

ACTA MEXICANA DE FENOMENOLOGÍA

REVISTA DE INVESTIGACIÓN FILOSÓFICA Y CIENTÍFICA



Número 8

Marzo de 2026

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
ISSN: 2448-8941

Esta obra se distribuye bajo una licencia Creative Commons



Se permite la copia, distribución, uso y comunicación de la obra si se respetan las siguientes condiciones:

Reconocimiento —No Comercial— Compartir igual.

El texto precedente no es la licencia completa sino una nota orientadora de la licencia original (jurídicamente válida) que puede encontrarse en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Edita: UAEMéx

Instituto Literario No. 100, Toluca, Estado de México, Marzo de 2026

Acta Mexicana de Fenomenología. Revista de investigación filosófica y científica, No. 8, marzo de 2026.

Publicación anual editada por la Universidad Autónoma del Estado de México Instituto Literario No. 100, Toluca, Estado de México, C.P 50000. Tel. 7226 2300 contacto@cemif.info

Editor responsable: Marcela Venebra Muñoz.

Última actualización WebMaster: El Reino de este Mundo. Marzo de 2026

Reserva de Derechos al Uso Exclusivo. ISSN: 2448-8941

Portada: Vanessa Lodigani. Into the light / Imagen de interiores: Ego Wars, ambas de 2010. Indian Ink and gouache on arches paper.

Diseño editorial y Diseño del sitio

EL REINO DE ESTE MUNDO

ACTA MEXICANA DE FENOMENOLOGÍA

REVISTA DE INVESTIGACIÓN FILOSÓFICA Y CIENTÍFICA

COMITÉ EDITORIAL

DIRECCIÓN EDITORIAL

Marcela Venebra

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

EDITORES

Román Alejandro Chávez Báez

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

Edgar Sandoval

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Azul Katz

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

ASISTENCIA EDITORIAL

Dante Yael Bahena Hernández

Melissa Daniela Romero Trujillo

Mariela Martínez Maruri

Lizeth Gonzaga Álvarez

Rebeca Elisa Cruz Flores

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

ACTA MEXICANA DE FENOMENOLOGÍA

REVISTA DE INVESTIGACIÓN FILOSÓFICA Y CIENTÍFICA



Número 8

Marzo de 2026

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
ISSN: 2448-8941

ACTA MEXICANA DE FENOMENOLOGÍA
REVISTA DE INVESTIGACIÓN FILOSÓFICA Y CIENTÍFICA

No. 8, marzo de 2026

CONTENIDO

Román Alejandro Chávez Báez Azul Katz Edgar Sandoval	EDITORIAL	11
§ ARTÍCULOS		
Gerardo Argüelles Fernández	¿Qué tanto sabe la literatura del mundo vital? Sobre el valor cognitivo y poetológico de la literatura en la estela de la noción de <i>Lebenswelt</i>	17
Marco Antonio Salinas M.	La constitución del lector implícito en el <i>Teeteto</i> de Platón: una aproximación literariofilosófica	37
Viridiana Pérez Gómez	La desestetización del arte en el proyecto filosófico de Martin Heidegger	51
Román Alejandro Chávez B.	Meditaciones fenomenológicas relativas a la danza: fantasía y experiencia corporal	73
Edgar Sandoval	Fenomenología y estética. Mundo, cuerpo y significación	99
Diego Ulises Alonso Pérez	Apuntes para una fenomenología del cine	115
Andrea Scanziani	La atención y el interés como temas de una estética fenomenológica. Notas a partir de la fenomenología de Edmund Husserl	133

CONTENIDO

§
DOCUMENTOS

Jorge Andrés Calvo Chávez
Presentación de la traducción

163

Edmund Husserl
Trad. Román Alejandro
Chávez y Ruben Rosano

§ 17. El interés en el cómo de la figuración del objeto-imagen en el caso de la contemplación estética de la imagen, en contraste con la dirección exclusiva del interés hacia el sujeto-imagen en la presentación ordinaria de fantasía en la memoria

166

§
DIÁLOGOS

Azul Katz

Cuerpo, lugar y apertura del sentido: hacia una estética fenomenológica del habitar. Diálogo con Irene Breuer

169

José Silvestre

Antonio Ziri3n Quijano por 3l mismo, alocuci3n de un itinerario filos3fico

177

CONTENIDO

§

COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

Angelo Parrella	Andrea Scanziani (2025), <i>L'Attenzione Estética</i> , Mimesis Edizioni	195
Beatriz Isela Peña Peláez	Edgar Sandoval y Román Alejandro Chávez (2025), <i>Danza y Filosofía. Aproximaciones fenomenológicas y culturales</i> , UACM.	201
Alberto Gómez Marañón	Román Alejandro Chávez y Azul Katz (2026), <i>Imagen y Fantasía. Aportaciones Epistemológicas y Fenomenológicas</i> .	209



EDITORIAL

Román A. Chávez Báez, Azul Katz y Edgar Sandoval

La fenomenología del arte, como sabemos, cobra relevancia en los debates contemporáneos sobre las diversas estéticas actuales. Y es que el arte y fenomenología ha sido uno de los vínculos más fecundos en el pensamiento del siglo XX y continúa en ese mismo tenor en el primer cuarto del XXI. Con el nacimiento de la fenomenología está marcado el interés por la estética, aunque de forma tácita o meramente implícita, al respecto vale la pena tener en cuenta las descripciones husserlianas sobre algunas obras de arte en el marco de sus análisis en torno a la modificación de neutralidad, la imagen o la fantasía. Sin embargo, hay claras perspectivas fenomenológicas y estéticas que serán las que de manera explícita logren pensar el arte no solamente como objeto de reflexión o «deleite», sino también como una vía privilegiada de acceso al mundo de la experiencia y la afectividad. Este dossier enfocado a la fenomenología del arte reúne investigaciones originales que, desde la fenomenología se ocupa del arte como fenómeno, como experiencia fundamental del mundo sensible

En la sección dedicada a los Artículos, comienza con un texto de Gerardo Argüelles que parte de la hipótesis sobre el valor cognitivo de la ficción y explora el contexto de la pregunta sobre la vigencia de los fundamentos fenomenológicos y hermenéutico-poetológicos que acuden como suministros teóricos para el análisis literario. Marco Antonio Salinas analiza la personalidad literaria de Sócrates en el *Teeteto* como lector implícito en el contexto de la moderna teoría estética de la recepción de Wolfgang Iser, llevándonos a una novedosa aproximación a la obra platónica. Se cuenta también con la contribución de Viridiana Pérez que examina la sentencia heideggeriana sobre la muerte del arte a partir del tratamiento que la estética moderna otorga a la obra al tematizarla como objeto de vivencia. Hay una preocupación por la ya conocida propuesta aletheiológica de Heidegger y la exigencia, muy novedosa, de la desestetización como condición para repensar la obra más allá de su determinación estética. Así, contamos con una lectura cuidadosa de *El origen de la obra de arte*, pues la desestetización del arte abre la posibilidad de pensar la obra como acontecimiento y como lugar de instauración histórica más allá del esquema representacional propio de la estética moderna.

