



DIAGNOSTICO DE LA INTENCIONALIDAD ESTETICA
OVII ARTE y COMPORTAMIENTO SIGNIFICATIVO

o.VII
ARTE
Y
COMPORTAMIENTO
SIGNIFICATIVO

José Luis de la Mata

Madrid, 1971





o.VII

ARTE Y COMPORTAMIENTO SIGNIFICATIVO

Abordajes:

o.VII.1

Problemas de la intencionalidad estética.
Ejemplaridad del análisis crítico de las formaciones artísticas.
Fundamentación de las ciencias humanas.
La obra de arte como modelo epistemológico.

o.VII.2

Motivación, sensibilidad, lenguaje.
Temporalidad y subconsciencia.
Sensibilidad y sentido.
Adaptación: el mundo mental de las categorías.

o.VII.3

Selectividad y memoria.
Conflictos entre lo real y lo imaginario.
Textura de la percepción.
Crítica del sensismo.
Crítica de la teoría del reflejo.

o.VII.4

Modalidades de la acción.
La huella del ethos.
Pensamiento y lenguaje.
El lenguaje como matriz simbólica.
Palabra y construcción del yo.



o.VII.5

Arte y lenguaje.
Comportamiento sígnico.
Dufrenne, Ingarden y Husserl.
Percepción y objeto estéticos en la fenomenología.

o.VII.6

Precisiones sobre el estatuto del objeto estético.
R. Bayer y la "sensibilidad generalizadora".
Percepción y Juicio estético.
Precisiones en torno al problema estético.
Función social del quehacer artístico.

o.VII.7

Bayer y Heidegger.
La obra y la significación abstracta.
El principio de organización (artística) de lo sensible.
Plenitud de la presencia organizada artística.
El papel de la imaginación.
La Gestalttheorie.

o.VII.8

Esquema: expresión y sentimiento.
Nuevas precisiones sobre la imaginación.
Teleología.
Totalidad y sentimiento (Dufrenne).
La pre-comprensión de Heidegger.
La concepción del apriori en M. Dufrenne.

Creemos estamos en muy buenas condiciones para interpretar los textos que citábamos anteriormente de Jankovic: "W. Kayser hizo en su tiempo una distinción entre 'idea' entendida como problema actual que se deriva de la obra literaria y puede tener validez incluso fuera de su mundo particular y la 'idea', en cambio, que nos afecta sólo si nos encontramos en el interior del mundo poético y que se nos ofrece y se nos escapa como 'unidad inquietante' de



su sentido. Dicha distinción correspondía a un total desplazamiento del interés científico literario desde la identificación de las fuentes de la obra artística hasta el análisis de la obra como fuente. La genética del sentido, tradicionalmente basada en la ideología del autor o de la época, revela ahora un nuevo terreno: examina la formación artística, la armonía estructural de sus elementos como factores activos y no sólo intermediarios del sentido”¹.

“El investigador que penetra en la organización de la estructura artística llega incluso a localizar las conexiones que aparecen como decisivas en el movimiento semántico general; pero no es fácil interpretar dichas conexiones desde el punto de vista semántico. El análisis revela, en la obra, ciertas amalgamas, cuyo significado es inexpresable fuera de la realización dada. Bajo cierto aspecto, estas amalgamas representan la obra como un todo: mantienen en sí una tensión del ‘sentido’ insoluble y resistente a una transcripción conceptual”².

“La obra puede ser entendida como un espacio, no como una simple línea trazada por el sentido que se va formando. El conjunto del sentido tiene en dicho espacio sus capas y de él emerge su movimiento -no simple, sino íntimamente antitético-, en el que está constituido el significado, que, al mismo tiempo, es retenido y restituido a la ‘esencia’ de la obra. Este movimiento crea una tensión, por una parte, entre los significados más comunicables (transferibles en otro modo de realización) y, por otra, entre cada uno de los resultados, las construcciones, las conexiones semánticas estructurales (impensables fuera de un determinado modo de existir)”³.

“Hay que preguntarse qué es lo que obtenemos de semejante complejidad (superflua a primera vista) de construcción de una obra. Dicha pregunta no puede, evidentemente, ser contestada de una vez por todas. Semejante solución sería el resultado de un análisis ideológico en sentido único, aunque reforzado por el estudio de las propiedades lingüísticas, estilísticas, formales. Esta determinación del ‘carácter dinámico del sentido’, con la que entendemos provisionalmente una creación artística, no se refiere solamente a la realización específica de un contenido (tradicionalmente entendido como ideología universal o experiencia vital de un autor) que no es específico. En una obra artística se afirma un contenido, o, mejor dicho, una intención particular, esto es, la función estética. Sólo su presencia puede aclararnos la actividad extraordinaria de la forma artística, el no común dinamismo de la construcción

1. M. Jankovic: “La obra como realización de un sentido”, *Com. esp.* N° 3; pág. 119.

2. M. Jankovic: *o. c.* págs. 119 y 120.

3. M. Jankovic: *o. c.* pág. 122.



semántica de la obra” 4.

Estos textos ilustran no pocos puntos de los formulados hasta aquí, y nos sirven además de magnífico pórtico para que realicemos una descripción muy somera de la intencionalidad estética, no sólo objetiva sino además objetivante. Recordemos que U. Eco, recogiendo una cita de Whitehead, nos decía: “[afirma Whitehead] Hay en todo periodo una forma general de las formas de pensamiento; y, como el aire que respiramos, esa forma es tan translúcida, tan invadiente y tan evidentemente necesaria, que sólo con un esfuerzo extremo logramos hacernos conscientes de ella. Lo que equivale a decir, en nuestro caso, que un artista elabora un ‘modo de formar’ y sólo él es consciente de ello, pero a través de ese modo de formar se evidencian -por medio de tradiciones formativas, influjos culturales remotos, costumbres de escuela, exigencias imprescindibles de ciertas premisas técnicas- todos los demás elementos de una civilización y de una época. En consecuencia, también el concepto de *kunstwollen*, de esa ‘voluntad artística’ que se manifiesta a través de caracteres comunes en todas las obras de un periodo y en estos caracteres refleja una tendencia propia de toda la cultura del periodo, se tiene aquí en cuenta, como clave de estas investigaciones” 5.

Porque, “el hecho artístico permite hoy restablecer su ilusoriedad”, pero de manera bien curiosa: es un hecho con mayor fuerza cada día lo que nuestro maestro ha dicho de la Estética, que, ciencia centrada en el problema radical de la determinación de su objeto, problema que problematiza su mismo ser de ciencia, es un testigo de excepcional importancia para la validez -bien a menudo, para su invalidez- del sistema. El interés con que los más importantes pensadores contemporáneos se ocupan de cuestiones estéticas, la actualidad de sus temas, se explica porque hoy la Estética es el ámbito donde con urgencias más apremiantes resuenan las reacciones más sensibilizadas a las cuestiones de la matemática, de la biología, de la física, de la psicología, de la nueva y desconocida armazón epistemológica que la conjunción de todas esas ciencias ha abierto. El análisis del lenguaje poético, las posibilidades de utilización de los nuevos medios conceptuales, los problemas de comunicación, etc., ofrecen las más ricas posibilidades de realizar una Antropología, adecuada a nuestro momento y a nuestros medios y necesidades. El hecho artístico, en su no obligatoriedad, pero con su poder inmenso de testimonio, “está intentando encontrar -anticipándose a la ciencia y a las estructuras sociales- una solución a nuestra crisis y la encuentra del único modo que le es posible, bajo un carácter imaginativo, ofreciéndonos imágenes del mundo que equivalen a metáforas epistemológicas,

4. *Ibidem* y pág. 123.

5. U. Eco: “*Obra abierta*”; pág. 12.



y constituyen un nuevo modo de ver, de sentir, de comprender y de aceptar [o rechazar, diremos nosotros] un universo en el que las relaciones tradicionales se han hecho pedazos y en el que se están delineando fatigosamente nuevas posibilidades de relación. El arte hace esto renunciando a aquellos esquemas que la costumbre psicológica y cultural había arraigado tanto que parecían naturales pero, no obstante, tiene presentes, sin rechazarlas, todas las conclusiones de la cultura precedente y sus exigencias que no pueden eliminarse”⁶. El hecho artístico, pues, quiere demostrar su propia validez en el plano de las ciencias del hombre, porque ella, la obra artística, es siempre “... una penetración independiente en el caos existente, y un descubrimiento de un orden impensado, en el que sería posible fundar un mundo iluminado por el conocimiento. Es siempre, en principio, el mundo de la obra en el que la forma adquiere una luz desacostumbrada; ésta se propaga al universo de las cosas conocidas por nosotros y evoca, desde la obscuridad, también los fenómenos y las relaciones hasta ahora latentes. La obra urde una nueva red semántica, nuevas ‘fórmulas’ de intuición de la realidad, estando presa, al mismo tiempo, de su propio poder creador. Permite que se advierta el nacimiento, el despertar, el surgir de los significados de las cosas -y de las cosas de la recién plasmada urdidumbre semántica- y entre unas y otras aún se mantiene la dialéctica vital. Así, en la construcción de la obra se realiza la especificidad artística: el descubrimiento de la esencia de lo existente, cuya libre (‘no finalista’) manifestación, que no es de ningún modo evidente, sino obtenida por el hombre (mediante su posición de creador) puede inicialmente aproximarnos”⁷.

