativo y ni aún la simple noción de movimiento, sino la de actividad, como conducta

7. M. Scheler: *Idem*, pág. 75.

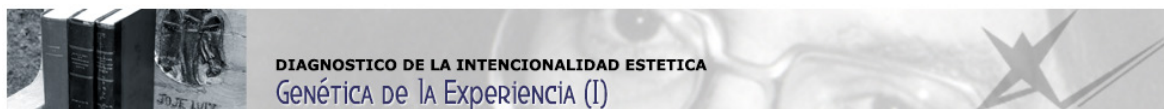


ya en el mundo, como presencialidad-a. Por esto puede afirmarse con toda razón que sólo la realidad que es el hombre es realidad que está presente a un mundo y que su estar presente reside en una específica actividad, actividad que no solamente le define caracterizándole, sino que principalmente le constituye. Y de lo que se trata es de su misma estructura, pues su actividad es tal que esencialmente se trata de algo por lo cual es en 1a realidad propia, estando en la realidad “otra”. Aquí se encierra todo el gran problema: la situación aparece como primera realidad estimulante, posibilitada por la esencial apertura que garantiza el ser como conciencia; ahora bien, la estimulación significativa es irreductible a pura significación. Quiere decir, la realidad frente a la conciencia estimula sólo por ser significativa, esto es, por llevarnos a otra cosa que su estricta significatividad. Por otra parte, al ser significativa la respuesta, es irreductible a puro movimiento espacial, mecánico, con lo que comprendemos que la “realidad”, “nuestra” realidad, implique siempre una tensión psicofísica, pues se trata de una intencionalidad que se produce por y a través de una estructura corpórea que, como tal, es espacio de articulación que posibilita el encuentro del ente con el Ser. Pero, ¿confirma esto la subsiguiente posición de Scheler? “La vivencia de la realidad no es posterior, sino anterior a toda re-presentación del mundo... ¿Qué significa, pues, desrealizar el mundo o “idear” el mundo? No significa, como cree Husserl, reservar el juicio existencial; significa, más bien, aniquilar fictivamente el momento de la realidad misma, toda esa impresión indivisa, poderosa, de realidad, con su correlato afectivo; significa “eliminar esa angustia de lo terreno”, que, como dice Scheler profundamente, sólo “desaparece en aquellas regiones donde habitan las formas puras”⁸.

Creemos que se producen aquí una serie de confusiones, todas ellas apoyadas en el rechazo que las más modernas concepciones gnoseológicas y psicológicas hacen de la conciencia “representativa”, rechazo que se apoya en un deseo de inmaterialidad, para subrayar la distancia que media entre la intencionalidad y su término objetivo, con lo que se opondrían estas corrientes a la doctrina tradicional de la imagen. Pero este rechazo es indiferenciado. Tocaremos enseguida este punto. Lo que ahora interesa es destacar la inoperancia de estas doctrinas cuando trascienden los límites metódicos que a sí mismas se han impuesto en el punto de partida.

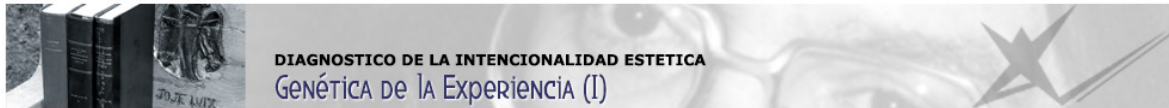
Efectivamente, lo presentativo tiene preeminencia genética respecto de lo representativo. Pero hay que comprender esto con mucho tiento, sobre todo cuando se trata de una formalización de índole puramente lógica, cosa que Kant advirtió sin ninguna clase de dudas. No hay más

⁸. M. Scheler: *Idem*, págs. 75-76.



que confrontar la formalización en lógica con la producida en arte, Dufrenne ⁹ nos dice que, mientras la primera solicita el pensamiento, la segunda solicita la percepción ¿Qué quiere decir con esto? En primer lugar, lo que vincula a ambas formalizaciones es que en las dos se trata siempre de un objeto “a construir”; pero se diferencian en que, en arte, la forma necesariamente debe informar una materia -ya veremos este informar con más detención-, en tanto que en el terreno lógico, la forma se desprende necesariamente de su contenido, o, mejor dicho, de todo contenido. Esto, a nuestro juicio, hace resaltar una segunda diferencia: la plenificación que la auténtica obra de arte suscita por el modo de la evidencia, cuando el espectador “pone” la actitud que esa obra le exige, es intrínseca a ella misma -otra, sin embargo, es la opinión de Dufrenne-, mientras que la suscitada por la forma lógica, entendida ésta de modo puntual, es de otra naturaleza. Nos explicamos. La evidencia de una conclusión reside siempre en su filialidad estricta respecto de las premisas. Un sistema formal lógico representa el grado superior de abstracción del método axiomático y lo axiomático no coincide ni tiene por qué coincidir con lo evidente. No creemos que esto hoy día pueda escandalizar a nadie. Pero mucho menos si se consideran las distinciones que pueden darse y se dan entre forma y estructura. Digamos que en tanto en arte la forma lo es siempre “de” un objeto, en lógica la forma es forma de un discurso y en absoluto de un objeto: las formas se integran en una estructura y esta estructura es el “objeto” mismo de la discursividad o, más bien, la discursividad es el “objeto” mismo. Con la formalización abstracta lógica, la forma se hace discurso y el sistema formal se convierte en un objeto formal elaborado por el pensamiento y dirigido sólo a él. Por otro lado, en lógica la forma nunca es solidaria de una materia, por el contrario, hay exclusión de referencia a materia, pues esta emancipación formal más que tender a proclamarse, a afirmarse como forma, a lo que tiende es a convertirse en sistema operatorio, engendrador de formas. La no contradicción (lógica) es su ley. Quiere esto decir que en lógica las reglas que cumplen la formalización, es decir, leyes morfológicas de formación de proposiciones, leyes axiológicas de derivación, son puramente internas al sistema, de suerte que el sistema se sostiene a sí mismo, es decir, posee en sí su propio fundamento. La “forma”, entonces, se basta a sí misma. Pero, ¿por qué hemos afirmado que lo axiomático no se confunde con lo evidente? Quizás no hayamos precisado suficientemente: por referencia a una teoría de la verdad, lo lógico formal, considerado en su puntualidad, no es evidente. Y no es evidente porque la puntualidad lógico-formal si se precisa con rigor no es forma. Es formal el sistema. La simple comparación de la geometría euclidiana con la de Riemann es bastante para asegurar el sentido de esa afirmación. Fijémonos que en las doctrinas tradicionales la forma no puede comprenderse si no es por relación a lo que

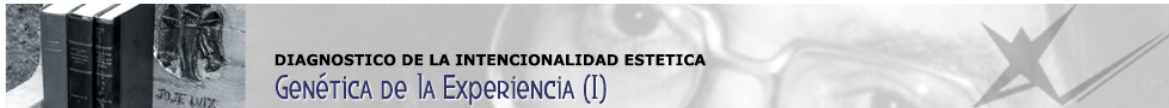
9. M. Dufrenne: “*Esthétique et Philosophie*”; pags. 113-128.



informa. Y es curioso cómo esos sistemas tradicionales encaran el problema: la forma es fuente de actividad, la forma es principio de especificación, de actualidad y de producción: la forma será, en fin, es la esencia que permite identificar y definir al objeto. Y en lo que propiamente se refiere a la praxis artesana, a la actividad artística, concretamente, será también la forma el hito fundamental que permita explicar el proceso, sobre todo desde las dimensiones de la causalidad ejemplar (formal), antropologizando de alguna manera las características del eidos platónico. En lógica, lo material es indiferente, como ya desprende incluso del procedimiento hegeliano, en donde la absolutidad es conseguida por ampliación del proceder lógico-formal. Pero la evidencia de una cualquiera de las proposiciones del proceso es siempre referida, ya que siempre descansará en la permanencia operatoria del sistema. Por la reducción, el “impulso vital” es elevado a un grado de desrealización -si por tal entendemos aquel proceso de objetivación, al término del cual se producirá la “intuición de esencias”-, es decir, a esta Wessenschau llegamos al término de un movimiento reductor, especializado, altamente metodizado y la evidencia que se alcanza posee características muy concretas. Podría ser, efectivamente, que el hombre sea “ese ser vivo que adopta una actitud ascética ante la vida”¹⁰, pero hay que ir con gran cuidado: porque, previamente, tiene en la raíz de su constitución la efectuación, más que la posibilidad, de un contar con la vida. Y lo estricto lógico-formal prescinde de este contar, por exigencia misma de su naturaleza.