Román Alejandro Chávez, por su parte indaga sobre el vínculo entre el cuerpo y la danza para entender la constitución de la experiencia corporal y del escenario artístico gracias a la fantasía. Ahondando, además en la tematización fenomenológica de la danza expresionista. Edgar Sandoval, por su lado, propone el examen de algunos aspectos de la relación entre fenomenología y estética, con el fin de aportar a la discusión contemporánea ideas sobre la obra de arte como acceso al ser de la cosa y, al mismo tiempo, como posibilidad de un mundo en el que la cosa se comprende en sus múltiples relaciones. Diego Ulises Alonso Pérez ofrece un primer esbozo hacia una fenomenología del cine desde una perspectiva que integra elementos de la tradición clásica (Husserl, Heidegger) con las denominadas heterodoxias (Merleau-Ponty, Lévinas, Richir) analizando la película *Los ausentes* (2014) de Nicolás Pereda.

Para finalizar esta sección contamos con el artículo de Andrea Scanziani que examina el fenómeno de la atención desde una perspectiva estética, cuestionando la posibilidad de definir el rol que la conciencia atenta desarrolla en las experiencias estéticas. Frente a propuestas contemporáneas, que resitúan la atención estética en el centro del debate, el trabajo desarrolla una reconstrucción fenomenológica del concepto de atención y el interés estético en la obra de Edmund Husserl. El interés, entendido como dimensión afectiva esencial, configura la relevancia, la orientación motivacional y el ritmo de tensión y satisfacción de la experiencia.

En la sección de Documentos, se presenta la traducción del § 17. "El interés en el cómo de la retratación del objeto-imagen en el caso de la contemplación estética de la imagen, en contraste con la dirección exclusiva del interés hacia el sujeto-imagen en la presentación ordinaria de fantasía y en la de memoria" del volumen XXIII de la *Husserliana*, titulado: "Imaginación, conciencia de imagen, memoria: sobre la fenomenología de las presentificaciones intuitivas. Textos del periodo (1898-1925)". Se trata de una traducción realizada por Román Alejandro Chávez y Moisés Rubén Rossano López y presentado por Jorge Andrés Calvo Chávez en el contexto de todo el capítulo en cuestión y poniendo de manifiesto los intereses estético-artísticos del propio Edmund Husserl.

En la sección de Diálogos, presentamos también la interesante entrevista de Azul Katz con Irene Breuer. En esta entrevista, la arquitecta y filósofa Irene Breuer desarrolla una concepción fenomenológica de la estética centrada en la experiencia corporal, afectiva y existencial del espacio. Desde un diálogo crítico con la tradición fenomenológica, de Edmund Husserl a Maurice Merleau-Ponty, Breuer sostiene que la arquitectura no debe reducirse a una forma geométrica ni a una representación simbólica, sino entenderse como apertura de posibilidades de habitar. Contamos además con un diálogo entre José Silvestre y Antonio Zirió Quijano, quien, como sabemos, es el representante de la fenomenología husserliana de mayor envergadura, quien ha ocupado un lugar fundamental en la historia de la fenomenología

mexicana a finales del siglo XX y principios del XXI, quien sigue y seguirá siendo un referente esencial en la fenomenología iberoamericana.

Finalmente, en Comentarios Bibliográficos contamos con tres reseñas que nos invitan a leer las obras en cuestión. Se trata de la presentación que realiza Angelo Parrella, del libro *L'Attenzione* estética de Andrea Scanziani. La reseña que realiza Beatriz Isela Peña del libro coordinado por Edgar Sandoval y Román A. Chávez, titulado: *Danza y filosofía. Aproximaciones fenomenológicas y culturales* y, finalmente, la reseña del libro coordinado por Azul Katz y Román A. Chávez, titulado: *Imagen y fantasía. Aportaciones epistemológicas y fenomenológicas*, presentado y reseñado por Alberto Gómez Marañón.

§

ARTÍCULOS



¿QUÉ TANTO SABE LA LITERATURA DEL MUNDO VITAL? SOBRE EL VALOR
COGNITIVO Y POETOLÓGICO DE LA LITERATURA EN LA ESTELA DE LA
NOCIÓN DE *LEBENSWELT*

HOW MUCH DOES LITERATURE KNOW ABOUT THE LIFEWORLD? ON THE COGNITIVE AND POETOLOGICAL VALUE OF LITERATURE IN THE WAKE OF THE CONCEPT OF *LEBENSWELT*

Gerardo Argüelles Fernández

Universidad Autónoma de Querétaro
gerardo.arguelles@uaq.edu.mx
ORCID: 0000-0002-2728-5822

17

RESUMEN

ABSTRACT

Con fundamento en la amplia hipótesis sobre el valor cognitivo de la ficción, en esta contribución exploro el contexto de la pregunta sobre la vigencia de los fundamentos fenomenológicos y hermenéutico-poetológicos que acuden como suministros teóricos para el análisis literario. En ese orden, expongo la plusvalía de ciertos rasgos de aquella teoría hermenéutica immanente que permite indagar en la edificación cognitivo-fenomenológica de mundos vitales a partir de la riqueza semántica de la noción de *Lebenswelt* en el énfasis husserliano. El procedimiento metodológico de este artículo descansa sobre la vinculación epistémica entre el carácter fenomenológico cuasi-juicial de la literatura y ciertos postulados provenientes de las ciencias cognitivas que recientemente dialogan con los estudios literarios. Para ello, exploro el marco teórico en torno a la noción del sustantivo «saber», la cual se distingue de «creer» y «conocer», en aras de conseguir un objetivo específico: vindicar con teoría fenomenológica y poetológica el valor cognitivo de la ficción literaria y demostrar la viabilidad y riqueza epistémica que ofrece el concepto de *Lebenswelt* tras su arribo a los estudios de estética y poética.

Palabras clave

Cognición | Ficción | Hermenéutica | *Lebenswelt* | Poetología |

Grounded in the broad hypothesis concerning the cognitive value of fiction, this article explores the context of the question regarding the continued relevance of phenomenological and hermeneutic-poetological foundations that serve as theoretical resources for literary analysis. In this sense, we present the added value of certain features of an immanent hermeneutic theory that makes it possible to inquire into the cognitive-phenomenological construction of lifeworlds, drawing on the semantic richness of the notion *Lebenswelt* as emphasized by Husserl. Our method follows the epistemic linkage between the quasi-judgmental phenomenological character of literature and a set of postulates drawn from the cognitive sciences, which have recently entered into dialogue with literary studies. To this end, this article examines the theoretical framework surrounding the Spanish noun *saber* («to know»), understood in distinction from *creer* («to believe») and *conocer* («to be acquainted with»), with a specific aim: to vindicate, through phenomenological and poetological theory, the cognitive value of literary fiction, and to demonstrate the epistemic richness and viability offered by the concept of *Lebenswelt* following its incorporation into aesthetic and poetic studies.

Keywords

Cognition | Fiction | Hermeneutics | *Lebenswelt* | Poetology |

1. PLANTEAMIENTO, ANTECEDENTES Y ENFOQUE

*Autumn passed thus. I saw, with surprise and grief, the leaves decay and fall, and nature again assume the barren and bleak appearance it had worn when I first beheld the woods and the lovely moon. Yet I did not heed the bleakness of the weather; I was better fitted by my conformation for the endurance of cold than heat. But my chief delights were the sights of the flowers, the birds, and all the gay apparel of summer; when those deserted me, I turned with more attention toward the cottagers (Mary W. Shelley, *Frankenstein*)¹*

18

En esta contribución ofrezco algunas respuestas a una pregunta que indaga en la riqueza teórica subyacente entre el tentativo valor cognitivo de la literatura y su vínculo epistémico con ciertas nociones ceñidas a un orden categorial fenomenológico. El punto de partida reside en formular la cuestión respecto a qué tanto del mundo-de-la-vida, en su índole como *Lebenswelt*² (Husserl, 1976a), «sabe» la literatura, si además por «mundo vital» provisionalmente se comprende nuestra noción más elemental y confiable de éste (Fuchs, 2015: 101-117) desde el suelo y horizonte donde se gestan las evidencias primigenias de nuestra vida natural y práctica (Husserl, 1976a: 126; 130; 387; 453); todo ello en un acontecer previo a su auscultación y dictamen emprendidos por la ciencia. Acudir a este concepto de *Lebenswelt* me resulta útil para la postulación de una adecuada analogía con el medio ambiente no literario en contraste con la realidad óptica que se resguarda en el archivo intersubjetivo de nuestro acontecer físico e histórico (Argüelles, 2021: 66-90), resultante además de una exitosa precomprensión de la existencia omnipresente y vinculante del mundo (Husserl, 2008: 26).