A la luz de estos textos y otros muchos que podríamos citar: ¿Qué tiene aquí que decir la intencionalidad de la experiencia estética? El análisis que hemos realizado revela que la conciencia de parte a parte es trascendencia, y que se trata de una estructura compleja, “la de la organización misma de la vida de relación que ata al sujeto a los demás y a su mundo”, como decía Ey⁸, y de una estructura que se plantea siempre en una serie de antinomias

- datos inmediatos - reflexión
- inmanencia - trascendencia
- vivido - juicio...

Hay quien nos dice que ser consciente es vivir la particularidad de la propia experiencia. Pero de lo que se trata es de partir aún de posiciones de negación, como puede ser la afirmación

6. U. Eco: o. c. pág. 11.

7. M. Jankovic: o. c. pág. 125-126.

8. H. Ey: “La conciencia”; pág. 11.



de que la conciencia

- no es cosa
- no es nada

con lo que hay que afirmarse en la convicción que obliga a hablar de ser consciente; pero estableciendo la distinción de que no es lo mismo la modalidad predicativa del sujeto existente -ser consciente- que la categoría substantiva de existente objetivamente definido -un ser consciente-: *Bewusstsein* y *Bewusstes Wesen*. Con esto se quiere decir que la “conciencia” no es simple función, sino que es la organización misma, en tanto que está destinada a ser, a la vez, sujeto y objeto. Se trata entonces de una ambigüedad esencial: ser consciente = ser en el mundo, lo que sólo puede serlo a condición de no ser ni estricta ni exclusivamente sujeto u objeto. Y esta ambigüedad se realiza en muy distintos niveles:

- ambigüedad en la constitución (ser encerrado en su organización y abierto al mundo, “su” mundo)
- ambigüedad en su estatuto (ser por sí y por los demás)
- ambigüedad en su problemática (ser, aparecer y llegar a ser)

Consecuentemente se la niega

- a.- al concebirla como puro fenómeno subjetivo;
- b.- haciendo de ella un epifenómeno, un reflejo abstracto que puede abstraerse a la vida psíquica;
- c.- reduciéndola a una propiedad o “función” simple, que se concebiría sobre el modelo de la vigilancia;
- d.- absolutizándola, bien porque se la asimile al pensamiento reflejado y creador, ya porque se la defina por el Yo y la personalidad, bien porque se la confunda con la pura voluntad ética, bien porque se la entienda como exclusiva red de relaciones existenciales.

(Ey)

“Ser consciente es hacer mención de un vivido, de una experiencia del sujeto que la viva; pero la conciencia no es pura subjetividad, porque toda experiencia o conciencia es siempre experiencia o conciencia de algo. No se trata, pues, de una realidad puramente fenoménica, pues es la realización misma de un *esse* y de un *percipi*, de su integración o integración misma. Husserl ha mostrado con toda precisión la articulación de las posiciones y de las intenciones de lo existente, la emergencia y la “formación” de la realidad vivida. Es por ello por lo que, desde entonces, la distinción de un Sujeto desvinculado de la realidad objetiva y de un mundo de objetos sometido a la ‘hipótesis de constancia objetiva’ ha sido puesta en



duda”⁹.

Los fenómenos de conciencia deben ser considerados como estructuras de la conciencia “pura”, en cuanto se presentan en su esencia como “conjuntos intencionales o significantes”, es decir, como configuraciones radicales que constituyen los vividos captados en su orden de existencia (Husserl). La intención que anima a estos fenómenos nos muestra su diversidad pero no como facultades o funciones, sino como estructuras, esto es, como formas de organización, esquemas dinámicos que deben ser examinados como “espacios” en la duración. De estos esquemas Merleau-Ponty ha dicho que “como la melodía, no son nada: son una cierta manera de durar”. Esta “espacialidad” dinámica de la duración ya fue entrevista:

- Kürger, Dilthey
- W. James, Bergson
- Escuela de Würzburg, escuela de Graz.

Queda concebida como algo así de medio entre la pura intencionalidad constituyente (Ehrenfeld, Meinong, Husserl) y la de una “forma” contexturada de la percepción (Wertheimer), pero sin que en ningún caso estructura y forma se confundan. Lo que es esencial es reparar que se muestra como una organización activa e interna, como una organización autóctona: “la realidad de las estructuras psíquicas pertenece al orden de la temporalidad vivida y al orden del espacio contenido en su actualidad. Por lo demás, sentido, espacio y temporalidad son una misma función del ser, la del deseo en sus relaciones con la experiencia y la construcción del mundo”¹⁰.

Pero hay niveles de profundidad o de complejidad: decía Bergson que la conciencia era coextensiva con la vida; sea cual fuere el grado de consciencia, la condición sine qua non es la vida, de suerte que la conciencia es un fenómeno vital. Y ya hay distinciones en lo que a la misma capa pática se refiere, como hemos visto, distinciones que incluso puede hacernos hablar de modalidades absolutamente dispares. La sensibilidad animal es enigmática, pues no puede comunicarse. La conciencia se hace más evidente a medida que se manifiesta un poder de autodomínio, de plasticidad. En la transparencia de la motivación, si bien los niveles superiores dan nacimiento a la significatividad precisamente en dimensiones inmotivadas -la abstracción del signo-. Esta abstracción parece determinarse en el siguiente movimiento:

- sensibilidad

9. H. Ey: “La conciencia”; págs. 92-93.

10. H. Ey: “La conciencia”; pág. 15.



- memoria (no se trata de un simple surco encefálico, sino de
- temporalidad)
- una organización que introduzca la indeterminación en el ser, un no-ser relativo en el ser.

La modalidad sensible viene marcada por la palabra. Esta no es solo manifestación de nuestra intimidad, sino que también es su ocultamiento, pues es mediante el lenguaje como se consagra la posibilidad para una conciencia de abrirse a una relación con los demás y de cerrarse en sí misma; de suerte que es paradigma la manifestación lingüística. E insistir sobre estos puntos es insistir sobre la caracterización originaria, pues nos servimos de un modelo que marca en su comunidad con las demás formas vivas la distinción, que afecta a la constitución de un “medio” común a los objetos y su saber, con lo que la posibilidad del mundo interno queda establecida y fundada sobre el mundo externo. Por todo esto, “la conciencia es la realidad misma del ser psíquico, en la medida que constituye la autonomía de su vida de relación”¹¹.

¿Dónde reside la singularidad? Creemos haberlo dicho: esa temporalidad que hace que todo fenómeno psíquico esté teñido por un índice de conciencia, pero que junto a él se dé también un índice de “inconciencia”, dado en la modalidad de campo temático. La presencia de esas capas profundas es imprescindible, de manera que no se puede asimilar la totalidad de la vida psíquica a la conciencia y ni aún la conciencia al Yo, aunque esto parezca extremadamente peligroso a una primera consideración.

En la medida en que experimenta los diversos modos de sensibilidad y, más generalmente, de afectividad, el ser consciente es el sujeto de una experiencia sensible que le afecta, pero que jamás se constituye únicamente como sensible. Las modalidades del amor y del odio se viven como estados complejos, donde se mezclan y combinan los afectos fundamentales, y que son siempre correlativos de tendencias apetitivas y conativas; los sentimientos son expresiones de capas subyacentes, sin que se elimine la expresión total de la arquitectura superior. Toda Erlebnis implica necesariamente una capa vital: en la emoción las tendencias inconscientes se revelan como poseedoras de una profundidad y una espontaneidad que, por su raíz en lo corporal, escapan a los controles de vigilancia. Freud ha mostrado la profundidad implícita de los afectos y el hecho de su complejidad, de su ambivalencia, depende parcialmente de su carácter de inconscientes. Los afectos que animan la experiencia vivida no figuran en

11. H. Ey: “La conciencia”; pág. 18.



ella en su totalidad, sino que sólo intervienen a título de símbolo. Pero ello nos habla de una estratificación de lo vivido como fenómeno afectivo, remitiéndonos a una organización, de la que depende la experiencia efectiva. Entonces, el afecto no define la conciencia, pero la supone, como condición, precisamente en la operación fundamental de la “dación de sentido”, en su motivación y, consecuentemente, en su intencionalidad.