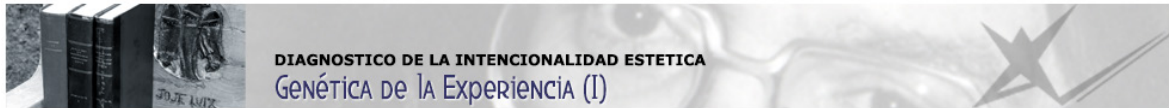
Se ha pretendido que todo lenguaje es un modo de experiencia. Pero el idealismo objetivo no ha nacido sino de esta premisa. Condillac tenía conciencia de ello cuando afirmaba que, consideradas las ciencias como modos de hablar, ello confería siempre un estado de existencia de lo hablado, de manera que hasta la nada se podía decir que comenzaba, de alguna manera, a existir cuando se hablaba de ella. Pero la cuestión estriba en si la ciencia más que asunción explicativa del Universo en una concreta de sus regiones, no será propiamente exploración, movimiento tendente a un descubrir, de tal manera que explorar y explicar se coimpliquen de manera total. Al menos, no cabe la menor duda de que la ciencia moderna nace en el momento en que, consciente o inconscientemente, asume su misión heurística, no beneficiándose del experimento, sino predeterminando metódicamente el experimento. Extremando algo las cosas, podríamos decir que la búsqueda científica está iluminada por el “nombre” que el científico plantea como punto de partida de ese buscar que le lleva a tratar de encontrar aquello que plenifique el nombre. Es decir, que metódicamente hay precedencia del nombre sobre lo nombrado y que, en este mismo terreno de la ciencia, la “cosa” necesariamente conlleva el discurso que la desvela, de manera que buscar una es encontrar la otra, de suerte

¹⁰. M. Scheler: *Idem*, pág. 76.



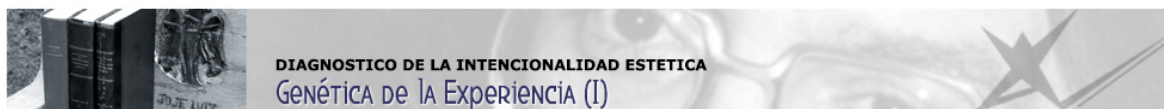
que puede hablarse en rigor de modalización formal del encuentro veritativo. La confusión ha estribado siempre en confundir esto: confusión de la formalización heurística, del modelo ideal y plenamente construido con el ente real. Kant, Humboldt, Cassirer, etc. han caído frecuentemente en este error, aún cuando se les deba, muy especialmente a Kant, las mayores y más importantes precisiones sobre ese método. Es decir, que de lo que se trata es de precisar con todo rigor cuándo se trata de andadura que puede conducir a la cosa, pero que también puede no alcanzarla, y cuándo de un verdadero discurso “sobre” la “cosa”. Piguet ¹¹ ha comprendido esto con gran profundidad. Nos damos cuenta con sólo reparar en Descartes: alcanzar la certeza sillar es hacer inoperantes los asaltos de la duda; pero la duda es palabra también. Hay entonces que neutralizarla y neutralizarla, precisamente, por el modo de hacer de ella un recurso metódico. Y es que vagamente ha intuido la mezcla de racionalidad e irracionalidad que en ese método se da. Un Vico dirá también que poseer la palabra es poseer todos los elementos del problema: pero Kant se despertará del sueño dogmático, preguntándose por el poder de lo irracional o por el sentido de lo confuso. Se preguntará por la realidad de la ciencia y llegará al descubrimiento genial: todo el progreso de la ciencia se establece por el recurso de la substitución por la palabra de la cosa. Pero, ¿será igualmente válida esa substitución en todos los dominios? ¿Puede ser legítimo siempre realizar esa substitución de la cosa por la palabra? Ya conocemos la respuesta al problema de las ideas de la razón pura. Descartes, sin embargo, evita o pierde la vía: con él se produce el primer intento de substitución que se daba en filosofía, substitución que en ciencia positiva se había realizado antes con Kepler, Galileo, etc. Y la orientación posterior del sistema depende de este intento: yo no existo; inmediatamente se percata de que había un sentimiento tan profundo de la existencia que aquello no podía ser dicho. Luego, el decir era del orden de lo manifestativo. Pero el paralogismo descansa en este momento, en la reversión total que va a imprimir al movimiento, pues si en un primer momento el intento era confiar a la palabra la misión de asegurar la cosa, si en un segundo momento, en el orden insalvable de los hechos, era la “cosa” la que aseguraba la palabra, la inconsecuencia se manifiesta en la regresión, con solución de continuidad, al primer momento y esto, nada menos esto, y esto, repetimos, para asegurar por el proceso lógico-formal la evidencia en un orden metafísico. De manera que un Leibniz y un Hegel no harán otra cosa que explotar el recurso: si buscar la cosa es hacer discurso, absoluticemos el recurso y hagamos discurso para que la cosa quede producida o se presente en el momento oportuno. El discurso es así la morada del Ser. Pero, ¿podemos conformarnos de entrada a ese discurso? ¿puede ser revelación primigenia del ser, cuando se actúa de manera solipsista? Kant afirmará, para preservar su dualismo, que toda filosofía

11. J-C Piguet: “De L’Esthétique à la Métaphysique”; pág. 2.



se pretende en la autenticidad de su ser cuando se pretende aporética y legitimar -y aquí no valoramos-, legitimar esa aporética es el sentido radical de la revolución coperniquiana. Toda la revolución consiste en discernir ámbitos distintos de la evidencia. Kant acepta que sea esencia del preguntar filosófico la pretensión a buscar el principio explicativo-causal de todo; lo comprende y lo admite; pero lo que no admite es que el preguntar mismo, la palabra, quede fuera del ámbito de explicación.