Con lo anterior, pretendo mostrar, por una parte, algunas reflexiones respecto al desempeño estético del discurso literario donde normalmente se exponen, describen y nombran personas, cosas y estados de cosas remittentes siempre a un reservorio universal preexistente o, en su defecto, de algún modo reimaginado, lo cual se asocia de nueva cuenta con la noción

¹ Véase la versión en castellano de este fragmento de la autoría de David Rodolfo Areyza Santana (2025): "El otoño pasó así. Observé, con sorpresa y dolor, las hojas marchitarse y caer, y a la naturaleza recobrar el estéril y sombrío aspecto que había vestido cuando contemplé por primera vez los bosques y la hermosa luna. Mas no reparé en la inclemencia del tiempo; era más apto, por mi hechura, para soportar el frío que el calor. Pero mis mayores deleites eran las vistas de las flores, las aves y los esplendorosos atavíos del verano; cuando estos me abandonaron, incliné más mi atención hacia los habitantes de la cabaña" (92).

² Cf. Husserl, 2008. En adelante, para citar la obra de Husserl publicada en la edición *Husserliana*, acudo a la abreviatura convencional: "Hua", además del número romano del tomo; v. gr. VI; XXXIX. [Se modifica la puntuación de las referencias citadas con el fin de respetar el criterio de uniformidad editorial del *Acta Mexicana de Fenomenología*].

primigenia de Lebenswelt en tanto espacio vital donde las personas, objetos y situaciones apenas están camino a constituirse en una suerte de «siendo en sí» (Held, 1986: 7). Por otro lado, deseo estimar en qué medida nuestra conciencia lectora del discurso literario (Gerigk, 2016b: 155) recibe sendas instrucciones concernientes a las posibilidades cuasi-juiciales³ de ese mundo-de-la-vida, a tal grado que sólo nos restaría admitir la absoluta certeza de esta forma de transmisión de experiencia estética plena de riqueza significativa y aditamentos cognitivos a la luz de nuestro propio mundo habitable, sobre el cual —además— gestionamos nuestros asuntos y buscamos a toda costa no sólo habituarnos a él, sino lograr prevalecer en él sobrellevando sus imposiciones y desafíos (Husserl, 1976b: 104; 115; 240-241).

Esta diferencia hermenéutica de significación entre el sentido del texto y su potencial significación reclama la certeza aquí requerida, si con Gottfried Gabriel (1914: 57-69) se admite que, una vez signado el pacto ficcional en reconocimiento a las tres reglas de un hablante en actitud asertiva, constituidas por la «sinceridad», el «sustento» y la «asunción de las consecuencias» (Gabriel, 1994: 63), tiene lugar nuestra aprobación como lectores respecto a todo aquello que la literatura tiene que contar del mundo dada su posesión de un determinado reservorio de sabiduría sobre éste. Tal donación de sentido primigenio del mundo que la literatura brinda en calidad de «verdad en la ficción» (Gabriel, 1994: 65) es lo que a mi entender define todo tipo de obra literaria, quizá incluso partiendo del familiar modelo de literatura «clásica» —para ceñirme concretamente a una categoría robusta y así evitar rodeos complejíssimos respecto a otras posibilidades conceptuales de una noción, a la fecha interminable, de «literatura». Con esto de antecedente, me parece que al día de hoy todavía es factible, deseable y oportuno invocar definiciones de literatura que, pese a todo dinamismo «posthumano», todavía remiten al reconocimiento de sendos esbozos de la experiencia humana digna y factible de narración lo más fiel al campo fenomenológico de un concepto de obra literaria pertinente y sustentado, por ejemplo, en la estela ontológico-fenomenológica de alguien fundamental en el tema como Roman Ingarden (1972). En ese orden, parto de la premisa de que una obra es considerada «clásica» cuando, desde su arqueología vital, ésta ha propuesto una versión paradigmática del mundo; una probablemente nunca antes así postulada, donde, adicionalmente, los sintagmas desarrollados por la inventiva autoral son entrecruzados por paradigmas existenciales irrepetibles y, por lo tanto, seminales para la memoria cultural.

Dicho lo anterior, deseo sostener que pese al posible atributo de honor intertextual que un autor clásico realiza en su obra, un texto adquiere este

³ Cf. Husserl, 1948: 409-425; en adelante, para citar esta obra acudo a la abreviación usual "Eu", añadiendo los detalles de los segmentos referidos [Se modifica la puntuación de las referencias citadas con el fin de respetar el criterio de uniformidad editorial del *Acta Mexicana de Fenomenología*]; cf. Ingarden, 1972: 169-183; 229-232.

estatus justo en el momento en el que su presencia ontológica no termina nunca de remitir a un pasado «épico», en el sentido de los fondos y las formas de expresividad literaria, misma que en definitiva no regresará jamás, a reserva de que quien lo intente sea juzgado de manera desfavorable debido a su gesto epígono. Así planteado, con Horst-Jürgen Gerigk (1991) quisiera exponer, en calidad de premisa, que por lo general en la obra literaria tiene lugar fenoménicamente una postulación de «bocetos del mundo» (Weltentwürfe), a partir de los cuales se genera un trascendente «retrato de humanidad» (Menschenbild) siempre inteligible y, por ello, libre de toda dubitabilidad (87). Esto se presenta —a mi juicio— de un modo tan evidente que es posible sostener que lo expresado en la obra literaria constituye invariablemente un mundo ya comprendido, lo cual ayuda a prescindir de buscar afanosamente señales sintomáticas de un mundo reducido a un espejismo empírico con el que se promueve una constelación —según entiendo— ilícita de preguntas erradas a una obra literaria que pretende significar por sí misma un modo especial de trascendencia humana (Gerigk, 2012: 14).

No obstante, resulta complejo negar categóricamente que, en efecto, nuestro asombro sobre la cualidad artística de una obra literaria se constituya en la llamada «recepción estética»; una forma de adquirir, entender y generar significación de experiencias vitales que bien podría entenderse como aquel recibimiento que todo lector realiza en su presente afectivo o habrá de realizar en lo general «desde el futuro» —si se considera aquí como válida la consabida diferencia temporal entre el acto escritural y el lector, propuesta alguna vez de un modo muy influyente por Paul Ricoeur (1970: 181-200). Si esto es acertado, entonces el desafío hermenéutico de todo lector radicaría en advertir esta diferencia noética de verter su actitud ordinaria frente al mundo a los esquemas antropológicos y arqueológicos que una inteligencia autoral ha procurado aislar, acotar y representar en el margen de una propia lógica autónoma de ser y estar en el mundo. Lo anterior implica también la consideración de la diferencia del potencial fenomenológico y semántico del material lingüístico apenas por implementar según el plan poetológico del autor empírico que, desde el punto de vista histórico de todo lector, siempre habrá de escribir desde el «pasado», aunque no sin haber previsto el reconocimiento venidero de los «campos semánticos internos y externos de referencia» vinculados al archivo cultural e idiomático disponibles (Harshaw, 1997: 123-158).