La modalidad de ser afectado es fundamental: como estructura pática -Weiszäcker- la experiencia sensible interviene de tal manera que ninguna otra modalidad de conciencia puede constituirse sin ella. Nada puede atentar contra este dato de sentido: ser consciente es tener “sensaciones”, es recibirlas o dárselas, recordarlas o imaginarlas, pero siendo siempre afectado por ellas: “ser consciente es sentir, lo cual supone no un estado de conciencia, sino una estructura de conciencia, a través de la que aparece la experiencia, en cuanto que es vivida, con todos sus armónicos e implicaciones”¹².

Por otro lado, al adaptarse a lo real el ser consciente despliega una capacidad operacional compleja, que instituye las categorías de eso real vivido en la experiencia sensible. Las “funciones” de la memoria, de la percepción, de la atención y de la comunicación verbal son generalmente concebidas como actos constitucionales de la realidad y tan fundamentales que se ha podido definir la actividad consciente por cada una de ellas; pero todas esas “funciones” se refieren a los atributos del ser consciente que es capaz de plantear lo real, porque en el conocimiento no sólo hay una dimensión noética, sino también tética. Y esto es simplemente un hecho a constatar. Cada acto constitucional implica una infraestructura inconsciente y una estructuración de la actualidad vivida, que nunca puede reducirse al sólo “mecanismo esencialista”. Y esto lo muestra la temporalidad.

Sin referencia al pasado, sin referencia al futuro no podría constituirse la actualidad del presente. Se trata de una operación esencialmente selectiva, que escoge para recordar aquello que debe entrar en la actualidad del campo temático; se trata de una estructura caracterizada por la multiplicidad de planos y perspectivas, que “hala” el campo temático actual, recogiendo el tiempo y los usos y en fin todo cuanto puede ser adaptado a la temática del momento. La temporalidad hunde sus raíces en el olvido y en el inconsciente. Por esto Bergson pudo hablar de dos tipos de memoria, tipos que apuntan a las dos dimensiones fundamentales del ser psíquico: como actualidad de lo vivido, la memoria suministra a esta actualidad aquello que requiere todavía del pasado; como sistema de la personalidad recoge

12. H. Ey: “La conciencia”; pág. 20.



la historia del Yo. Sin embargo, conviene no confundir nunca estos dos tipos y recordar entonces que la memoria puede ser o “lo que está contenido” inconscientemente como potencial -excluido o implicado-, en la selección momentánea de lo vivido, o “lo que está contenido” como rechazado por las fuerzas del Yo, pues no se podrá negar que lo rechazado puede ser también determinante.

Esta presencia del pasado puede ser conflictiva, no simplemente en la dimensión del ser y del aparecer, sino también de lo real y lo imaginario. “Cuanto análisis se han realizado sobre la percepción nos conducen a una ambigüedad de estructura que refleja la articulación del cuerpo y del espíritu, del mundo natural y del mundo subjetivo, de la experiencia empírica y de la idealidad del entendimiento. Y es que percibir es describir alrededor del objeto estos movimientos existenciales que son escoger, interesarse, proyectarse, admitir, esperar, desear, captar, denominar, juzgar, contemplar. Con la expresa condición de que todas esas actitudes se refieren a los “data” de nuestros sentidos”¹³.

Por esto Husserl nos decía que no podemos percibir las “sensaciones” -percepción externa-, sino que además hemos de percibir representaciones, anticipaciones, substitutos de “sensaciones”, puesto que el campo de la percepción simultáneamente es externo e interno. De ahí la problematicidad de la percepción: la ambigüedad, la ilusión, la proyección afectiva, la situación efectiva e intencional del campo o, mejor, del foco perceptible, las interferencias de lo real y de lo, imaginario, etc. El objeto, o los objetos intencionados, “apuntados y dados no pueden ser captados sino a través de una capa -de una hylé- de recuerdos, tendencias y de imágenes, que son como las *Vorgestalten* de las formas percibidas”¹⁴. Por eso también Merleau-Ponty ha tenido que decir que la percepción posee una coherencia que implica, a la vez, una estructura intencional global -la de una temática del advenimiento, en la que los objetos no son más que figurados- una diferenciación “tética” de los valores de realidad y de los órdenes de existencia -espacio objetivo, cuerpos, representación e interés subjetivo, etc.- y una orientación, por medio de la cual quedan implantadas las coordenadas del espacio y el tiempo “objetivos” que configuran y distribuyen el campo de la percepción: “por este medio, el campo del acto perceptivo se constituye en campo fenoménico, en estructura, que nos remite a la estructura matriz de la consciencia, en cuanto es estructura previa de toda experiencia actual, es decir, en suma, a una arquitectura de lo vivido”¹⁵.

13. H. Ey: “La consciencia”; pág. 22.

14. H. Ey: “La consciencia”; pág. 23.

15. *Ibidem*.



Acaso no hayamos reparado suficientemente en el hecho de que la percepción es envuelta por la conciencia, pero sin reducirse a ella, pues fenomenológicamente la percepción ofrece una especie de infraestructura, una encarnación de la conciencia, que es lo que en propiedad le da profundidad. Husserl vio de alguna manera este problema -de otra manera no se daría ese ontologismo que ha rastreado en su obra Ingarden-: llega a afirmar en algún lugar ¹⁶ que el “percibir” considerado “puramente” -hecha abstracción del cuerpo y de los órganos corporales- aparece como cosa inessential en sí misma, Wesenloses, pues “las cualidades primeras, los datos de sensación, ejercen una función figurativa que no se revela sino por trazos, en tanto que la manera de mostrarse como “vivido” no se da en trazo, aunque este vivido tampoco es nunca completamente percibido. Lo vivido es, pues, lo absoluto de la experiencia, tanto si ésta es percibida o no lo es” ¹⁷. De esta manera, puede decirse con todo rigor que la percepción nos remite a uno de los atributos fundamentales de la conciencia y es el darse lo vivido, apoderarse de él, presentárselo en su estatuto de objetividad. La sensación -de producirse- jamás puede presentarse como traducible, pues si atendemos a las marcas que de ella nos ha dado el sensismo clásico

- instantánea e inmediata
- intuitiva
- primitiva y originaria
- puntual
- elemento último

veremos que de ninguna manera conviene a la experiencia. Como nos hemos encargado de probar, los elementos de enlace son estrictamente racionales y aún, podríamos añadir, de orden sentimental -nos referimos al sentimiento, claro está-. Hablar de relaciones, de problema es ofrecer un positivismo no menos estricto que el sensible. Porque no sólo es comprobable el modo de ser real. Si se ha seguido nuestro análisis, una serie de notas se habrán presentado como definitorias de la conciencia:

- a.- como organización
- b.- como actividad
- c.- como organizadora
- d.- como donadora de sentido

Las tesis elementalistas, entonces, no pueden imponerse, ni siquiera cuando cambian la

16. E. Husserl: “*Idéen*”; págs. 36-44.

17. H. Ey: o. c. pág. 23.



sensación por el deseo, en cuyo caso se pretende que lo real es aquel grado de vivacidad que denuncia la actualidad de una sensación. Así en los propósitos del pragmatismo y del neopositivismo. Pero, ¿explica realmente la constancia del Yo el deseo? Basta con que nos preguntemos si hay o no conciencia del deseo en la conciencia espontánea. La experiencia que sólo se instituye a favor de lo que el espíritu posee; en otro caso, únicamente tendremos que hablar de una estructura stricte pática. Lo incontestable resulta, de esta manera, la propiedad, que no es nunca sensación, sino el objeto tematizado, la percepción, pues. Lo sensible, sí, se nos ofrece tal que no tenemos más remedio que considerarlo en la base de la percepción real: es lo dado fundamental, lo que hace concebible todo hecho o cosa real. Pero no tenemos ningún derecho a confundir la experiencia sensible con la experiencia de lo sensible.

Cuando un Maine de Biran o un W. James o un Bergson fijaron su atención sobre las especiales cualidades del dinamismo y la energía psíquicos hacían referencia, acaso sin proponérselo, a esa organización a que nos hemos venido refiriendo. No se trata sin más del stream of consciousness -veremos más adelante que, precisamente, este flujo continuo de la conciencia es una de sus modalidades patológicas-: no hay estados tal como se definen en física ni simple corriente, pues siempre hay un núcleo intencional, un “hogar”, como en términos más precisos podría definirse. La atención a la vida, los intereses, la concentración, la orientación intencional, las motivaciones, etc., son todos factores que expresan y empujan a la intención a su meta deseada. Pues el campo actual de la experiencia no es ni un dato pasivo que nos vendría del mundo de los objetos-cosas o lo reflejaría; no es tampoco un flujo externo o interno, no es una cantidad de energía. Entonces la atención viene a ser una constitución del campo temático, constitución que presenta una jerarquía de niveles. “La sucesión de los campos temáticos es esencialmente discontinua al estar las transiciones que los encadenan, en el desarrollo de tal o cual experiencia, subordinadas a su sentido, es decir, a la potencia de las significaciones actuales que surgen del mundo, de las relaciones con los demás o de los intereses autónomos”¹⁸.