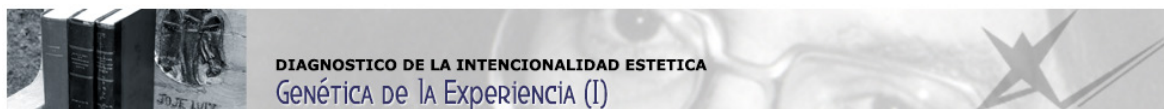
Quizás haya una reversibilidad esencial de la Historia, al menos en el campo teórico, o quizás sea la permanencia unívoca de ciertas cuestiones. Un planteamiento actual de ese kantismo, planteamiento llevado a los límites del absurdo, lo podemos encontrar en el positivismo. Como decía Piguet, no es que se nos oculte lo paradójico del preguntar humano y del conocer: estoy seguro de mi libertad, en tanto no me pregunto por ella, porque en cuanto me planteo el sentido de esa libertad, toda mi certeza tiembla; busco el mundo y me encuentro a mí y este encuentro, porque irremediabilmente estoy soledoso conmigo mismo, me angustia; tomo conciencia de mí y en ese mismo momento ya no sé si tengo conciencia de mí o si sólo soy consciente de la conciencia que tengo de mí. Angustia y cobardía Angustia porque ya no sé si ese encuentro conmigo mismo es encuentro conmigo, con mi autenticidad; cobardía, porque no soy capaz de probármelo por el medio de la acción. Por esto, si una disciplina como la filosofía pretende buscar la autenticidad de la evidencia, no tendré, tanto que buscar modelos en las ciencias formales-lógico-matemáticas como encontrar la vinculación absolutamente necesaria entre el hablar y la cosa de que se habla. El formalismo lógico, desde luego, no puede ser el modelo, porque aún su misma posición privilegiada no es nada que esté libre hoy de dudas ya que ni en las ciencias que se pretenden más positivas el consenso otorgado a sus afirmaciones es absolutamente común ni comunes las cosas de que esas ciencias hablan. Hay una crisis evidente en los fundamentos de la ciencia en general y, por otro lado, las cosas de que habla de día en día parecen más alejadas de ese dominio, privilegiado precisamente por ellas, que con tanta pretensión se llama "Realidad". El mismo lenguaje científico se hace de momento en momento más especializado, más cerrado, de modo que tendríamos que preguntar a ese neopositivismo qué sentido tiene el mismo lenguaje de la ciencia, qué sentido tiene ese tecnicismo, esa precisión que se ponen como modelo a las ciencias humanas. Si es cierto el desprestigio de unas escolásticas esclerotizadas, perdidas en los arcanos de la división y elucidación bizantina de los términos, ¿no es cierto también que nos encontramos hoy con hechos muy semejantes en pseudociencias, más preocupadas por elaboración de modelos escolásticas que por realización de un vocabulario auténticamente crítico? A nuestro modo de ver el gran servicio del neopositivismo lógico puede consistir en eso: en advertirnos sobre la necesidad de un análisis crítico del lenguaje. Pero esto es claro que no puede realizarse sin un replanteamiento crítico de la experiencia. Y



esto puede advertirse claramente en los nuevos planteamientos de la Estética: el maridaje de la aporética filosófica con los problemas del Arte no agotan toda la Estética y esto a pesar de todas las insuficiencias de método. En la más auténtica tradición filosófica, a lo que se tiende es a un replanteamiento de los términos del problema, en donde lo importante no es tanto la solución como el problema mismo. Tenía razón al afirmar Hartmann que el planteamiento estricto de un problema era ya un principio de progreso para el conocimiento. Y en Arte el problema central es conocimiento, porque el conocimiento es principio de solución: antes de Bach no hay problema preexistente; la solución viene dada porque Bach sabe perfectamente plantear el problema ¹² (98). Y el grado de evidencia es radicalmente distinto: la preocupación, volvemos a repetir, es ontológica de suerte que lo que se pretende es instituir el estatuto de la obra, lo que por sí solo comporta ya un planteamiento del sentido de la experiencia: buscar el ser de las cosas singulares que se perciben.

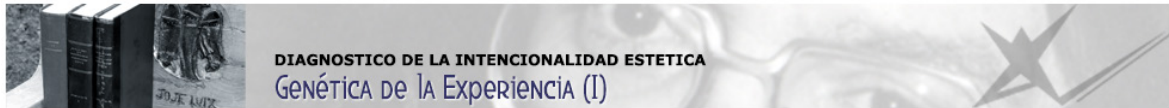
Hemos hablado de la percepción. Ni en este terreno coinciden ambos formalismos. Hay, sin embargo, cierto tipo de correlación que es importante señalar. Se sabe que para la moderna psicología de la forma, ésta es una figura o una configuración que se señala, destacándose sobre un fondo indiferenciado. Pero el fondo no puede ser entendido de manera tan simplista: más correcto es afirmar que se trata de lo indefinido del horizonte sobre el cual se destaca la forma. El problema es si este fondo puede soportar el sentido, sobre todo cuando se establece que el horizonte desborda toda percepción y también todo saber, atestiguando la exterioridad de un inagotable real. Ya hemos dicho que era importantísimo establecer algunas distinciones en este problema, pues ciertamente no es lo mismo hablar del halo semántico de posibilidad que acompaña a toda percepción que designar lo que está en el origen "real" y que sí, de un lado, es lo que puede acceder a la conciencia y a la representación, por otro, es lo que contribuye a la emergencia de un carácter esencial en el objeto percepto. Es decir, el fondo no es de ninguna manera neutro o indiferenciado, si no que propicia la emergencia de ese sentido que la forma exhibe en la percepción. De modo que no podemos sin más seguir en este punto las teorías de la Información: atendiendo al campo perceptivo, si es cierto que la forma está vinculada a un contenido de sentido, no lo es menos el que el fondo o el horizonte, en cuanto contexto, tampoco puede ser considerado como puro ruido o azar. Si se afirma esto es porque se comprende que lo contrario se establece sobre un fundamental error. Puesto que tendremos ocasión de referirnos al sentido de la Teoría de la Información, nos vamos a limitar ahora a dar una sucinta exposición, en referencia al problema que estamos tocando.

12. Véase M. Dufrenne: "Phénoménologie de L'Experience Esthétique"; págs. 281-302.



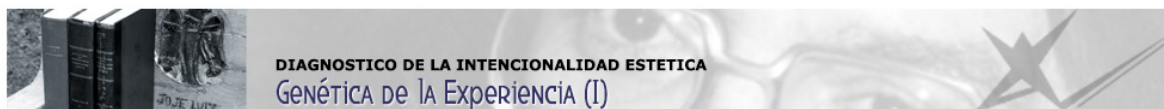
En primer lugar, hay que decir que en ciertos medios hay una tendencia a plantear la Teoría de la Información oponiéndola a tesis más o menos clásicas sobre el problema de la comunicación. Incluso se llega a oponerla a la teoría hilemórfica tradicional. Pero esto es un error, porque se trata de fenómenos de orden distinto: más claramente que Aristóteles lo planteó un Suarez, pero el hecho es que un ser no sólo es porque está informado, formalizado, sino también porque esa su forma, su esencia, posee una esencial referencia causal. Una forma, en ese sentido, no sólo nos dice el qué, sino que además nos proporciona su origen. En el caso de la obra artística, no sólo tendríamos un qué, sino además un cómo ha sido hecho. En la actualidad, y entre otros sentidos, la estructura no es tanto lo que define o especifica a un ser como lo que sitúa a un ente en relación con un conjunto de entidades vinculadas por una relación constante ¹³. Si eliminamos toda relación o intencionalidad expresiva, está claro que el único problema con el que nos las habremos será el de la comunicación y éste en un alto nivel de abstracción. Las realidades que aquí nos toca manejar son signos, con lo que informar -nos estamos refiriendo a la teoría de la Información- consistirá en transmitir signos, en enviar signos, con independencia de que transporten o no un sentido. Aquí lo único que interesa es que esos signos sean perfectamente discernibles, con el fin de que sean emitidos y recibidos con perfecta claridad de señal. Ahora bien, esa indiferencia al sentido nos propone el problema siguiente: la información transmitida, ¿se debe al contenido del mensaje o a su forma? Si advertimos que se cuestionan las condiciones de la transmisión pero sólo en cuanto esas condiciones pueden afectar a la legibilidad de los signos, a su forma, pues, comprenderemos por qué puede afirmarse que dos tipos de información pueden darse. De estos dos tipos, la teoría de la Información ha privilegiado uno y seríamos bastante ingenuos si no viéramos en esa preferencia una manifestación ya que no deformación -luego, en la extensión de la teoría sí que puede hablarse de deformación- sí de especificidad profesional: la teoría ha sido elaborada por ingenieros de sonido, de imagen, con lo que han privilegiado la única forma que les era accesible. La forma que interesa a un ingeniero es la buena señal, independientemente de que ésta comporte una significación o no. Le pasa, pues, lo que al fonólogo, que el sentido de su forma reposa todo él en la distinción, en el discernimiento, que si por un lado lo separa, por otro lo vincula al sistema en que se integra. Es decir, se trata de un sentido diferencial, que, como se deduce claramente por lo que llevamos dicho, se define exclusivamente por su forma. Hay, por tanto, una eliminación radical de la semántica, en beneficio de la gramática y de la pragmática. Planteada de modo tan sumerio se echa de ver, sin embargo, que el recurso a esta teoría por parte de algunas corrientes actuales de estética es una verdadera extrapolación. En rigor, recurrir a ella puede valer si la concebimos de modo operatoria y como referida a