Atender la pregunta respecto al valor cognitivo de la literatura en la estela de la noción husserliana de *Lebenswelt* requiere, empero, definir y delimitar el término epistemológico más relevante tal como lo supone el verbo sustantivado de «el saber» (*know / being aware, Wissen, savoir*), el cual resulta imposible de contextualizar sin el deslinde de sus acompañantes discursivos nada libres de equívocos, como la «creencia» y el «conocimiento». Por otra parte, aunque en este mismo orden de consecuencias teóri-

co-metodológicas, requiero también del desarrollo de un apartado exclusivo para contextualizar el sentido y el beneficio del concepto fenomenológico de *Lebenswelt*. Esto en virtud de su apenas arriba esbozada riqueza conceptual para orientar análisis interpretativos tanto de sectores filosófico-sociales o pragmático-antropológicos del mundo humano como del que se prefigura y multiplica singularmente desde la actividad estética y su enunciación literaria, si delante de toda obra literaria se reconocen esas singulares formas factibles, posibles, lógicamente suficientes y verosímiles para no sólo recrear, sino principalmente donar sentido (*Sinnstiftung* en Husserl) remitente a nuestra experiencia intersubjetiva del mundo.

En esa consecuencia, mi objetivo principal en este artículo radica en exponer que la pregunta formulada de inicio es pertinente, contrario a posibles variantes que pudieran leerse en torno a una averiguación más general, al plantearla como ¿qué del mundo vital cree saber o cree conocer la literatura? Es por ello que he procurado que mi enfoque se adapte a la premisa de indubitabilidad del texto literario, el cual, ya como artificio gobernado por las leyes de creación estética, es —sin duda— fundante de sentido, y que en términos del previamente aludido Gerigk presenta las siguientes cualidades en las que basa su autonomía fenoménica:

- a) El texto literario es por naturaleza una obra finita, dado que, aquello que describe se certifica a sí mismo en obediencia a un pacto ficcional (2016a: 19).
- b) El texto literario no refiere desde la intención comunicativa de un interlocutor real, contrario al autor de un texto científico o periodístico, quien se encuentra infinitamente obligado a demostrar la fuente de su saber (2016a: 19).
- c) El texto literario reúne una configuración del mundo capaz de ser absolutamente comprensible, contrario a un texto jurídico o clínico, el cual apenas debe ser elucidado por las respectivas autoridades hermenéuticas para su correcta recepción en aras de su eficacia pragmática (1989: 222-223).

A estas tres consideraciones, Gerigk añade una triple ejemplaridad adicional, consistente en que en el texto literario acaece el devenir temporal de múltiples o tan sólo de un «sujeto vivencial» (*erlebendes Subjekt*), mientras que para nosotros, lectores, esta conjunción de experiencias narrables se despliega en aras de exponer como *causa finalis* una cierta, arriba anunciada, imagen del ser humano (*Menschenbild*), la cual se ofrece teóricamente para su debate profesional a cargo del lector consciente del desplazamiento del «nivel de realidad» (*Realitätsebene*) que el autor ha propuesto desde un inicio (Gerigk, 1991: 87-88).

Los ejemplos para suscribir estas premisas se revelan en los actos de lectura en los cuales, necesariamente desde una explicación fenomenológica, se visualiza el dominio del tiempo inmanente (no planetario) donde se funda justo ese *Lebenswelt* literario. Sobre el suelo de este mundo del texto, advertimos, además, que nuestra conciencia lectora detecta los arriba mencionados «campos semánticos internos y externos de referencia» (Harshaw, 1997: 123-124) y con ello procede a admitir las leyes arqueológicas inter-

nas, lo mismo que las propuestas antropológicas de toda índole (mundos y escenarios galácticos, históricos, fantásticos, maravillosos, sagas *western*, apocalípticas, distópicas, utópicas, costumbristas, etcétera), que marcan “la lógica compartida implícita en este cambio de nivel de realidad entre ‘ese mundo’ [...] y el nuestro” (Gerigk, 1989: 208-209). De este modo, el sentido del texto literario erige en reclamo de una cierta autonomía ontológica su propio esquema de realidad, según se sostiene también en las teorías semánticas de los mundos posibles (Doležel, 1997: 64-69).

Como un último apunte en el marco de este primer segmento, resulta pertinente subrayar que la tarea de deconstruir un paratexto inquisitivo respecto a qué tanto del mundo vital sabe la literatura implica también reconocer que la pregunta por sí misma no es original y menos novedosa, aunque sí solícita y vigente. Lo anterior puede rastrearse en el registro mínimo básico de los antecedentes que han perseguido esta misma relación consistente entre los bosquejos del mundo y la cognición humana en distintos enfoques, según se puede perseguir cronológicamente, además del referido Gabriel, por ejemplo, en Walter Mignolo (1978), Petra Renneke (2008), Ralf Klausnitzer (2008), Simone Winko (2009) y, de nuevo, Gerigk (2016b).

2. COGNICIÓN Y TEORÍA LITERARIA

El hilo conductor de esta contribución no podría prosperar sin la exposición y el tratamiento de la compleja riqueza del verbo «saber» convertido en sustantivo operativo para la indagación en torno a las capacidades y facultades cognitivas de la literatura para dar cuenta de la adquisición resultante de conocimiento del mundo vital. Respecto a la amplitud semántica del uso cotidiano de «saber», tenemos noticia de Enrique Palancar (2005: 17-54) de que sus raíces etimológicas no explican en primera instancia una indagación semántica exhaustiva, dado que el único verbo similar al nuestro se halla en el protorrománico *scîre*. De hecho, su desarrollo semántico prevalece como un tema atravesado de incertidumbre, al grado de incluso considerarlo toda una «incógnita» (Palancar, 2005: 23). Según Palancar, en apego a Eve Sweetser (1990: 1-18), la cualidad homófona del verbo «saber» con el sentido latino gustativo, *sapere*, en algún momento sufre una “extensión semántica al sentido cognitivo (primero con la significación de ‘entender’), a través de un proceso de índole metafórica que aún nadie ha conseguido entender bien” (Palancar, 2005: 23).

En ese contexto, vale precisar que la etimología de «saber» trascendida a nuestra esfera idiomática ofrece un problemático desarrollo semántico, dado que su homofonía remite a una ambigüedad importante de advertir, excepto «en la primera persona del singular de presente indicativo», o sea, «sé», que implica la facultad cognitiva vs. «sepo», que impera para el sentido del gusto. Frente a esta excepción, se tienen las conjugaciones «sabes», «sepa», «supieron», «sabrán», etcétera, en ambos espectros, es decir, tanto

de cognición como de gusto. Así, el teórico madrileño conjetura que la forma «sé» se comprende como un “reflejo histórico de la forma *sciô*”—, y —“la flexión de primera persona singular de indicativo del verbo *scîre*”—, que se revela como —“única superviviente de este verbo latino, que a la sazón expresaba típicamente el conocimiento objetivo” (Palancar, 2005: 23).