De esta manera, nuestra temática va a tener que enfrentarse con el problema de la imagen. Pero nos es necesario partir de un examen del lenguaje, precisamente porque veremos que el problema de la imagen no hace sino formular en su modo propio esa coexistencia de elementos objetivos y subjetivos que entran como factores intencionales en la percepción. Parece, sin embargo, que no se ve claro el por qué de la necesidad de partir de un análisis del

18. H. Ey: o. c. pág. 24.



lenguaje. Vamos a dar unas cortas notas sobre este punto.

Tendríamos que partir de la esencial unidad de la psique y aún del precisar -todavía más de lo que lo hemos hecho- el carácter de la experiencia. Esa esencial unidad no excluye una especificidad de las conductas del pensamiento en función de los grandes tipos de actividades especulativas u operativas. Toda actividad del hombre produce obras de su mente, “cosas” en las que es posible distinguir no sólo un núcleo de significatividad, sino también y lo que es más importante, la huella de un ethos. Esa actividad tiene su paradigma en el lenguaje.

Ser consciente es tener conciencia de la propia experiencia; pero toda experiencia, en cuanto sabida, es experiencia discursiva. Honradamente creemos que el lenguaje no es sólo el medio de expresión del pensamiento, no es sólo un aparato de simbolización del pensamiento, puesto que palabra y pensamiento se identifican, Y no es que estemos recurriendo a una determinación absoluta del pensamiento por el lenguaje: sólo decimos que la verbalización de los fenómenos que, desarrollándose, constituyen la conciencia, “es su propio modo-de-ser-expresándose, es su propio lenguaje”¹⁹. Ser consciente equivale a ser capaz de captar su propio conocimiento en las categorías de la comunicación verbal; ser consciente es contarse su propia experiencia, de suerte que “el lenguaje es una cualidad estructural de la conciencia, por cuyo medio esa conciencia accede a la humanidad”²⁰. Porque la palabra no sólo debe entenderse en su modalidad de experiencia -objeto o contenido actual de la conciencia, aunque aborrecemos ese concepto de “contenido”, pues más bien es término de articulación-, sino más hondamente todavía modalidad de la existencia del Yo. De esta manera, no es sólo un aparato simbólico de lo real, de su conquista, pues es la posibilidad misma de eso real, ya que todas las operaciones de adaptación -en cualquiera de sus modos- necesariamente han de pasar por la formalización de ese poder verbalizador. Porque, en suma, formular el pensamiento no es sino denominar, expresar los deseos, ajustar la presencia y la ausencia de lo demás y de los demás a la especificidad del acto que no deja jamás de ser mío. Nunca puedo decir nada que no se me revele a mí de antemano, y que se me revele en la palabra, nunca puedo decir nada que no se desarrolle en mí y que se desarrolla como por una orden mía, unas veces, y otras, bien a pesar mío, pero siempre en mí; y una vez la palabra formulada, aquello no deja ya de afectarme, sino que sigue permaneciendo en mí, como un acontecimiento conformador. Con lo que tenemos que admitir que el lenguaje tanto como es soportado es ejecutado, tanto como es ejecutado es soportado.

19. H. Ey: o. c. pág. 25.

20. *Ibidem*.



El lenguaje en su esencia es lenguaje interior y no es posible sino en la medida en que surgen en mí las palabras y las frases, que tanto como una testificación son una anticipación. “Cualesquiera que sean las relaciones -a través de los conceptos- que unen las palabras a las imágenes o a las representaciones, es en verdad mediante este mundo de significaciones como la conciencia está perpetuamente solicitada y capturada; como mediante ellos, en suma, se vive” ²¹. Puede decirse en rigor que “percibir” no es, en suma, sino un proceso de desciframiento logo-noemático de los sentidos; al implicar lo consciente a lo parlante se establece esa modalidad de alteridad por la que un sujeto no sólo establece contacto con un mundo, sino que además se lo ofrece a sí mismo. Así, “la estructura de la conciencia no puede constituirse sino en y mediante la dialéctica del ser que constituye su lenguaje. A este respecto, el lenguaje no es una superestructura contingente de la conciencia, sino la estructura de la conciencia en su lucha consigo misma. La estructura del lenguaje, al constituir la estructura de la conciencia, implica que el inconsciente, por ser el negativo de este ser, entre también y necesariamente en su ontología” ²².

El lenguaje, por tanto, al ser lo que el sujeto dice de su experiencia al ser su experiencia, constituye también en cierta medida al sujeto. Antes de poder decir “yo”, el sujeto asume su palabra y se yergue frente a un mundo; la emergencia subjetiva se plantea en el momento en que lo otro es penetrado por el lenguaje. Desde Hegel, el tema de esta alteridad y esa identidad ha sido un tema constante que han desarrollado de todos los modos y en todos los sentidos Marx, Freud, los fenomenólogos, los psicoanalistas -Sartre, Hesnard, Merleau-Ponty, Lacan...-, etc. “El ser consciente, pues, en cuanto es sujeto de su mundo y del discurso que lo engendra atándolo a los demás, está así dividido por el movimiento generador de su manera de “hablarse” que es “para él” y necesariamente también la de hablar a los demás, de hablar de él y de los otros, tomando, frente a sí mismo, la distancia implicada en las posiciones -las tesis- que, al hablar, se asigna o asume” ²³.

Y lo que anteriormente decíamos acerca del espacio vivido cobra aquí las dimensiones de la personalización, porque el lenguaje, en los lazos intersubjetivos que lo vehiculan, realiza ese espacio que es el espacio vivido y verbalmente constituido del campo de la conciencia, campo de articulación en el que el logos del Yo toma presencia y consistencia, ya que la persona -y he

21. H. Ey: o. c. pág. 26.

22. *Ibidem*.

23. H. Ey: o. c. pág. 27.



aquí la verdadera hondura del comportamiento poético- se realiza “diciéndose”. Vemos, pues, con qué título en esta articulación de experiencia entre ese mal llamado “inconsciente”. El lenguaje es, pues, y en su radicalidad más preñada un “yo me digo”, un surgir en dimensiones de libertad responsable.

Vemos también, al tiempo, la importancia de la expresión. Como dice Max Bense: “el intento de asunción del ente por el hombre necesita del lenguaje, que es no sólo ese intento de asunción, sino también el único modo de “proposición” de que el hombre dispone” ²⁴. De ahí también la célebre frase que comenta este mismo autor: “La riqueza de proposiciones contenidas en el objeto más insignificante” en la que la preocupación por el ser se aúna con la inquietud semántica y los problemas de la objetivación. Ponge tiene como un programa de investigación que podemos resumir en el principio de que a la densidad óptica del ser debe corresponder una riqueza semántica de la palabra” ²⁵.

Comportamiento sónico... ¿Qué aporta en este estudio de la experiencia la peculiaridad de la intencionalidad estética? Nos referiremos en su momento a lo que Bayer llamaba “sensibilidad generalizadora”. De momento, nos vamos a limitar a hacer un resumen de las posiciones de Dufrenne en este aspecto, por ser él el autor que ha planteado el tema desde posiciones más estrictamente fenomenológicas -acaso demasiado estrictas-. Y esto muy especialmente porque encara en términos explícitos el tema de la intencionalidad, no simplemente como proyecto del objeto -dimensión de la trascendencia-, sino en el ámbito más rígido que se plantea por referencia a ese estatuto onto-lógico de la obra de arte: el constituir y el ver. En su momento realizaremos la crítica de la postura husserliana en la que se apoya este autor, de manera que fijemos lo que consideramos más interesante de resaltar en esa relación de totalidad, de encuentro de estructuras noético-noemáticas y su especial interés en lo que a la Antropología se refiere.