13. El tema de la estructura será tocado ampliamente en la 1ª y en la 2ª partes.



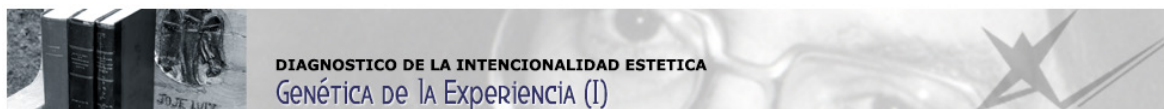
elucidar algunos aspectos de la comunicación; aspectos, que no la totalidad del fenómeno de la comunicación. Porque lo informático de esta moderna teoría no se puede confundir sin más -al menos, sin precisiones- con lo noticioso, si empleamos una noción más tradicional; lo informático no constituye toda la comunicación, porque la “información” debe todavía ser interpretada: no basta con poseer una audición perfectamente nítida de la “señal”, pues al oyente, para operar la transformación intencionada por el emisor, es decir, la conversión de la señal acústica en signo lingüístico, le queda todavía la interpretación, la decodificación de inteligibilidad. Sólo en ese momento la información se hace significativa. Es decir, que para que se produzca una comunicación humana debe ser recibida por un ser capaz de descubrir significaciones, capaz de liberar la significación, puesto que la comunicatividad es la esencia misma del lenguaje, Simondon, en este sentido, habla del hombre como del único ser para el que “un acontecimiento tiene valor de significación o información” y añade que ello hace alusión a un progreso cualitativo fundamental. En efecto, que algo pueda ser significativo para alguien supone que este alguien posea ya información, posea la clave del código, clave también significativa, supone la presencia operativa de un apriori que habrá de convertirse -sin perderse por ello- en aposteriori; la información poseída está dispuesta en forma de formas y su función consiste toda en transformar en formas la nueva información recibida. Es decir, la información está dispuesta en formas energéticas, y aquí es muy conveniente que se recuerde el concepto de *energeia* aristotélico, como la específica actividad manifestativa de cada tipo de esencia o forma. Este apriori se dispone en orientación hacia la recepción de información nueva, información que habrá de nuevo de interpretar y asumir y es en esta asunción en donde hay que rastrear el sentido del comportamiento poético y creador de la inteligencia. Volveremos enseguida sobre este punto.

Hemos dicho anteriormente que en Arte la forma es siempre forma “de” y forma que debe tener cumplimiento en una percepción, en una actitud, en una intencionalidad, pues, privativa de él sólo. Por el contrario, en lógica la forma es del discurso y no de un objeto: con la formalización lógico-abstracta, la forma se hace discurso y el sistema formal constituye un objeto formal elaborado por el pensamiento, sin solidaridad alguna con materia. En Arte, que en cuanto actividad es también un sistema operatorio productor de formas, la forma es siempre de un objeto y su autonomía está siempre mediatizada. La forma lógica es autónoma, porque excluye la referencia a una materia del discurso, ya que es obtenida tras una serie de operaciones intelectuales que hacen abstracción de la materia física o semántica. Y es por esto por lo que se dice que la forma lógica no tiene ningún tipo de relación con el fondo. Sin embargo, no se repara suficientemente en que lo que es llamado aquí “fondo” es de índole distinta a lo que la psicología de la forma entiende por tal. Si, por el contrario, se atendiera al hecho de que es el fondo mismo el que proporciona los cauces de



la formalización, sino que además el fondo es homogéneo a la forma y que este pensamiento así formalizado tiene siempre una tendencia a ir más lejos; si se repara en que la forma aquí nunca puede darse conclusa, muy otras serian las conclusiones, hasta el punto de que eso llamado impropriamente -por carencia de matización- “fondo” como la presencia de un horizonte inagotable, ofrecido a la intuición matemática. El pensamiento lógico-matemático tiende a construir modelos, pero está sometido a tan rigurosas leyes de cumplimiento que de ningún modo podemos considerar esa intuición como el golpe de vista puntual que nos proporcionaría la esencialidad de algo en una instantaneidad. Porque si es evidente en todo acto cognoscitivo una cierta procesualidad, ésta se complica extraordinariamente en los modos de la matematicidad. Aquí entonces la intuición aludiría a lo específico de la evidencia correspondiente, sobre todo si se atiende a que es el fondo el que en estos sistemas formales lógicos alimenta la significación; con lo que hay que concluir que la relación de forma a fondo reside enteramente en la forma, de manera que lo que quiere decir un sistema lógico-formal consiste en lo que es el sistema mismo. Pero, ¿no se originan en este punto una gran cantidad de dificultades? Esto es, ¿la significación de este tipo de sistemas no es información? Ciertamente nos las habemos con un discurso vacío que parece no tener nada que decir, con una simbología que parece no referirse a objetos; nos las habemos con unos sistemas en los que lo único válido parece ser la combinatoria que une o vincula unos símbolos con otros, que realiza un encadenamiento de proposiciones correctamente formadas y a través de las cuales corre, sin solución de continuidad, la ley estructurante de la no contradicción. Pero, repetimos, ¿esta significatividad no es todavía informativa?

De acuerdo con lo que nos dice la teoría de la Información, el sentido de una señal descansa todo entero en la estructura del mismo: se tratará de aquello que lo diferencie y le asigne, al tiempo, un lugar en el sistema, vinculándose con el resto de los signos del sistema por determinadas relaciones. Lo que acabamos de ver es que en el sistema lógico es la estructura del mismo sistema la que confiere el sentido: si algún concepto tiene allí sentido es por su referencia, por su deductibilidad de las proposiciones primitivas que son las que forman las bases del sistema. Una serie bien definida de axiomas permiten un conjunto de operaciones y el sentido estriba en esto mismo, fuera de todo otro intento de interpretación. Y en esto sí que se aproximan la teoría de la Información y los sistemas lógico-formales. En éstos, la forma se sitúa a medio camino entre lo sin sentido y la tautología; la forma es susceptible de variación, pero cualquier variación es predecible, puesto que sólo puede producirse de acuerdo a los procedimientos del propio sistema y su imprevisibilidad reside en que, para producir la variación, es necesario que toda la máquina lógica se ponga en movimiento; hay, entonces, inmanencia del sentido a la forma, pero de manera diferente a como pudiera ocurrir con la forma artística, cuando de ésta se dice que posee en sí todo su sentido, hasta



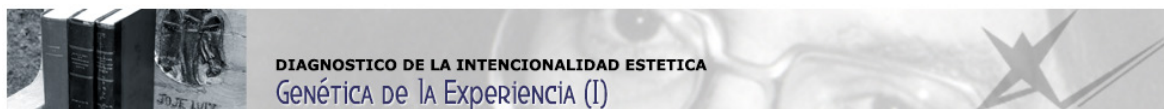
el punto de poder ser considerada como un verdadero microcosmos, caracterizado por la individualidad de su creador. La inmanencia lógica es de orden no simbólico, puesto que el sistema es su propio contenido y esto llevado al grado de que sintaxis y semántica se cubren perfectamente, no consintiendo ninguna diferenciación. Incluso vamos a tener muy pronto ocasión de ver que, contrariamente a lo que se piensa, la abstracción es mínima, puesto que el formalismo no opera como reflexión sobre un lenguaje, sino como creación de ese lenguaje,

¿Queremos decir, supuesto todo lo anterior, que en un lenguaje significativo no puede entrar jamás lo lógico? De ninguna manera. Si hemos hablado de “interpretación” es porque creemos que lo inteligible, el logos, está tanto al comienzo como al fin: lo lógico es fuente primera. PERO LO LOGICO DEBE SER ACTUADO, EJERCIDO POR LO EXPRESIVO. Todos los equívocos del formalismo residen en que no se distingue entre “expresión y comunicación”. En que no se subraya continuamente la diferencia de niveles que separan al hecho como fenómeno vivido del hecho como fenómeno reflexivo.