Este diagnóstico inicial me parece afortunado en razón no sólo por la indicación respecto a la posesión de conocimiento de algún modo concreto, sino por sus atribuciones proposicionales a entidades idóneas susceptibles a “condiciones de verdad” (Palancar, 2005: 23). La variante de estas elucidaciones tomadas en préstamo a Palancar (2005) emerge en toda su pertinencia para el tema de la literatura, en especial cuando, conforme a ello, el verbo «saber» refiere “a una acepción, en la que se interpreta que el sujeto del verbo” se sabe poseedor de una certeza (23) cuyas condiciones de veracidad emergen del mero terreno del mundo vital. A más tardar con este, en apariencia tan simple, ejemplo, se puede advertir el objetivo básico de esta averiguación, si además surge la certeza del postulado sobre el «autor implícito» (Booth, 1961: 137), quien, en efecto, siempre «sabe algo del mundo», y tanto su densidad como magnitud están apenas por acontecer en la ejecución del acto de lectura.

Por otro lado, desde un ámbito filosófico, Nicola Abbagnano (2004) recupera «saber» como una amplia facultad cognoscitiva bajo una primera vinculación técnica, es decir, “adecuada para dar información en torno a un objeto, un conjunto de tales técnicas, o también, el conjunto más o menos organizado de sus resultados” (932). Jacobo Muñoz y Julián Velarde (2000), por su parte, destacan que «saber» remite en primera instancia al fundamento del conocimiento (320), lo mismo que al desarrollo de las técnicas que lo demuestran (375), hasta su vinculación especializada al cogito cartesiano, igualmente en tanto principio por sí mismo de la razón (112). Finalmente, para Muñoz y Velarde (2000), el regreso más intuitivo de «saber» culmina en su más simple condición platónica, en el sentido de *doxa* pasada por la reflexión y presunción de certeza (451-453), y que tras consultar esto adicionalmente con Luis Villoro (2008) remite a aquella «opinión verdadera» (ἀληθῆς δόξα) (294-295), tan referida en el *Teeteto* de Platón (Platon, *Teeteto*: 200e). Lo anterior ayuda a contextualizar que el «conocimiento» se adquiere mediante «aprehensiones inmediatas», lo que alude a un registro vivencial o experimental en uno de los sentidos ya apuntados previamente por Palancar (2005: 21). “Aun si usamos conocer en su sentido más débil”—subraya por su parte Villoro (2008)— “referido a un objeto o persona que sólo hemos encontrado una vez, conocer algo no equivale a tener una serie de datos sensoriales o imaginativos, [sino que] supone además integrarlos en la unidad de un objeto” (200). De este modo, en aras de obtener una certeza sobre la adquisición de conocimiento, para el filósofo mexicano se debe “rebasar la simple suma de aprehensiones inmediatas”—, siendo—“menester referirlas a una *x* que se presenta en todas ellas” (Villoro, 2008: 200).

En anticipo a la pregunta respecto a qué tanto sabe la literatura del mundo vital circundante desde el campo de aprehensión e interpretación de una determinada obra literaria, podría añadir que uno «conoce» cosas del mundo, gracias a que en el discurso literario «se saben» los fundamentos de esa significación del mundo posible. Esto sin mencionar que, además, abandonando el impersonal, la literatura sabe exponer y narrar, evocar o representar dramáticamente justo ese saber del mundo y, a decir verdad, desde el plano mismo de la familiaridad contenida en la propia definición fenomenológica de *Lebenswelt*, según lo he bosquejado hasta aquí.

Con esto en mente, no resulta ocioso confrontar la relevancia epistémica de esta clase de «saber» subordinado, al mismo tiempo que sugiero prescindir de la forma habilidosa del «saber + infinitivo», como podría ser «saber + narrar», porque aquí no se juzga la cualidad del estilo de una determinada escritura, sino que seguimos apostados sobre la premisa aportada por Gerigk respecto a la completa legibilidad del texto literario. Para afinar esto, como lo refiere Villoro buscando ejemplaridad en Gilbert Ryle (2000), de las dos versiones epistémicas relevantes de «saber» pensadas en el mismo idioma del británico, la variante ontológica *knowing that* destaca frente a la fenomenológica *knowing how*. De ahí que se requiera a posteriori efectuar la clásica prueba proposicional, sólo que el posible camino de la ficción literaria podría conducir a un enredo silogístico dada la revelación de «falsedad» que en un momento dado pudiera atribuirse a un enunciado literario al cual, sin embargo, como ya lo he subrayado desde Ingarden (1972: 169-183; 229-232) —educado en fenomenología husserliana—, se le atribuyen condiciones de verosimilitud llamadas «cuasi-juiciales» (Husserl, 1948: 409-425).

En beneficio de mis argumentos, resulta pertinente que, al menos desde una corriente estética literaria apostada en teorías de autonomía artística, la fórmula básica del «como sí» (Utz, 1922: 470-495) ficcional no se ponga más en duda, contrario a lo que sería aplicar con gravedad una prueba de certeza contra una presunción de falsedad, en el mejor estilo del *Teeteto* arriba citado de Platón (*Teeteto* 200e), o como cuando más adelante en *Menón* la mera opinión no logra certificarse con razones suficientes hasta que no se aporten las pruebas empíricas necesarias (98a)⁴. En vindicación al pacto ficcional al que obliga la lectura literaria, se supone que no se elevan dudas respecto a aquello que la literatura dice saber del mundo en un sentido dotado de *μετά λόγον* en tanto «creencia verdadera por razones», y que por ende se pueda uno desilusionar tras su revelación como mera *δόξα* ausente de una razón verdadera (*ἄλογον*), según lo plantea el propio Villoro (2008: 17). Si se asume que a la literatura «le asiste la razón», considero adecuado enfatizar el sentido de la pregunta detonante en torno a qué tipo de saber es el que emana del enunciado cuasi-juicial del texto literario, si

⁴ Platón, *Menón* 98a, en *Diálogos II*, traducido por J. Calonge, E. Acosta, F. J. Olivieri y J. L. Calvo (Gredos, 2023), 33.

además considero válida la presunción respecto a que la literatura «en verdad sabe tantas cosas del mundo».

Para Simone Winko (2009), quien aborda y desarrolla el núcleo de esta pregunta del modo *Was weiß die Literatur?* (¿qué sabe la literatura?), justo este «saber» (*Wissen*) como fundamento del conocimiento puede plantearse de la siguiente forma: "S sabe, que P, siempre y cuando P sea verdadera como 'P'" (Winko, 2009)⁵. Con esta previsión, quisiera plantear la viabilidad para nunca exponer a un margen de duda aquello que la literatura suscrita por una inteligencia autoral presuntamente sabe del mundo-de-la-vida, contrario a como sí lo haríamos frente a los autores de textos infinitos, aludidos antes por Gerigk (1989: 19), cuya presunción de certeza de aquello que afirman y describen, dada su identidad empírica como periodistas o científicos, queda a merced de «infinitas» demostraciones de certeza. Cabe indicar que Winko es quien, desde su cátedra de teoría de la literatura en la Universidad de Gotinga, me ha inspirado inicialmente para perseguir este enfoque de todo aquello que la literatura no sólo «sabría» relatarnos si pudiese alegorizarse en un hipotético hablante empírico y se tomase como un verdadero sujeto de enunciación, sino que de hecho tiene secuencialmente listo para su apertura, exposición y desarrollo. Esta premisa sobre la cognición literaria del mundo se puede abordar selectivamente en cualquier obra literaria, especialmente en materia de averiguar o dejarse instruir respecto a qué tanto una inteligencia autoral tiene reservado para enseñar(nos) del mundo desde el campo de percepción y los estatutos de apropiación de las vivencias del entorno vitalicio. Lo anterior incluye la recepción de la traducción anímica de las aprehensiones de los personajes vivenciales, siempre arrojados a una situación existencial; atados —encima— al nivel arqueológico de realidad en pos de una gran causa finalis poética, si bien ya diseñada y lista, hermenéuticamente apenas por elucidarse conforme al flujo de la decodificación lectora. Si se personifica a la literatura de cualquiera de nuestros autores favoritos y adjudicamos certeza al enunciado «¿qué tanto sabe del mundo la literatura?», resulta menester acotar todavía algunas previsiones teóricas debido a intentar disipar posibles falacias lógicas y metodológicas.