Ingarden ha señalado que son varias las posibilidades de interpretación de la intencionalidad. De entre ellas quizás la que más problemas suscita es la que se orienta hacia la ontología, orientación que Husserl predetermina en cuanto que establece una diferencia esencial entre el mundo real y la conciencia pura: lo trascendente tiene un estatuto plenamente fenomenal, en tanto que lo inmanente posee un ser absoluto. En esta línea, Husserl nos dice: “Se puede enunciar esta ley de esencia: la existencia de las cosas no es jamás requerida como necesaria

24. M. Bense: o. c. pág. 145.

25. M. Bense: o. c. pág. 17.



por su propio darse; es, de una cierta manera, siempre contingente”²⁶; y en el mismo lugar: “Es, pues, claro que aquello que en el mundo de las cosas está allí para mí, no es por principio sino una realidad presumida; lo contrario sucede con mi yo-mismo, absolutamente necesario para que el mundo esté allí..., la actualidad de mi vivido es una realidad absoluta: esa actualidad me es dada por medio de una posición incondicionada y absolutamente irrecusable”²⁷. Es decir, se impide que el objeto sea considerado como un absoluto, sin que ello quiera decir, sin embargo, y tal como el desarrollo de la Fenomenología nos muestra, que el sujeto haya de ser considerado como fuente de origen en su individualidad. Ahora, esto implica que la intencionalidad significa la intención del Ser que se revela y que, para ello, precisa suscitar al sujeto y al objeto, términos de esa revelación. Sujeto y objeto son las condiciones del acontecer de un sentido, meros instrumentos de la emergencia de un logos trascendental. El objeto no es ya la sede de la objetividad; la intencionalidad señala la referencia al Ser, pero una referencia de índole muy peculiar, porque es el desvelamiento de ese Ser mismo lo que permite la manifestación del “Sentido”, que se revelará como Dasein y no como conciencia. El sujeto, según esto, simplemente será un testigo, simplemente será el lugar de una manifestación, de una presencia que, en definitiva, es consecuencia del proyecto del Ser sobre sí mismo. El Ser ya no es sólo la mirada o la luz que dirige esa mirada, sino también lo mirado mismo. Y bastan estas notas para que sepamos que ésta es la teoría que de la intencionalidad tiene Heidegger, Pero esta derivación es totalmente arbitraria, Husserl muestra que la conciencia pura debe existir absolutamente, mientras que el “mundo” sólo puede hacerlo de un modo relativo. “Ante todo, parece que esta distinción no se refiere sino al modo mismo del darse: lo real en tanto que tal está dado en la multiplicidad de perfiles a través de los cuales se muestra idéntico, mientras que la conciencia pura es dada ‘directamente’, en su ipseidad propia, sin el intermediario de los perfiles. Sin embargo, a esta distinción se agrega una distinción de los modos de ser. Todo real -más generalmente, todo trascendente- es ‘contingente’, es un ‘puro ser intencional’ para una conciencia y está en sí mismo y esencialmente privado de independencia; por el contrario, la conciencia pura -lo Inmanente en general- es como tal un ser necesario, absoluto, que no tiene necesidad de ninguna res para ser y que tiene en sí un ser propio absoluto. Posteriormente, esta relatividad y esta dependencia del ser real en consideración a la conciencia pura, serán determinados con más precisión todavía en el sentido de que el acento recaerá más y más sobre la ‘institución’ y la ‘producción’ del trascendente por el cumplimiento de actos de conciencia de un tipo determinado... Ya en Ideas I está totalmente claro que Husserl posee un sentido específico del

26. E. Husserl: “Idéen”; pág. 86.

27. *Ibidem*.



ser real sentido que le permite identificar el ser del mundo real con el hecho de ‘constituirse en la conciencia’”²⁸.

Creemos que después de los análisis que hemos ido realizando a lo largo de las páginas anteriores queda claro que si la intencionalidad culmina en un acto de nominación, la enseñanza que la reducción nos otorga es la de la ejemplificación de un momento metódico en el que se llega a un límite en que se da un núcleo no reducible. Husserl mismo ha dicho que si el alcance de la epojé fuera absoluto toda cosa otra que la conciencia pura aparecería como inconcebible. En puridad, la intencionalidad no tiene su garantía en el Ser, pues que expresa la solidaridad óptica de sujeto y objeto, sin que ni el sujeto ni el objeto estén subordinados a una instancia de orden superior ni absorbidos en la relación que constituyen. Irreductible es la exterioridad, como lo es la aseidad, la ipseidad del sujeto e irreductible también es la relación que los funda. Con lo que la trascendencia no es otra que ese movimiento por el cual algo se constituye sujeto, volviéndose o determinando algo como objeto, algo que posee su propio estatuto. Pero la vida del sujeto, y todo el problema, está en esa relación que se establece como pacto entre el sujeto y el mundo y que se establece más acá de la reflexión, en el plano mismo de la percepción, por lo que ésta se constituye como modelo originario de la intencionalidad. Un autor como Fink ha podido decir que es el análisis de la percepción lo que esclarece mejor que cualquier otro la reciprocidad específica de la relación entre sujeto y objeto, consecuentemente, de la intencionalidad y que el análisis debe realizarse con un intento no de subordinación, sino de integración. A esto es a lo que atienden todos los estudios actuales de epistemología.

Considera Dufrenne que en estos intentos la Estética puede aportar una luz de primera magnitud, pues la percepción estética es aquella que sólo quiere ser percepción, pues aquí no se trata ni del libre vagar de la fantasía ni del pensamiento conceptual, que busca esquematizar, simplificar, para mejor dominar, para mejor utilizar. En la percepción ordinaria parece que la tensión va hacia la intelección, es decir, se endereza a la verdad y a la verdad en relación con las necesidades de nuestra praxis práctica; se pretende lo que pueda conceder una eventual posibilidad de dominio y de ahí esa necesidad de integración de los “perfiles”, esa reducción a relaciones, mediante las que establezcamos la “situación” de la que ese objeto llega a ser “índice”. “La percepción estética busca la verdad DEL objeto, tal como esa verdad es inmediatamente DADA en lo sensible. El espectador es todo ojos y oídos y se vuelca a la epifanía del objeto y la intención perceptiva culmina en una especie

28. R. Ingarden: “El idealismo trascendental de Husserl” en “Husserl y el pensamiento moderno”; pág. 204.



de alienación comparable a la alienación del creador, que se sacrifica a las exigencias de la creación”²⁹. Es la percepción estética de índole centrífuga hasta el punto de que de ella se puede decir que cumple perfectamente con las exigencias de la epojé, pues ella se opera con toda pureza la reducción de la creencia en el mundo, del índice tético, pues suspendido queda todo interés pragmático. “El mundo que todavía queda presente al espectador ya no es el mundo que rodea al objeto, ni es el mundo que está detrás del objeto, sino el mundo del objeto estético, inmanente a la apariencia, en cuanto que esa apariencia es expresiva: ese mundo no resulta objeto de una tesis”³⁰. Hay, pues, una efectiva neutralización de lo real como término posible de manipulación y la hay, al mismo tiempo, y contra lo que quería Sartre, de lo irreal. Contrariamente a la percepción ordinaria, la estética se detiene en la presencia de lo dado en lo sensible, sin evocar jamás esa dualidad fundamental que en la percepción ordinaria se da: esa dualidad entre lo percibido como tal percibido y lo real, esa dualidad que es la que hace que el objeto sea una perpetua X.

El objeto estético, nos dice Dufrenne, “es aprehendido como real, pero sin enviar a lo real, es decir, a una causa de su aparecer, al cuadro como tela o al sonido como ruido de instrumentos o al cuerpo del bailarín como organismo. No se trata de otra cosa sino de lo sensible en su gloria, en su esplendor, cuya forma, que lo ordena, manifiesta la plenitud y la necesidad y que lleva en sí y da inmediatamente el sentido que la anima”³¹.

Hay, pues, una identificación del fenómeno con el objeto estético y esta identificación es la que nos permite esclarecer el vínculo que la intencionalidad establece entre el objeto y el sujeto. Pero el análisis de Dufrenne comienza en este punto a desviarse de lo que nosotros consideramos esencial en la percepción estética. Se pretende que el objeto estético es del orden de lo sensible, pero aquí son necesarias unas precisiones. La percepción no cumple lo que pretendía Sartre: como un advenimiento de irrealidades, como una transmutación de eso sensible percibido. Porque la percepción estética no tiene como misión “vestir”, sino “cumplir”. La mirada cumple, es el testigo que consagra la obra; como nos dirá un Eco, el espectador es ese intérprete que ejecuta la obra y que la ejecuta en el acto de la intencionalidad adecuada.

Aquí, sin embargo, conviene recordar, aunque sea de paso, las tesis de Bayer respecto de

29. M. Dufrenne: “*Esthétique et Philosophie*”; pág. 55.

30. *Ibidem*.

31. *Ibidem*.



la “sensibilidad generalizadora”. Como se recuerda en los apartados que titula “Fenómenos del esquematismo” y “Abstracción cualitativa”³², Bayer se plantea el problema de una sensibilidad que parece reivindicar para sí las funciones que tradicionalmente se han conferido a la inteligencia. No hay duda de que la experiencia estética se cumple en la “sensibilidad”: cuando decidimos acerca de lo bello, el criterio a que nos sometemos es a la felicidad o placer. El creador hace apelación a su sensibilidad para “saber” si la obra está o no acabada; el espectador para decidir si la obra es bella. Pero esto significa que la sensibilidad recaba para sí las funciones del juicio. Ahora bien, este juicio tiene todas las características del juicio por cumplimiento y no por adecuación: se decide, sí, pero no tanto sobre el objeto -como no sea de una manera indirecta- como sobre la llenazón, sobre la espera colmada. Esa dicha, esa fruición están anunciando que la intención ha sido “plenificada”, con el sentido que esto tiene para la Fenomenología. En ésta, la intención queda plenificada por la intuición no mediatizada de lo intencionado, de modo tal que se realice ese estado -y creemos que ésta es la mejor denominación-, ese estado que es la evidencia. “Juzgar que una obra es bella es simplemente decir su placer, experimentar esa plenitud, esa perfección del acuerdo: sentir, más que pensar”³³.