Es en este punto en donde acude con sus precisiones el formalismo artístico. Queremos traer unas cuantas citas de Sánchez de Muniain que, desde posiciones distintas, iluminan extraordinariamente el problema. Nos referimos a su concepción del comportamiento poético, punto que consideramos central en la teoría de nuestro maestro.

Utilizando analógicamente conceptos tomados de la biología, Sánchez de Muniain habla del proceso casi-generativo del arte, refiriéndose a los elementos autoexpresivos de la obra artística. Entre “generación” y “autoexpresión”, sin embargo, media una diferencia fundamental: “El concepto estético de expresión añade al concepto físico de generación la noción de intencionalidad o, cuando menos, de cierta conciencia, que no siempre es perfecta. La expresión artística plena, considerada como algo esencialmente poético (es decir, ajeno a la imitación exterior en el orden conceptivo y a las reglas de la técnica en el facticio), es modalmente una generación anímica consciente o, cuando menos, provocada. Toda concepción poética valiosa tiene más o menos explícitamente valores autoexpresivos y, por tenerlos, es modalmente una cuasi-generación. Recíprocamente, toda generación física será arte en cuanto vaya revestida de intencionalidad teleológica: cuando sea eugenesia y educación, en el significado etimológico de ambas palabras”¹⁴, para añadir inmediatamente: “Pensemos que nadie da lo que no tiene y que el artista da mucho de sí en la obra de arte, aunque imite una realidad exterior, Y no sólo se da a través de la expresión artística transitiva

14. J. M^a Sánchez de Muniain: o. c. pág. 168.



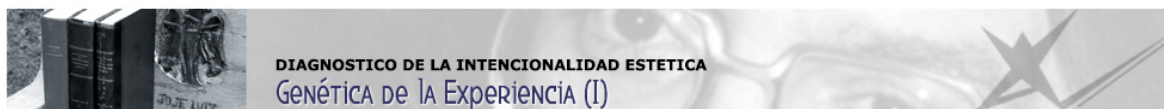
o encarnada en formas sensibles, sino también en la fase más original de su concepción poética inmanente, que es expresable en formas artísticas totalmente diferentes, como son las espaciales, las musicales y las lingüísticas. Es decir, en las primeras concepciones inventivas, que tienen razón de verbo mental, más que de forma sensible. En lo que en la obra concreta de arte tiene razón de contenido... La generación anímica en el arte, o expresión de lo que el artista es, independientemente de lo que en cada caso diga, tiene, pues, en el arte razón de modo”¹⁵.

Considera el autor que hay en la obra de Suarez elementos para completar la teoría tradicional en lo que a la obra de arte se refiere, pues “Suarez aplicó al arte humano, por analogía a la que aludiré varias veces más adelante, la doctrina teleológica de la existencia de los ejemplares o ideas de las cosas creadas tienen en la mente de Dios, donde no son “concepto objetivo”, sino “concepto formal”¹⁶ y esto así porque “los ejemplares primeros y originarios de la obra de arte físicamente realizada, es decir, los ejemplares de la forma mentalmente imaginada y técnicamente realizable, son dos: uno objetivo, material, indirecto y a menudo ocasional, que es aquello real o fingido que sirve de inspiración al artista y de tema a la obra; y otro subjetivo, formal y concipiente, que es el artista mismo, que se autoexpresa con ocasión del tema, al concebir imaginativamente la forma misma de la obra de arte... Pero esto nos lleva bien se ve, a los conceptos más difíciles y controvertidos de la actual filosofía del arte. Por el momento, baste considerar que el concepto de imitación, en la fase poética pre-artística, y el concepto de técnica en la facticia, son insuficientes para descubrirnos lo constitutivo de las bellas artes en cuanto tales... Las obras más puras de arte no reciben, pues, su valor último del fin a que funcionalmente sirven, ni de la intrínseca perfección de lo imitado, ni de la perfección misma del arte en cuanto hábito intelectual facticio o técnico, ni siquiera de sus valores inventivos, sino, además, de su primera concepción generativa y de su expresión artística en una forma sensible. De ser huella fidelísima del espíritu humano, el cual es a su vez, aún en el orden natural, no sólo vestigio sino cierta imagen y semejanza de la vida de Dios”¹⁷. Sigamos el hilo de la argumentación: el escolasticismo renacentista y barroco concede una gran importancia a la distinción entre concepto formal y concepto objetivo, tema éste que ya había originado no pocas controversias durante el siglo XIV; el primero se referiría a aquello por cuyo medio conocemos algo *id in quo intelligimus*: en nuestra memoria de licenciatura hemos tocado con todo detenimiento el tema, de manera que aquí nos limitaríamos a decir que se trata, en último

15. J. M^a Sánchez de Muniain: o. c. pág. 169.

16. *Ibidem*.

17. J. M^a Sánchez de Muniain: o. c. págs. 169-170.



término, de la imagen intencional y lo segundo a lo propia o formalmente conocido -id quod intelligimus formaliter-. Es decir, el concepto formal se refiere a la imagen en la que contemplamos al objeto o la cosa conocida según la modalidad existencial que adopta en cuanto conocida -su inesse mental-. Y lo que aquí le interesa a Sánchez de Muniain es describir el proceso en virtud del cual pasa a lo objetivado como tal “la vida misma concipiente del individuo artista, con sus criterios y sus vivencias transitorias”¹⁸; es decir, le interesa mostrar cómo la forma artística vale más que como imagen del ejemplar imitado, como algo que en sí lleva la marca personal del artista, por tanto, “[investigar...] el componente subjetivo de los conceptos poéticos o ‘ejemplares’ que más positivamente les diferencia, en cuanto subjetivos o formales, de esos mismos conceptos ejemplares en cuanto objetivos”¹⁹. En efecto, si se analizan los componentes conceptuales de la forma artística se cae en la cuenta de que es objetivo lo que en cada “concepto poético humano hay de representación intelectual de algo extramental o de objetivación consciente de algo intramental bajo razón de ‘idea’; y que es formal o subjetivo lo que a cada concepto humano pasa de la vida anímica concipiente, bajo razón de autoexpresión anímica”²⁰ y aún añade que lo más importante dentro de esa forma artística es “el componente autoexpresivo que subyace realmente en nuestros conceptos poéticos, informando modalmente, o in obliquo, a lo que objetiva e intencionalmente concebimos in directo”²¹; es decir, que en el orden “poético o alumbrador de la verdad, la inteligencia humana informa a la idea ejemplar, en la medida en que tal idea sea de alguna manera formalmente engendrada por la mente. Esta, la mente, tiene, pues, razón de forma ejemplar causativa respecto de la idea concepta”²². Según esto, “contemplar en la obra artística la realidad que el arte copia fielmente, como contemplaríamos a esa realidad en el orden físico, o contemplar la ficción del artista como si fuera realidad, es referir la obra de arte al componente objetivo de la idea ejemplar del artista; es, en fin de cuentas, ver el arte como una imagen de la naturaleza. Y contemplar la obra de arte como el trasunto de una realidad en cuanto vista o inventada por el artista, es referir la obra de arte al componente formal o propiamente conceptivo de las ideas del artista”²³. Quiere decir, pues, que “si investigamos la formalidad o subjetividad de las ideas con el propósito de fundamentar en ella los valores estrictamente expresivos del arte, lo que nos interesa no es que algo sea visto por el artista o inventado por él, sino la peculiaridad que tiene en él la cosa