En un muy conocido gesto de ficcionalidad discreta, todos hemos crecido familiarizados con enunciados tales como «érase una vez...», y entonces la voz literaria no sólo despliega una cadena de sintagmas con presunción de certeza, sino que además, al suscribirse el pacto de complicidad entre el autor implícito (Booth, 1961: 137) y nuestra conciencia lectora, la posesión de noticias y el saber de sucesos se tornan complejos de un modo superior cuando llega el momento en que la voz narradora interfiere con autoridad omnisciente, ahora también «en la conciencia» de los personajes para hacernos saber lo que les conmueve. Por otro lado, también es posible que esta

⁵ Traducción mía.

voz narradora prefiera guardar silencio para dar paso a la vivencia dramatizada. Una vez advertido cómo dicha voz interfiere en el flujo de conciencia de sus personajes, nuestra contraparte receptora de sentido relatado notifica sus vacilaciones, temores, ideas, etcétera, al grado de súbitamente también comenzar a «saber» con conocimiento de causa las diversas formas de vivir y padecer el mundo, e incluso preguntarnos «¿acaso esta podría ser mi situación en algún momento?».

Wolf Schmid ha logrado postular con éxito metodológico los dos modelos básicos de enunciación que fundan un discurso literario básico previo a transformaciones e interferencias cada vez más complejas a nivel cognitivo. Se trata, por una parte, del nivel de enunciación reservado para la expresividad subjetiva de los personajes, llamada *Personentext* (Schmid, 1973:100), mientras que en un segundo estrato de enunciación todo lo aún por relatar y «conocer» bien puede ser inferido o afirmado por el narrador. El teórico alemán nombra este segundo ámbito de enunciación reservado al narrador bajo complicidad del lector *Erzählertext* (Schmid, 1973:100-101), en el cual, además, resulta evidente que los personajes «ignoran» que se está hablando de ellos y que se les delata desde lo más íntimo de sus aprehensiones —por decirlo así—, mientras que uno, como lector, se ve comprometido a un silencio discrecional dado el vínculo confidencial pactado con el autor implícito. Para ofrecer un ejemplo breve: de pronto, acaso, sabemos que un personaje «se asombra de que...», «se entera de que...», «cree advertir que...», lo que nos recuerda a personajes de Franz Kafka como Georg Bendemann, quien en *La condena* «apenas advierte a un amigo que lo saluda desde la calle» a la vez que «se asombra» del aspecto lúgubre de la habitación del padre, tras «notificar» sin remordimiento que «llevaba meses» sin entrar a esa recámara (Kafka, 1991: 26); o el mismo Gregor Samsa en *La metamorfosis*, quien “se encontraba a sí mismo en su cama convertido en una monstruosa alimaña” (Kafka, 1991: 56).

Al respecto, valga regresar con Villoro cuando aborda un par de ejemplos que no dejan también de ser muy destacados. Tal es el siguiente caso de dimensiones teológicas implícitas en la famosa invocación de redención de Jesús el Nazareno suplicando a su padre el perdón de sus martirizadores, según Lucas, en un gesto épico-dramático (Villoro, 2008: 128):

Ὁ δὲ Ἰησοῦς ἔλεγεν, Πάτερ, ἄφεσ ἀντοῖς· οὐ γὰρ οἶδασι τί ποιοῦσιν
 Iesus autem dicebat: Pater, dimitte illis: non enim sciunt quid faciunt
 Y Jesús decía: —Padre, perdónalos, porque no saben lo que hacen
 (Lucas, 23: 24).

Dado que «no saben lo que hacen», en esta primera parte de tan breve pasaje, con todo y su intervención dramática (el guion largo es mío), prefigura un nivel de conciencia respecto a un determinado estado de cosas en torno al suplicio de un hombre condenado a muerte. Aquí, la conciencia lectora no sabrá a ciencia cierta, de no ser por los teólogos que practican

la exégesis, a quiénes habría que perdonar: a aquellos que le han llevado al suplicio o a los guardias romanos que le habrán de despojar de sus vestidos, según lo dicta enseguida el Evangelista de este episodio, para luego echar la suerte y ser repartidos entre sí, en apego a la tradición en el oficio de estos verdugos de la justicia romana. Como sea, la conciencia lectora sabe varias cosas, estima situaciones y se sensibiliza frente a un tentativo desenlace funesto.

Así de sencillo puede funcionar esta transmisión de conocimiento del mundo, no sólo sobre la superficie de la descripción, sino desde una semiomnisciencia narradora, que se permite el tránsito entre el *Erzählertext* (Lucas) y el *Personentext* (El Nazareno) con licencia de pacto ficcional y de una muy vaga rendición de cuentas sobre lo ahí narrado, porque al perecer no queda claro quién logró escuchar eso que el conscripto exclamó en una última plegaria, cuyo tema poetológico, en primera instancia, es el bosquejo de una imagen piadosa de humanidad. Desde ese instante, incluso, los captores romanos, por ejemplo, ya recibían una misericordia de un dios ajeno a ellos. ¿Acaso se trata aquí de un tema de trascendencia universal sobre la noción de piedad frente al inmerecido castigo y condena? Esas respuestas no quedan explícitas en el texto de Lucas, el Evangelista, sino que perduran a la postre para su disputa hermenéutica.

De lo expuesto con anterioridad, una persona religiosa leerá este pasaje una y otra vez en modo «infinito», preguntando al discípulo de ese Jesús histórico sobre la trascendencia divina de tal pasaje. En clave literaria y modo centrípeto, ese dramatismo que representa el suplicio inmerecido de un hombre condenado a muerte queda ahí descrito para su completa inteligibilidad, incluso pese al excedente de espacios de indeterminación que Lucas y el resto de los Evangelistas diseminan por doquier en sus relatos. En conclusión, la persona piadosa, que lee el *Nuevo Testamento* como texto infinito, no podrá prescindir del sacerdote-hermeneuta de su confianza para lidiar con la experiencia informativa de ese texto; mientras que por el contrario, a quien mira ese mundo acontecido hace dos mil años a través de un lente literario le basta confiar en su corazonada y actualizar el sentido de una experiencia límite, como la de morir crucificado bajo la paradójica legalidad histórica de los protocolos de una civilización avanzada escritural y jurídicamente, como la romana en conflicto con la igualmente letrada tradición israelí.