Ahora bien, ¿no es esto igualmente válido para todo “objeto”? Hemos hablado frecuentemente de “totalidad” y ahora es más que nunca importante insistir en esa noción. Con todo, nos vemos en la necesidad de advertir que aquí estamos como dando una serie de conclusiones que no pueden ser apenas demostradas sino muy sumariamente. En primer lugar, habría que decir que puede admitirse como válida una distinción en ese hablar de “sensibilidad” y referirnos más bien a “sensibilidad-sentimiento” o, mejor, a lo que hemos llamado “sentido”, por oposición a “significación”. En la percepción ordinaria, no nos detenemos en el fenómeno como tal, hay en nosotros una necesidad de trascendencia. Lo explicamos perfectamente si recurrimos a la noción de “símbolo”, si hacemos referencia a esa dualidad a la que hemos aludido y en virtud de la cual el objeto se nos plantea como una permanente X, es decir, como algo no agotable en una instantánea aproximación objetivante. Cassirer decía en su “Filosofía de las formas simbólicas” que la tensión que dominaba el formalizar científico se enderezaba hacia dimensiones operatorias: la percepción ordinaria se dirige a la intelección, si entendemos por esto que se interroga al símbolo en función de lo otro que él, esto es, en función de lo simbolizado, que pretendemos esquematizar en aquella fórmula que, al modo como pretendía el racionalismo de un Leibniz, que conlleve y agote todas las notas del

32. R. Bayer: “Traite d’Esthétique”.

33. M. Dufrenne: “Esthétique...”, pág. 62.



objeto conocido, notas que se explicitarán en el momento en que se proceda al desarrollo de la fórmula, es decir, a una deducción concatenada de juicios de revelación, o, mejor, a la desvelación de la totalidad de esas notas. Pero en la obra de arte, ante esa unidad de sentido, la revelación no se produce por medio del juicio, al menos, en las formas tradicionales del juicio, ya que éste es subsecuente a la desvelación. Dufrenne nos dirá: “En la medida misma en que la percepción ordinaria se orienta a la intelección, interroga a la apariencia como un signo que, ciertamente, entrega otras apariencias y no la cosa en sí; pero que invita, en todo caso, a distinguir un ser-real del ser-percibido y a buscar la verdad fuera de lo inmediato dado; es el objeto mismo el que aparece y no su simulacro, pero es preciso atravesar la apariencia para “pensar” el objeto según la idea y aprehenderlo en su relación con el mundo exterior que lo constituye como objeto”³⁴. No dudamos en denunciar aquí una serie de equívocos y no encontramos, dados los supuestos, la necesidad de que si el objeto mismo es el que se nos aparece, la necesidad, repetimos, del pensar. El error vuelve a ser terminológico. E incluso un error de escuela. Las dos proposiciones fundamentales en torno a las cuales se ha venido produciendo la estética han sido: “La forma en una obra lo es todo”, de un lado; de otro, “el significado en una obra lo es todo”. Y en los últimos años los debates en torno al abismo de comprensión que la palabra “decadencia” levantaba. Pero Mukarovsky, en 1940, decía: “Hoy se ha hecho evidente que al significado le corresponde una iniciativa inmanente; no aparece ya como un mero reflejo ilusorio de la realidad, sino como una fuente de energía y por eso no hay que temer su comparación con las demás fuerzas vitales del hombre. En esto consiste, en nuestra opinión, el valor positivo de lo más relevante de la actual teoría de la lengua poética”.

Un Bayer, sin embargo, parece que toma el concepto de “plenificación” en unas dimensiones que lo acercan más al eidetismo estático de un Scheler que a esa intensa plenitud de acercamiento a que se refieren nuevas corrientes, también de raíz fenomenológica. Fundamentalmente, porque la solución apela a elementos un tanto oscuros, en su apelación a intuiciones e incluso “percepciones” que olvida, como en estos momentos nos lo están haciendo saber los más importantes análisis sobre el tema, que hablar de una percepción no historizada es situarse, cuando menos, en lo más pasado de la teoría de la Gestalt, Ya nos hemos referido bastantes veces a la totalidad. Percibir es proceder a un recorte del mundo, pero proceder a él en vista de, a partir de, contando con; y, por otra parte, el recorte conlleva su halo, lleva su horizonte. Hay, en el percibir, un interpretar y, por lo mismo, un organizar transformador. Pero ese recortar, ese interpretar, ese transformar están en todo momento mentando la unidad fundamental de la mente, evidente en todas las obras, que no son sólo hijas de la

34. M. Dufrenne: “Esthétique...”, pág. 56.



mente, sino, y por lo mismo, hijas de la mano. De aquí que sea tan peligroso aceptar que el juicio sea resonancia de la felicidad sentida y que el “aparecer” del objeto estético se consuma en lo sensible estricto. Por otra parte tampoco puede quedar muy clara la afirmación de Dufrenne de que, en su aparecer, la obra entrega inmediatamente su sentido. Efectivamente, la apariencia queda desvanecida en beneficio del ser, pero esto es virtud de que el “objeto” lo es ya desde el momento de que su *esse* es correlato de un percipi constituyente, objetivado, pues no se trata de una mera constitución perceptiva. Porque se trata de algo humanamente estructurado, perteneciente con pleno derecho a una región de lo ontológico. Con lo que si podemos aceptar que el objeto estético es por y para nosotros, no podemos aceptar sin más que el acto de la percepción instaure el en-sí, si no es a título metafórico. Como prueba Francastel, porque ya hay serias dificultades para preservar la pureza de la obra de arte; en segundo lugar, porque no se puede determinar con igual rotundidad que en un modelo matemático la pureza de las categorías actuantes; en tercer lugar, por la ambigüedad misma del término imagen de vigencia casi absoluta en este dominio de la teoría. Estamos de acuerdo que la necesidad que la percepción descubre en la unidad de la obra ha de ser alcanzada por algo que provisionalmente -en tanto no analicemos el término- llamaremos “sentimiento”; pero es también evidente que la obra de arte suministra un tipo de “información” que no es sólo sensible, sino también abstracta y que la combinatoria de los signos artísticos puede tener tanta validez como, al menos, el orden combinatorio de las palabras. Pero no hay ningún tipo de lenguaje que per se y en absoluto sea capaz de expresar la totalidad de la personalidad individual creadora. La misma noción de “símbolo” es, en este punto, peligrosa, pues no todo signo responde total y enteramente a algo distinto de sí, esto lo veremos al discutir la noción de “significado”. De esta manera, habremos de analizar la obra de arte desde ángulos distintos, no sólo desde el punto de vista de las intenciones de su creador, sino también desde el punto de vista de la “significación otorgada por la sociedad a la obra de arte terminada”, sin que esto signifique, como hemos mostrado, ningún tipo de sociologismo.

Pero, ¿cómo justificará. Bayer, por ejemplo, la noción de intencionalidad? En primer lugar, Bayer no acepta las tesis de Heidegger: considera que el desvelamiento no puede ser obra de un “Ser”, pues que el ser del objeto reside todo en su aparecer y que este aparecer está todo él abocado a la sensibilidad; no hay acto del Ser, sino que se trata de la vocación de un ser que, por serlo, apela a mi sensibilidad y no a potencia subjetiva distinta, a la que cupiera la misión del *Sinnggebung*. Entonces, esta presencia no sería del tipo de la preconizada por Heidegger, pues de lo que se trata es de la realidad de un objeto que necesita mi sensibilidad para ser. Y la característica del atender que esa realidad reclama aparece en este punto: no se trata de la adecuación de la idea a lo ideado como en el juicio de percepción ordinaria, sino que la relación es mucho más existencial, ya que se trata de la vinculación del sentir al objeto que



intenciona. En segundo lugar, la presencia, mi presencia, importa al objeto en la medida en que, sin ella, el objeto en su modalidad propia no existe verdaderamente: Bayer dice que estamos ante una verdad de autenticidad, en la que la adecuación se referirá a la adecuación del objeto a su concepto, de la existencia a la esencia.

¿De qué tipo de esencia se trata? De la esencia singular y sensible del objeto, quiere decir, de su pertenencia a un individuo. Ahora, este individuo es la obra, pero es también y con más importancia la presencia del autor en la obra, esa presencia que define al estilo, que justifica la singularidad, pero también la universalidad de la esencia: “No hay singularidad sino es la humana, si es cierto que la singularidad implica la inmanencia de lo universal en lo particular; el hombre sólo vive y quiere su diferencia como medio de asumir la humanidad...”³⁵. Pero este sentido es también sensible, pues, según Bayer, no se trata de una significación abstracta que hayamos de producir por medio del pensamiento: ese significado no apela en primer lugar al discurso o a la inteligencia, sino que se trata de un sentido totalmente inmanente a lo sensible y que, por lo mismo, debe ser experimentado al nivel mismo de la sensibilidad.