18. J. M^a Sánchez de Muniain: o. c. pág. 172.

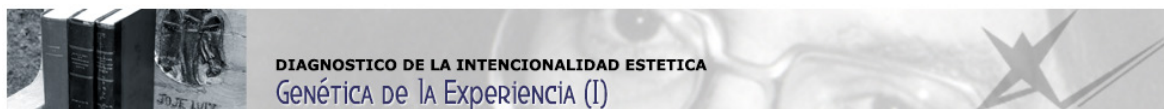
19. *Ibidem*.

20. J. M^a Sánchez de Muniain: o. c. pág. 173.

21. *Ibidem*.

22. J. M^a Sánchez de Muniain: o. c. pág. 174.

23. J. M^a Sánchez de Muniain: o. c. pág. 177.

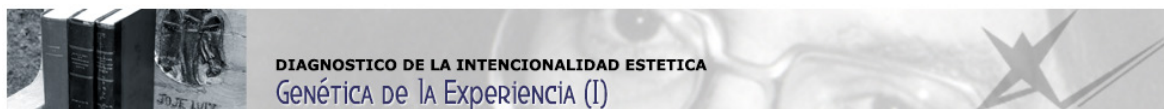


concebida a diferencia de la que tiene en la realidad y en los demás artistas; y, además, sobre todo, la objetivación autoexpresiva de la mente de tal artista en la forma que llamamos expresiva”²⁴. La insistencia en subrayar ese valor expresivo continúa a todo lo largo del trabajo: “en el supuesto de una idéntica aprehensión de las mismas nociones por parte de varias personas, si por componente objetivo del concepto entendemos ‘la cosa conocida en cuanto formalmente conocida’ o la cosa bajo la simple razón de idea o representación (como cuando decimos que muchos hombres tienen las ‘mismas ideas’), y por componente formal o subjetivo solo entendemos ‘la especie expresada por la mente y en la mente, o imagen intencional en la que el objeto es contemplado’, habremos de convenir en que todas esas personas tienen el mismo concepto objetivo o noticia, y que sus conceptos formales o propiamente subjetivos sólo son distinguibles participativamente, por pertenecer a distintas personas, pues entitativamente son idénticos... Si a eso quedara reducida la distinción entre el componente objetivo y el subjetivo de nuestras ideas, sería insuficiente para fundamentar en ella una metafísica del arte en cuanto significación, por una parte, y en cuanto autoexpresión o cuasi-generación, de otra”²⁵. Y anteriormente aún se había dicho: “El componente autoexpresivo que subyace realmente en nuestros conceptos poéticos, informando modalmente, o ‘in obliquo’, a lo que objetiva e intencionalmente concebimos ‘in directo’”²⁶. En el orden aprehensivo, “lo conocido es en cuanto tal noticia, inicio del proceso intelectual, y tiene, consiguientemente, razón de forma respecto de la inteligencia, a la que perfecciona por el conocimiento, haciéndola pasar del estado de ignorancia al de ciencia. En el orden aprehensivo, el componente objetivo de los conceptos tiene eidéticamente, pues, razón de forma, y la mente, razón de materia... En el poético o alumbrador de la verdad, la inteligencia humana informa a la idea ejemplar, en la medida en que tal idea sea de alguna manera formalmente engendrada por la mente. Ésta, la mente, tiene, pues, razón de forma ejemplar causativa respecto de la idea concepta... Como consecuencia de estos principios, la idea-noticia es, en cuanto forma ejemplar imitada por la obra de arte, principalmente objetiva y secundariamente formal o subjetiva, mientras que la idea poética es principalmente formal y secundariamente objetiva. Aquella tiene razón de ciencia quod y ésta de ciencia quo. Y el arte es ciencia quo, aún el meramente técnico... Es decir, las que siendo por una parte en el orden técnico, modelo según el cual algo puede ser hecho (exemplar ejus cujus dicitur forma), reflejan, por otra, en el orden poético, la formalidad conceptiva del cognoscente (forma quae est intelligentis in quantum intelligens), siendo por ello cierta auténtica semejanza que la inteligencia imprime en lo que aprehende (similitudo

24. J. M^a Sánchez de Muniain: o. c. pág. 178.

25. *Ibidem*.

26. J. M^a Sánchez de Muniain: o. c. pág. 173.



intelligentis in ipso)”²⁷. Y esta expresividad esencial queda reflejada de modo paradigmático en el ámbito del lenguaje: “Ambos, arte y lenguaje, nos dicen inmensamente más. No sólo nos dicen lo que cada hombre ha visto, pensado o hecho, sino, a través de ello, lo que cada hombre es. Y nos dicen esto porque en la formalidad del concepto hay un componente real auto expresivo, de alcance insondable... [...] ese modo peculiar de concebir cada hombre algo, y, sobre todo, ese modo peculiar de expresarlo, constituye de manera muy diferente sus respectivos conceptos lingüísticos y artísticos, por la huella que el cognoscente imprime de sí mismo en lo que aprehende y en lo que expresa, dándonos en el arte, insisto, una doble imagen: la imagen directa de lo que tal hombre nos dice (el “significado” de su lenguaje, o el “asunto” de su obra de arte) y la imagen, casi siempre más fiel, cómo es el que nos habla, independientemente de lo que nos dice (el contenido “autoexpresivo” del lenguaje y del arte)”²⁸. En fin., y para terminar por el momento con estas notas, y a expensas de volver sobre ellas en muy pronta ocasión: “[mediante la concepción expresiva del objeto] la inteligencia se objetiva o autoexpresa en la intuición del tema, real o fingido, que el poeta nos da como algo nuevo o recreado, con una vida propia recibida de la inteligencia concipiente...; [mediante la concepción expresiva de la forma] la inteligencia no se autoexpresa en la concepción del objeto imitado o inventado por el arte, sino en la forma en que damos el objeto; es decir, ‘en lo artístico del arte’. La forma sensible es entonces, por una parte, una imagen de la cosa, donde vemos a ésta mejor que en su forma física real, y, por otra, un gesto del alma del autor, que con ocasión de la cosa nos dice en ella lo que él es y siente”²⁹. “Lo que de irrobable hay en el arte de un autor, so pena de caer en plagio infamante, es lo que su mente imprime en la peculiar aprehensión del objeto: es decir, la expresión del artista en cuanto autor, en la fase más radical y genuina de su proceso poético que nace del ayuntamiento de la mente con algo real, aunque sea para deformarlo... Los ejemplares poéticos del artista y las formas donde plenamente se objetivan, son y valen expresivamente como algo distinto del modelo imitado por el arte, en una doble respecto: por la peculiar configuración entitativa que el objeto aprehendido o inventado recibe de la mente que al aprehenderlo se expresa conceptivamente en él y por la objetivación expresiva de la mente generante de la forma artística inventada”³⁰.