A partir de aquí, se podría evocar un sinnúmero de ejemplos destacados respecto a este doble juego intertextual que emerge del procedimiento de asumir que la literatura (y el texto religioso) sabe cosas y sabe de personas y sus vicisitudes, mientras que al interior del *Personentext*, los mismos personajes evocan e invocan sus estados mentales de cognición y reconocimiento desde el estatuto: «S sabe que P»; es decir, «Jesús sabe y cuestiona, que su padre lo ha abandonado, y que sus captores ignoran el origen y la consecuencia de sus actos»; y todo ocurre desde otro nivel «abismal» del relato,

porque de todo ello quien da fe es un narrador extradiegético, tenido por santo, a quien nadie podrá jamás echarle en falta —salvo muy influyentes teólogos protestantes, pienso quizá en Rudolf Bultmann (1952: 128-137) y sus comentaristas más célebres⁶— que su texto deba ser confrontado con los hechos, como sí se le exige a un historiador, que redacta textos infinitos. Me parece que aquí emerge un estado de cosas cognitivo que además se puede complicar si se contextualiza la dimensión de la «creencia», del modo «S¹ (Lucas) cree saber que S² (Jesús) sabe que P (los guardias romanos) no saben lo que hacen...».

3. EL MUNDO LITERARIO EN TANTO *LEBENSWELT*

Sobre el significado del *Lebenswelt* fenomenológico respecto a qué del mundo sabe la literatura, valga detenerse en las siguientes precisiones. Como lo he anticipado, en la fenomenología trascendental de Husserl se reclama la validez del significado de mundo vital en tanto correlato del entorno humano teóricamente desprejuiciado, lo que permite establecer una afortunada analogía que pone en reflejo de similitud justo ese *Lebenswelt* y el espacio escénico literario edificado por la inteligencia autoral. Lo anterior bajo la intención poetológica de ubicar ahí toda la constelación vital colmada de ciertos sentidos ontológicamente posibles, semióticamente codificados y puestos en tensión en aras de edificar una determinada imagen del mundo y del hombre que lo habita, desafía, anhela en el horizonte; persiste sobre él o parece sobre su suelo, sin excluir para nada el aspecto posthumano y eco-planetario.

En dicho marco, y en relación con el génesis del concepto de *Lebenswelt*, quisiera recordar que Husserl intenta inicialmente superar aquel esquema de la epistemología elemental presente desde Parménides y Platón, en el cual la contraposición entre la «inferior» interpretación del mundo por la vía de las creencias u opiniones «ingenuas» (δόξα) y la rígida rectificación de la prueba tangible (ἐπιστήμη), de la que germina remotamente el pensamiento científico, terminaba por desfigurar las exigencias cada vez más complejas de nuestra vida razonablemente práctica y, por lo tanto, fenoménicamente intuitiva (Husserl, 1976a: 359). Esta correlación de fuerzas superiores de la naturaleza frente al matiz de su realidad que impone nuestra afectividad subjetiva sobre el mundo se remonta —sin embargo y como ya los términos griegos lo avisan— tanto a la era presocrática como a la postplatónica, o sea, desde Anaximandro y Heráclito hasta Aristóteles. Pero también la vivencia de la naturaleza, que remite a una forma especial de experiencia vital con sello en una antropología racional humana, ha surtido el hilo conductor en este génesis fenomenológico del *Lebenswelt*, sobre todo como se recupera de los análisis de la «experiencia de la naturaleza» (*Natur-Erfahrung*) en la estética trascendental de Immanuel Kant, derivada a su vez

⁶ Cf. Paul Ricœur, 2003: 343-60 y Gadamer, 1993: 121; 2010: 121-122.

del concepto racionalista de *Umwelt* (entorno mundano) que alude a una idea de la naturaleza en tanto *natura formaliter spectata*, es decir, una forma constituida de la naturaleza según la cual “algo arriba al ser y se instala en ello” (Held, 2012: 15).

Al interior de estas vías de análisis, con énfasis en las propuestas naturalistas desde los griegos a Kant, el concepto propio de *Lebenswelt* es evocado lexicográficamente de modos distintos al tardío sustantivo alemán compuesto por sus dos elementos léxico-semánticos que, en su unión pragmática y morfológica, deviene en la correlación entre la vida corpórea (*leibliches Leben*) y el propio suelo del mundo (*Welt*) previamente existente que lo recibe y le brinda habitación (Held, 2012: 12). Entre tanto, con Husserl y la destrascendentalización del *Lebenswelt*, llevada a efecto por alguien como Alfred Schütz (Butnaru, 2012: 229), se puede afirmar que el desarrollo de un bosquejo de una ciencia vital sobre la base de la intuición precientífica y preteórica del mundo visualiza como un objetivo prioritario recuperar la crisis de humanidad que el esmero discursivo de las ciencias naturales y exactas ha provocado, y cuya influencia, por lo tanto, ha oscurecido las reflexiones filosóficas tras los juicios en su contra respecto a su aparente escasez de objetividad. De ahí que, con la propuesta de un mundo-de-la-vida como suelo y principio de la habitación del ser humano colmado de experiencias afectivas y simbólicas, resulte un gran aliento para la reunión reflexiva de todas las formas posibles de nuestras experiencias intersubjetivas (Eden, 2004: 328) (Husserl, 1976a: 136), de las cuales —insisto— la literatura ocupa un sitio privilegiado.

Con Marcela Venebra (2019), es factible sostener, además, que justo “la definición de la naturaleza es una tarea fundamental de la fenomenología trascendental porque la naturaleza, como el ámbito inmediato de nuestra vida” —, se torna como uno de los campos más fructíferos— “de trabajo de la fenomenología” (120-143). Con ello puesto como sustento, la noción aquí aludida de *Lebenswelt* funge como analogía semiótica del suelo (*Boden*) y fundamento (*Untergrund*) de toda nuestra autoestima planetaria, así como de nuestros alientos afectivos, desempeños y esfuerzos cognitivos (Husserl, 1976a: 127; 158), mismos que en el texto literario se manifiestan en perfección ontológica de un modo muy similar a lo expuesto por Husserl a la luz de *Ideas I* (Husserl, 1976b: 103-107).

Respecto al término de «autoestima» en Husserl, la pasividad en la que se instala este ser y entenderse con el mundo cobra una importancia significativa para nombrar una de las características más provechosas a la postre del concepto de *Lebenswelt*, según el cual aporta elementos cognitivos para la comprensión de justo esa gestación de conocimiento interpretativo de uno mismo atado al mundo a partir del trato precientífico que mantenemos con éste en una suerte de «universo de autoestimas predadas» (*vorgegebene Selbstverständlichkeiten*) (Husserl, 1976a: 127; 183). En esa interacción mundo-vital (*lebensweltlich*) las cosas que nos ocupan, determinan, inspiran

o angustian ya se encuentran ahí mismo delante de nosotros, como el lenguaje, antes que la poesía, o como la sensación de melancolía, que se ha instalado ahí antes de la llegada del glosario psicoanalítico que pretende definirla para resignificarla con el objetivo de sanar la pena que obra sobre el origen de ese sentimiento complejo; pero que a la vez poetas, pintores, escultores y músicos nos la narran, representan, evocan, exponen, platican, sonorizan y musicalizan a tal grado que —a menudo— sólo así logramos su trascendencia vital.