Ese sentido tiene dos caras que es necesario comprender en su unidad. Por un lado, se tratará de la organización misma de lo sensible, un principio de unidad que asegure la significación. Esta unidad, una vez dada, es, sin embargo, todavía inestable, por lo que se requiere de un principio de más profunda organización y este principio de unidad está ya dado, ya que se trata de la expresión del objeto. “La unidad reside en la expresión del objeto, Y esta unidad constituye más propiamente el sentido que la organización de lo sensible, aunque todavía sea inmanente a lo sensible. Ese sentido es el objeto de un discurso, pero de un discurso pronunciado por lo sensible, de tal manera que se adhiere totalmente a él, sin que ninguna variación o transposición -como en la idealización según Husserl- sea posible”³⁶.

Estamos, pues, dice Bayer, ante la sensibilidad y la sensibilidad generalizadora, pues es capaz de aprehender un universal concreto. Es capaz entonces de abstracción, pero sin salir de lo sensible, sino, muy al contrario, por permanecer en él, en lo sensible. Esta es la nota distintiva de la experiencia estética: la percepción ordinaria apunta al objeto como el telos ideal de su objeto intencional; pero ese objeto, esa esencia ideal, es inalcanzable, pues se tratará siempre de una “x determinable en el sentido noemático” y esta determinabilidad, este correr perpetuamente tras el índice que nos sea el común denominador de todos los

35. J. Stepankova: “La categoría del sentido en la ‘nueva crítica’ francesa y en el estructuralismo checo”, en “Lingüística formal y crítica literaria”; pág. 139.

36. M. Dufrenne: “Esthétique...”; pág. 64.



aspectos, es quizás lo que hace que la percepción nos defraude y que tratemos de buscar la verdad en el concepto. La percepción estética se caracteriza porque en ella, siempre según Bayer, hay plenitud, no hay progresiva determinabilidad del objeto, porque el objeto se nos da plenificante, de tal manera que la felicidad conseguida es consecuencia del término en su cumplimiento de la intención.

Tras estudiar el esquematismo, Bayer llega a la conclusión de que esto es posible gracias a la imaginación. No el tipo de imaginación delirante que hay que reprimir, sino la imaginación que ordena y exalta. La sensibilidad generalizante es imaginativa. Y aquí, en este punto, creemos reside lo más importante. Lo estudiaremos en detalle con el estudio del esquematismo; en este punto solamente resaltar que el esquema es un principio de organización de lo sensible, que no se trata, pues, de un esencia distinta y simple, que es del orden de esa segunda articulación de la que nos hablará un R. Barthes y que, por lo mismo, no es exclusivamente de orden sensible. Hace bien, pues, Bayer al encarar el problema del esquematismo; pero sus ulteriores precisiones no acaban de concretar el punto en que se establece con más rigor lo característico de la experiencia estética. Él nos dice que en una figura simple, como las que nos proponen los psicólogos de la Gestalt, el esquema es lo inmediatamente aprehendido como por un truco del cuerpo, es una manera de ponernos en contacto con lo real. No negaríamos que se trataría de una estructuración de un campo, pero nos negamos a admitir el que la “interpretación haga cuerpo con la visión”, que el concepto simplemente se presente como esquema, que su decurso sobre lo real haga surgir, brusca, inmediatamente, el sentido y, sobre todo, que ese principio de organización actúe sobre lo sensible de tal manera que se convierta en un principio de cristalización. No cabe señalar aquí lo que ocurre en el caso de los test proyectivos, puesto que en ellos no se da un esquema de organización inmediatamente aprehensible: si fuera así, esos test no tendrían sentido. Es, por el contrario, la ambigüedad de su esquema organizativo lo que permite la “proyección”: basta una simple sugerencia del entrevistador para que toda la prueba quede falseada. El objeto estético no es un jeroglífico ni tampoco un cristal.

El esquema puede ser un principio posibilitador de suscitar la riqueza de la obra. Ciertamente que quizás se nos aclare en la reflexión, pero es que hay que comprender que la imagen artística no está en la naturaleza y sí en la mente. Por ello, exige de nosotros la obra una actividad considerable: hay una espacialización del tiempo, un salto sobre el tiempo, hay un tiempo, un recorrido. En razón de esto, la teoría de la Gestalt queda superada; y no es que se diga que la obra de arte condensa una experiencia semejante a las del lenguaje conceptual o a la formulación matemática. Se trata de una génesis y renovación del pensamiento plástico, acorde con algo más profundo, y por supuesto, y como quería Kant, con algo más unificador.



A esto responde la distinción entre forma y estructura. La percepción estética está inscrita en un proceso de devenir, de manera que queda excluida la percepción instantánea; a ésta puede responder la forma, pero queda después ese mundo en el que participar, ese mundo anunciado y no impuesto, en virtud del cual la mirada es profundizante y no acumulativa. “Se ha renunciado a juzgar el arte en función de sus cualidades de fatigado ilusionista; se comienza a considerarlo, a la vez, como un sistema de significaciones -un lenguaje- y como una tecnología. El arte se inserta así en las preocupaciones de nuestro tiempo, no como un tipo de aplicación secundaria de una ciencia general, sino, por el contrario,... como prototipo de esos cambios fundamentales de valores que constituyen el apasionante interés del mundo actual”³⁷.

Según Bayer, la expresión es el esquema de los esquemas, el polo unificador que dirigirá el análisis, lo que permite identificar el objeto y considerarlo como único. Supone -no puede por menos que conceder nuestro autor- un saber anterior, “pues nadie baja con las manos vacías al mundo”, es decir, no hay nada inmediato que no esté mediatizado por la experiencia anterior; pero lo importante es que la aprehensión se realiza de inmediato, en lo antepredicativo, en esa espontaneidad anterior al conocimiento que es la imaginación. Ahora bien, ¿qué es esa imaginación? En el objeto es esquema; en el sujeto, poder unificador. Se recurre a Kant, pero creemos que se desvirtúa la referencia: el poder unificador de la imaginación, se nos dice, no se confunde con el del entendimiento, porque la unidad aquí preconizada no es la del concepto, sino la del sentimiento, un sentimiento comunicado a la obra con anterioridad a toda otra síntesis.

La imaginación, al tiempo que unifica, ilimita al objeto, lo dilata hasta las dimensiones de un mundo “y no por añadir lo imaginario a lo real sino que engrandece lo imaginario hasta que lo real se confunde con él”; esta imaginación unifica en lugar de dispersar y esto porque toda ella está orientada y dirigida hacia un objeto al que la percepción se vuelve imperiosamente: “la imaginación no consagra la unidad del objeto sino unificando también al sujeto, haciéndole todo presente, elevando la sensibilidad al sentimiento”³⁸. Este texto es revelador, sobre todo si reparamos en que la imaginación es el lugar en el que todo lo dice lo sensible: el mundo imaginario es un mundo presentido como posible, en donde el objeto queda “desnaturalizado”, vinculado a un horizonte interior. “Lo que la imaginación reúne no son imágenes diversas que se unirían en una imagen genérica: son las potencias del yo para que se forme una imagen singular. La imaginación es el poder de unir, pero para hacer surgir la diferencia en lugar de para

37. *Ibidem*.

38. P. Francastel: “Arte, Forma, Estructura” en “Estructuralismo y Est.”; pág. 83.



desvanecerla: el esquema constituye al objeto como único”³⁹.