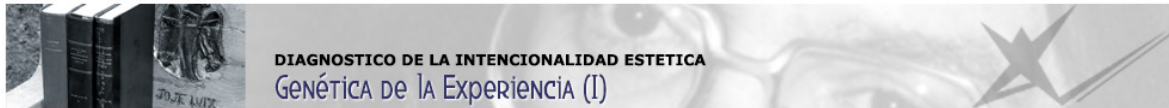
De los textos de Sánchez de Muniain dos notas nos interesa destacar: el carácter intencional con que necesariamente se ejerce lo expresivo, a través de lo significativo, y, consecuentemente,

27. *Idem*, pág. 173-174.

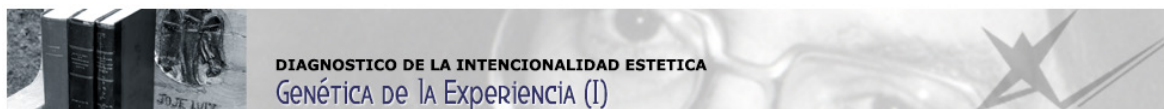
28. J. M^a Sánchez de Muniain: o. c. pág. 179.

29. J. M^a Sánchez de Muniain: o. c. págs. 179-180.

30. J. M^a Sánchez de Muniain: o. c. pág. 182.



la no irracionalidad gratuita de la producción artística. Y a esto estábamos haciendo alusión al referirnos a la necesidad de interpretación que exige todo mensaje emitido. Esto lo veremos con mucha mayor nitidez cuando nos refiramos a las nociones de “significación” y “sentido” dentro del mundo del Arte. De lo que aquí ahora nos interesa dejar constancia es de que la información sólo se hace significativa cuando es interpretada, de manera que con toda necesidad tiene que haber un ente para el cual el acontecimiento, como decía Simondon, tenga valor de “información”, lo que ineludiblemente remite a una información previa, apriorica, al menos en cuanto precedente, decantada en formas de comprensión; según esto, puede efectivamente decirse que el cometido del significante es enviar a un significado que no le es absolutamente inmanente, pero cuya arbitrariedad -del significante o signo- hay que precisar. Por ejemplo, que la vinculación de la forma con el fondo en lógica es lo que hace que la estructura lógico-formal posea “sentido” no la identifica sin más con la estructura de una obra artística informalista o abstracta -para poner el ejemplo más dificultoso en lo que al problema de la significatividad se refiere-: en el sistema lógico-formal, como ya hemos dicho, todo se produce en función de la operatividad misma de los conceptos primitivos que operan como axiomas, de suerte que el sistema posee en sí mismo su sentido, sin que haya necesidad de recurrir a un intérprete que desentrañe, precisamente, ese sentido, Y es que nos encontramos frente a una normatividad, ideal, sin duda, pero no por ello desprovista de algún tipo de sometimiento, aún cuando sea el más universal como es su pertenencia al orden del logos. Y la necesidad que cumple este tipo de sistemas sí que podría hacer que lo vinculásemos a la teoría de la Información, aunque el sistema lógico-formal posea la necesidad en un grado superior. Nos referimos, claro es, al concepto de probabilidad, aunque no nos cansaremos de repetir que esa probabilidad es de signo contrario según que nos situamos en el ámbito de la comunicación efectiva -no un “emisor” y un “receptor”, sino un “yo” y un “tú”- o de la transmisión -aquí no un “yo” y un “tú”, sino efectivamente un “emisor” y un “transmisor”-. Cualquier canal de información tiene que tener un margen de disponibilidad, en el sentido de que se pueden producir en todo momento una serie de estados no excesivamente comunes, es decir, de variaciones formales que si bien no siguen las vías de la regulación absoluta tampoco son azar puro. Pero hay que darse cuenta que hemos dicho que esa disponibilidad lo es de ciertos estados “no demasiados comunes”, lo que implica la existencia de unos umbrales mínimos como límites, ya que de tratarse de auténticos estados imprevisibles su canalización no sería posible. La previsibilidad está también, pues, determinada, es previsible, y es verdaderamente de orden formal -por muy amplio que pueda ser el margen de indeterminación no es posible que un canal audiovisual transmita un perfume, “signo”, por otra parte, perfectamente diferenciado en otro sistema de clave distinta-. Entonces, si por indeterminación del sistema se entiende límites de variabilidad formal, no cabe duda de que también esa indeterminación se da en los sistemas lógico-formales, pero añadiendo siempre que esa indeterminación está determinada por el sistema mismo, es decir,



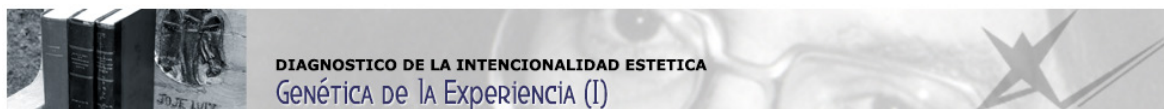
que se produce conforme a los procedimientos propios del sistema. Y de esta manera sí puede afirmarse que el sentido es inmanente a la forma y que el sistema es su propio contenido, por lo que semántica y sintaxis se confunden -estamos hablando de una consideración del sistema lógico-formal qua tale-.

Pero lo que el Arte explota es precisamente la posibilidad de ser vehículo expresivo de la forma sensible, apoyándose en el hecho de que esa forma ya no será exclusivamente sensible. Desde el punto de vista del creador también se dará la operatividad y en esto consiste el que la forma artística no sea simplemente forma sensible. No se espere, sin embargo, el recurso a esa emergencia “ideal” o “irreal” que caracteriza al ser estético en los sistemas de un Hartmann o de un Sartre: la mirada, por sí sola, no es capaz de taumaturgia. Y no se espere tampoco que demos de lado aquel carácter de “hecho”, en el que nos hacia reparar Max Bense. Si hay operatividad, y en este sentido, “formalismo”, es porque el hacer artístico no puede ser dejado al instinto, porque necesariamente, pero sin tanta absolutidad que no nos deje lugar a la técnica, a los procesos reales del mismo creador real, necesariamente, repetimos, tiene que haber precedencia del proyecto, de la idea sobre la praxis. Sin embargo, tengamos buen cuidado de no confundir los hechos: la idea que dará forma, una forma que será “sentido”, está todavía en el reino de la proyectividad y el “formalismo comienza más allá del proyecto, cuando son propuestos o impuestos los procedimientos de su realización”³¹.

Y como el principio radical, es decir, de la misma estirpe que la idea habrán de ser esos procedimientos. No afirmamos en absoluto que sean ciertas sin más las aseveraciones de Lévi-Strauss en el “Pensamiento Salvaje”; pero es indudable que una dosis de bricolaje se da siempre. Refiriéndolo a los procedimientos, creemos es justa la siguiente afirmación de Sánchez de Muniain: “El hallazgo de las formas expresivas suele ser lo menos personal del artista que se autoexpresa en el arte, aunque sea en apariencia lo más íntimo suyo. Es lo que más pertenece a la ‘escuela’ del autor. Apenas un artista acierta con una nueva forma expresiva -arquitectónica, pictórica, musical, lingüística- nace una nueva escuela o manera, cobijándose bajo nombres comerciales más o menos pretenciosos. Ningún artista puede retener para sí su hallazgo, aún en los matices más sutiles y difíciles. El arte como forma es siempre raptable y asimilable”³². Hemos dicho que por referencia a los procedimientos, aunque también, y es lo mismo, a los haberes. Pero esto no es una referencia a programaciones que se le impondrían socio-culturalmente al artista. Hay, sí, una normatividad cultural y hay otra que descansa