Este poder de la imaginación podemos encontrarlo igualmente en Dufrenne. El examen de la significación estética conduce a este autor⁴⁰ al hecho de que, por expresar su mundo propio, el objeto estético se trasciende hacia su sentido y se afirma como autónomo. Pero, gracias a esto, el objeto puede ser visto y a la vez constituido, con lo que se recogen los dos momentos de la intencionalidad: el ser ambiguo, pero a la vez irrefutable, del fenómeno “atestigua que el sujeto, en tanto que intencionante, y el objeto, como fenómeno, son a la vez distintos y correlativos, puesto que el objeto existe... por el sujeto y ante el sujeto”⁴¹. Se recordará la teleología kantiana y se la reconocerá en el hecho de que el objeto estético está vinculado de una doble manera a la subjetividad: a la del espectador, porque la percepción de éste le es esencial para su epifanía; a la del creador, porque necesita de su actividad para acceder al ser. Y por esto, el mundo de la obra de arte puede ser denominada con el nombre de su autor: el mundo de un Bach, de un Van Gogh, etc., etc. M. Dufrenne nos dice que este poder nominar un mundo por el nombre de su autor, está indicando la vinculación más profunda de la obra a su autor, a una subjetividad: “si el sujeto es capaz de expresión, si lleva en sí un mundo propio totalmente distinto del mundo objetivo en el cual se sitúa, es preciso decir que manifiesta con ello la virtud de un para-sí que es un casi-sujeto”⁴². De esta manera, se puede decir con toda propiedad que puesto que el objeto estético es resultado del hacer, se ha depositado en él algo de la subjetividad que lo ha suscitado. Ahora bien, esto es posible decirlo de todo objeto, en la medida en que es capaz de belleza, en la medida que es susceptible de inteligibilidad; por lo tanto, en la medida en que no es absolutamente lo otro que la idea. Así, es posible hablar ya que no de identificación, sí de cierta afinidad, la cual podrá iluminarnos en lo que añade a la experiencia la estética. “Entender el lenguaje que posee el objeto estético, leer la expresión que lo informa, es entrar más profundamente en su intimidad de lo que puede hacerlo el conocimiento del entendimiento, en el que el sujeto toma sus distancias por relación a un objeto inerte y neutro, reducido a lo pensable y a lo manejable. La actitud de la ciencia se esclarece aquí por la de la técnica y precisamente por la técnica no artística: de la industria, que hace violencia a la naturaleza para imponerle la forma y la función queridas por el espíritu, en lugar de seguir las sugerencias de la materia y

39. M. Dufrenne: “Esthétique . . . ”; pág. 67.

40. *Ibidem*.

41. M. Dufrenne: “Esthétique...”; pág. 57.

42. M. Dufrenne: “Esthétique...”; pág. 58.



de remitirse a la espontaneidad del gesto”⁴³. Esta proximidad del sujeto y del objeto vivido en la experiencia, obliga a reelaborar la idea de sujeto. Pero aquí es donde vuelve a producirse el giro que ya denunciábamos anteriormente en este autor.

Dufrenne nos dice lo que tantas veces hemos indicado: la percepción no es posible sino porque vamos al encuentro de la cosa -él dirá “al encuentro del objeto”- equipados con toda una serie de saberes adquiridos, que la imaginación reanima al contacto con la cosa. Para que esta experiencia se constituya se precisa el poder estar en contacto con la cosa. Y ésta es la función del cuerpo: “los sentidos no son tanto aparatos destinados a una determinada imagen del mundo como medios del sujeto para ser “sensible” al objeto, para acordarse a él, como se conciertan dos instrumentos de música; lo que el cuerpo comprende, lo que experimenta y toma en su haber, es, de alguna manera, la intención que está en la cosa...”⁴⁴. “El sujeto como cuerpo no es un acontecimiento o una parte del mundo, una cosa entre cosas: lleva el mundo en sí, como el mundo lo lleva a él; conoce el mundo en el acto por el que es cuerpo y el mundo se conoce en él. Y este pacto de la intencionalidad vital no es roto sino cuando la dialéctica de la percepción conduce a la representación, en la que el sujeto toma conciencia de su relación con el objeto, poniendo en cuestión la apariencia y distinguiendo lo percibido de lo real”⁴⁵.

Considera Dufrenne que ese pacto se renueva en la experiencia estética, en el momento en que estamos en disposición de penetrar la expresión del objeto, para comprender, en virtud del sentimiento, ese sentido que está más allá del lenguaje. Y aquí aparece el sentido de totalidad involucrado con el concepto de sentimiento: el sujeto es capaz de sentimiento en la medida en que es un sujeto concreto, en la medida en que es plenamente humano. Se está inmediatamente presente al cuerpo, porque todo el cúmulo de experiencias se ha decantado; pero se está totalmente presente al objeto, “con todo su pasado inmanente al presente de la contemplación, ofreciendo al objeto, para que resuene en ella, toda su substancia (habría aquí ocasión de tomar, para una teoría del sujeto, la distinción bergsoniana del yo superficial y del yo profundo, y la noción bergsoniana de una memoria que, antes de ser representación del pasado, es previamente inmanencia del pasado en el presente y, por lo tanto, medida de una densidad ontológica: esa densidad que en Bergson da su sentido al acto libre y que puede darlo también a la contemplación estética, en particular); presente, si se puede decir, como sensibilidad a lo sensible, es decir, como un conocimiento virtual de significaciones afectivas

43. *Ibidem*.

44. M. Dufrenne: “*Esthétique...*”; pág. 59.

45. *Ibidem*.



que el objeto estético propone. Ya que, si la cualidad afectiva que informa al objeto no es ya de alguna forma conocida por el sujeto, el espectador es incapaz de reconocerla y permanece ciego o indiferente al objeto...”⁴⁶

Nuestro autor considera que esas cualidades afectivas que se descubren en la experiencia estética constituyen aprioris específicos; porque se trata de notas virtuales que se explicitan en la experiencia y sin las cuales tal experiencia no sería posible: no solamente una predisposición, pues el sentimiento hace referencia a las zonas más ricas del psiquismo, de manera que no se trata de una esencia o de una forma, sino de una actitud, de un cierto estilo existencial de la persona. “¿No se reconoce a la persona en lo que es capaz de sentir? (los aprioris así definidos pueden aproximarse a lo que Heidegger llama la “pre-comprensión” del ser y por lo que el hombre se define fundamentalmente como ente llamado por el Ser a revelarlo). Pero esta pre-comprensión en Heidegger recae sobre el ser del ente más que sobre su naturaleza, manifiesta la relación del Dasein al Sein y no el parentesco entre el hombre y el mundo. Por otra parte, ese apriori posee una significación cosmológica: la cualidad afectiva no es solamente en el espectador ese preconocimiento que la experiencia actualiza; es también en el objeto estético lo que le da forma y sentido, lo que le constituye como capaz de un mundo... De esta manera, el apriori -y en la experiencia estética, el apriori afectivo- cualifica, a la vez, al sujeto y al objeto. Y es por esto por lo que implica la noción de intencionalidad: la relación entre el sujeto y el objeto, que denota esta noción, presupone no sólo que el sujeto se abre al objeto o se trasciende hacia él, sino además que algo del objeto está presente al sujeto antes de toda experiencia y que, a su vez, algo del sujeto pertenece a la estructura del objeto, anteriormente a todo proyecto del sujeto. El apriori es algo de común y, por lo mismo, el instrumento de una comunicación”⁴⁷.

Si se repara y aceptan las consideraciones que Nicol hizo del signo, consideramos que estas últimas líneas de Dufrenne han de ser “puestas entre paréntesis”; cree que esta concepción del apriori no sólo salvaguarda la comunicación -cosa en la que disentimos-, sino que además esclarece el concepto de intencionalidad, puesto que al poner de relieve la afinidad del sujeto y del objeto se previene tanto contra el naturalismo (para el cual el sujeto es un producto del mundo, puesto que es capaz de anticipar mundo) como contra el idealismo (“según el cual, el mundo sería un producto del sujeto, puesto que el objeto lleva en sí su sentido”). Además, el autor que exponemos nos dice que, comprendido de este modo el apriori, se ilumina también

46. *Ibidem* y 60.

47. M. Dufrenne: “*Esthétique...*”; pág. 60.



el concepto de “constitución”, compañero indisoluble de la noción de intencionalidad: “constituir el objeto, como la experiencia estética muestra, es estar ante él para reanimar la noción significativa que está en él, conocerla, como el hombre conoce a la mujer en la intimidad de un acto común en el que se experimentan las fronteras de la intimidad. La intencionalidad, por tanto, significa que el hombre y el mundo son de la misma raza: la comunicación que connota se establece o se funda sobre una comunidad. Tiene así un sentido ontológico, pero sin autorizar, sin embargo, una ontología, pues no implica necesariamente la idea del Ser como una instancia trascendente, de un sentido del que sujeto y objeto serían los fenómenos; sugiere más que el sujeto y el objeto, puesto que ambos permanecen distintos en el seno mismo de su relación y para poderlo contractar no pueden estar subordinados a un principio de orden superior: la totalidad que engendran, en virtud de su afinidad, no los engendra, el dualismo no puede ser absorbido en un monismo, sea éste dialéctico o no. El hombre está en el mundo como en su patria, pero no es un objeto entre otros”⁴⁸.

... ..

Hasta aquí Dufrenne. Consideramos que hemos dado una visión de conjunto lo suficientemente amplia como para que podamos desarrollar a partir de este punto el tema a que hace referencia nuestra tesis. Hemos creído conveniente esta larga Introducción no sólo como exposición de índole general, sino además como un planteamiento de nuestras tesis generales. De aquí en adelante, podremos entregarnos a un análisis más estrictamente estética, tomando en consideración problemas de la mayor repercusión.

José Luis de la Mata Impuesto

Madrid, 1971

48. *Ibidem* (Nos hemos fijado muy especialmente en este texto por razones obvias de tematización; para un examen más pormenorizado recomendamos “Phénoménologie de l’Experience”, tomo. I; págs.161-197 y 281-297).