31. M. Dufrenne: “Esthétique et Philosophie”; pág. 119.

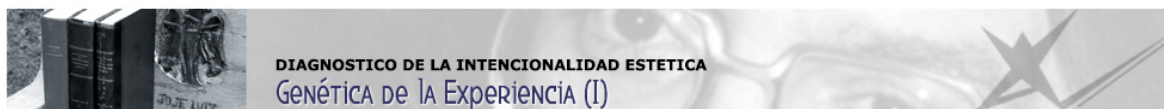
32. J. M^a Sánchez de Muniain: o. c. pág. 182.



toda entera en el objeto mismo. No se trata de una forma cualquiera, pues en Arte como en lógica hay constantemente la exigencia de una “buena forma”, como hay, en fin, la exigencia de que sea sólo ella el más idóneo médium de la expresión aquí y en este momento. Esa exigencia de buena forma haría referencia en todo momento a las leyes que permiten el desarrollo de la obra, reprimiendo la anarquía, suscitando la estructuración más potente. Pero lo que nos interesa es que la obra, para compatibilizar significación y expresión, para devenir “sentido”, tiene que moverse siempre en una alternativa de equilibrio móvil entre azar y regularidad, entre lo habido y lo pretendido, entre el delirio y la esterotipia, etc., etc. Cuando la obra es auténtica, mayor cantidad de “información” aporta; pero, sin embargo, más cercana también a la pérdida se encuentra. Y esto es así porque, hora es de anunciarlo, si el entendimiento lo es, imaginación y sentimiento son de la partida, constituyendo entre todos el entramado riquísimo de la percepción estética. Y a esto nos ha conducido el análisis de esa formalidad por enfrentamiento a la teoría de la Información. Ni la forma artística se agota en su “significado” ni la estructura se resuelve en la forma. En Arte, la obra es el punto de convergencia de oficio y estilo, de gesto y tópico. Y la expresión no alude exclusivamente a un mostrarse indiferenciado, pues la expresividad del estilo personal es algo más que pura referencia individual: no hay valor si no es la obra misma la que expresa su propia génesis, el movimiento que la ha inserto en el orden ontológico; no hay valor si por el medio de una significatividad toda inmanente, y sobre los valores expresivos de las mismas formas, no trasluzca esa obra la asunción lúcida de quien, por su cuenta, reinventa el lenguaje y lo saca del largo cautiverio de la significación común. Pero esta asunción es reelaboración, por lo que lo común queda trascendido, y de ninguna manera perdido, a un nivel de más plena inteligibilidad y de completo acabamiento.

Es decir, que asumir el lenguaje es haber emprendido el largo caminar del aprendizaje, es haber, puesto que la totalidad psíquica está en el juego, es haber asumido como responsabilidad el significado del sentido, la relación misma de la forma y el fondo. En efecto, hay en la obra de arte una doble referencia o vinculación de la forma con el fondo y esta doble vinculación se nos hace presente en el momento mismo en que encaramos la percepción estética. Porque ese fondo “es no sólo fuente sino también horizonte”³³. El concepto que puede ayudarnos en este momento es el de “totalidad”: Simondon lo ha privilegiado, pero no meramente en el sentido de que la obra concierta con su contexto, sino hasta el punto de subordinar la obra al medio, pues considera que no es la obra la que estetiza el fondo, sino el fondo el que estetiza a la obra. Creemos que el sentido de esa vinculación es otro: la obra de arte ejerce una función de totalidad por la implicación de una serie de armónicos que representan toda una concepción

33. M. Dufrenne: “Esthétique...”; pág. 120.

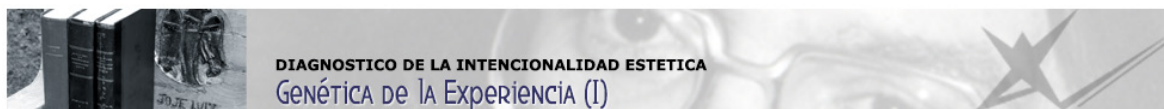


del mundo. Dufrenne dice que “la obra de arte lleva en sí misma un mundo, el cual nos abre, haciéndonos capaces de él. Con todo hay que decir que quizás esta potencia de la obra sea una marca del fondo, pues ese mundo del que la forma va preñada es un posible de inagotable realidad, de natura naturans”³⁴.

En ese momento, la obra de arte conquista su sentido: la inteligencia es de la partida y la forma estética asume la palabra, pero trascendiéndose hacia el modo de decir un mundo. Como querría Kant, el objeto estético se ilimita cuando el concepto llega a ser “idea” estética. Pero, con todo, la instauración del sentido, la relación de la forma al contenido, es muy distinta de como se produce en el terreno lógico-formal. En primer lugar porque la conclusión se realiza sobre el modo de la apertura -no coincide del todo nuestro planteamiento con el que hace Umberto Eco en su “Opera aperta”, pero es interesante consultarla en este punto- y, en segundo lugar, no se produce el nacimiento del sentido de la misma manera a como se origina en lógica. Aquí, en estos sistemas, la sintaxis escoge libremente -por referencia exclusiva a sí mismo- su léxico, de suerte que realiza su propia semántica; en Arte, al ser la forma sensible, al estar toda ella vinculada a la materia, el sentido no puede ser otra cosa que expresión. ¿Qué queremos decir con esto? Con los textos de Sánchez de Muniain, con textos de Hegel, Dufrenne, Dorfles, etc., etc., comprendemos el sentido de esa expresión, “El sentido de un templo consiste en ser templo primeramente y el de una sinfonía en ser sinfonía: el sentido se identifica así a la idea que ha sido realizada por la operación creadora, Pero, ¿y el sentido de una pintura o de un poema? Se dirá que es el objeto representado, contorno en las artes plásticas, esencia dicible en las artes del lenguaje. Y la virtud de ese sentido se medirá en orden a su veracidad, a la cualidad de la imitación. Con lo que el sentido permanecerá externo a la obra misma, pero sin apropiarse de él y la suerte que le espera es idéntica a la de un sistema lógico, cuya verificación se operaría en la experiencia”³⁵. No, es otra cosa lo que tratamos de decir: el objeto estético tiene medios propios para preservar su autonomía. No se trata de una eliminación del contenido difundido ni de un buscar sentido a estricto y exclusivo nivel formal; de lo que se trata es de asumir la materia, reivindicando como forma verdadera sólo aquella que penetre lo sensible y lo estructure verdaderamente y que se produzca esta estructuración de tal manera que incluso lo representado, el motivo, lo anecdótico, llegue a ser elemento material, elemento de esa materia con la que el creador realiza el sentido, es decir, la obra. No sólo la piedra o el bronce o la pintura o el sonido son materia: lo representado es también elemento o momento de la expresión. De aquí que en cuanto se hace alusión al papel unificador de la experiencia estética, se esté

34. M. Dufrenne: “Esthétique...”; págs. 120-121.

35. *Ibidem*.



aludiendo a este sentido, a este mundo, a sus elementos, a la imaginación y al entendimiento, al papel cumplidor, en fin, de la percepción, cuando ésta se eleva al ámbito del sentimiento, Fenómeno unificador que nos revelan perfectamente los actuales análisis de la obra de arte. Por ejemplo, se nos dice que la experiencia pictórica es un encuentro permanentemente renovado entre las formas del mundo visible y las intencionalidades complejas de nuestra conciencia, “que se vuelca hacia las formas como hacia los apoyos que se ofrecen a ella, para comprender intuitivamente y para controlar activamente ese mundo” ³⁶. En esta experiencia con las formas la percepción adquiere nuevos y más acendrados valores espirituales: describir estas características es mostrar el anclaje de la percepción en el fenómeno sensible.

[...]

José Luis de la Mata Impuesto

Madrid, 1971

36. N. Mouloud: “La Peinture et L’Espace”; pág. 120.