Con este sustento teórico, quiero asumir también que el mundo vital, así expuesto como un espacio vivencial, se presta adecuadamente en los estudios literarios para ser analizado como «un lugar observable y narrable» (Argüelles, 2021: 66-90), y si bien su distinción clave radica en su ausencia de prejuicios disciplinares, por el contrario me parece que es habitado por los personajes literarios en despliegue de todos sus prejuicios particulares, todos ellos actuando bajo la tutela de un autor-arqueólogo, quien ya ha tomado el lugar de una, como se dice en el lenguaje técnico de la fenomenología, “subjetividad trascendental constituyente de mundo predonado (*vorgegebene Welt konstituierende transzendente Subjektivität*)” (Husserl, 1948: 49). Ello resulta plausible gracias a la relación que guarda el caudal espacio-temporal libre de definiciones científicas, propio a esta definición del *Lebenswelt* husserliano (Husserl, 1976a) con el torrente ficticio-literario constituyente de sentido mundo-vitalicio, lo que en teoría literaria equivaldría al posterior desafío profesional de reconocer y analizar las inmanentes redes semánticas y «analógico-transreferenciales» instituidas en todo texto, en especial en el literario (Albaladejo, 2019: 83).

Por otro lado, quisiera advertir que la definición husserliana de mundo vital no se presta así tan fácilmente para aventurar simplificaciones pragmáticas con el afán de crear falsos o endebles postulados de moda. Para sustentar esto, Manfred Sommer (1984: IX-XLIII) advierte que para adoptar adecuadamente el término de *Lebenswelt*, resulta imperativo ubicar las condiciones epistemológicas de su gestación temprana acorde a la instauración de la fenomenología trascendental en la cual se privilegia el análisis de la conciencia trascendental constituyente de mundo vital y afectivo y, en ese énfasis, se trata de la constitución también de todo sentido (Sommer, 1984: XV). Con ello puesto de relieve, la previamente aludida filósofa mexicana Marcela Venebra (2019) puede asistirme aquí para fincar una doble certeza:

La fenomenología describe, sobre todo, la naturalidad de la experiencia en la que se fundan las ciencias del mundo, por lo que la cabal comprensión de lo que la naturalidad significa, y su estatuto respecto del concepto científico de naturaleza (el que prefigura el naturalismo), implica una comprensión más clara de la fenomenología trascendental, es decir, de la idea Husserliana de filosofía (121).

Llegado a este lugar, considero procedente contextualizar una referencia anterior por medio de la cual había establecido la analogía entre esa

“conciencia trascendental mundano-constituyente” (Husserl, 1948: 49) y la conciencia literaria autoral igualmente fundadora de sentido. Para el caso de la hermenéutica literaria, se trata entonces de una bipartición de esa conciencia fenomenológica capaz de instituir mundo posible en el texto, en calidad de inteligencia autoral, pero en su contraparte también en su arribo como conciencia lectora, sólo que mientras la inteligencia autoral asume una condición ontológica creativa, en el acto de lectura nuestra conciencia queda subordinada a la pasividad que obliga la finitud del texto aprehendido. En consecuencia, puedo postular que cada uno, en calidad de lector de literatura, difícilmente se desliga de sus momentos vivenciales, sin embargo, ello no obstaculiza que el texto apercebido promueva un franco acceso a una así por Ingarden profundamente analizada «experiencia estética de lectura», en la que se notifica con toda evidencia que la obra literaria logró trascendentalizar cualquier rasgo de indexación realista al instante de promover una cierta resistencia semántica a ser reducida a una mera simulación expresiva psicológica, detrás de cuyo código acaso se esconde una intención comunicativa del autor en tanto persona empírica. En consecuencia, resulta factible acertar que «la esfera vital literaria» debe “entenderse no como una suerte de mostración reflectiva de un mundo objetivo, sino como un vehículo de presentificación de esa tensión trascendental de la vida misma”—, y que en el sentido literario evidentemente al compás del avance de la lectura se encuentra—“siempre a punto de acontecer” (Argüelles, 2021: 80).

Con esto puesto de relieve, me parece poder postular que el texto finito literario, hermenéuticamente centrípeto, si bien afecta vivencialmente a nuestra conciencia significante de sentido, al menos durante una lectura «en silencio» detona y estimula nuestras facultades antepredicativas (en código husserliano) para asir el mundo. Con ello además promueve “la expulsión corpórea de la conciencia” de cara a la elucidación intersubjetiva de esa correlación intencional *res cogitans* – *res extensa*, para lo cual me remito de nuevo a la autoridad de Sommer, quien me aporta esta referencia (Sommer, 1984: XV).

4. CONCLUSIONES

Las bases fenomenológicas y poetológicas, entre Husserl, Ingarden y Gerigk, me brindan el respaldo requerido para modificar la pregunta inicial y estar en condiciones de formular ¿qué tanto del *Lebenswelt* sabe la literatura?, si además se puede recordar aquí brevemente que por mundo vital se comprende en grandes términos la noción elemental del entorno planetario en un estatuto anterior al arribo de la categorialidad disciplinar, por ejemplo, de las ciencias sociales, que necesariamente lo colma de predicados y definiciones a posteriori. En ese orden, resulta factible averiguar inicialmente la forma cualitativa del desempeño estético de la literatura, si se le plantea, asimismo, como un lugar de enunciación también nombrado

«discurso literario», detrás del cual se asume la implicación de un sujeto de enunciación que expone, describe y nombra personas, cosas y estados de cosas, a la vez que invoca un reservorio universal óptico del planeta o, en su defecto, de algún modo imaginado, pero que —como sea— de no ser por la organización del discurso literario, probablemente quedarían por siempre negados a nuestra cognición.

Con estas premisas puestas de relieve, se puede estimar analíticamente la cualidad significativa de nuestra conciencia lectora tras la recepción cognitiva de semejantes formas e instrucciones exactas por medio de las cuales nuestro *Lebenswelt* se reconfigura en el texto literario; aunque también tales indicaciones y representaciones del mundo pueden resultar incompletas o simplemente ser evocadas por escorzos, quedar meramente sugeridas o insinuadas; todo ello dada la riqueza significativa de las posibilidades cuasi-juiciales de ese mundo-de-la-vida, así y sólo así expuesto por una inteligencia autoral, a tal grado que sólo restaría reconocer y asentir, acaso con gratitud, esta forma *sui generis* de transmisión de experiencia estética y existencial plena de riqueza significativa frente al propio mundo habitable.

32

Con lo anterior así formulado, puedo defender finalmente que todos los análisis hermenéuticos de constitución de sentido, como lo dicta la fenomenología husserliana, conducen igualmente a la explicación de las formas y dimensiones mediante las cuales a nuestra conciencia lectora se le aparece el mundo del texto literario (Argüelles, 2021: 71). Si se me aprecia esto como cierto y contundente, entonces puedo asegurar que la literatura justo eso logra tras su inusitada forma para desplegar mundos de experiencia vital y existencia temporal en obediencia a un plan poetológico suscrito por una inteligencia creadora, y justo a descubrir y analizar esta donación de sentido primigenio, en términos fenomenológicos, nos dedicamos ampliamente y con frecuencia en la investigación y docencia de la literatura, todo esto sin descartar el placer de la lectura de cada quien.

En última instancia, puedo suscribir que frente a ese mundo vital bosquejado por la literatura, nuestra conciencia constituyente de mundo en tanto sentido donado reacciona y se ajusta a esa prefiguración de un mundo así interpretado desde una primera lectura dictaminada de forma hermenéutica, o sea, desde la aceptación de esa subyacente correlación entre una determinada forma de expresividad existencial relativa al tiempo y la gestación de conciencia sobre la temporalidad de la vigencia, obsolescencia y/o trascendencia fijada en el texto de ese ensayo privilegiado de lo humano, incluyendo —¿por qué no?— toda esa mirada clásica y por ello imperecedera, como Mary W. Shelley en su *Frankenstein*, a lo trans y posthumano.

REFERENCIAS

- ABBAGNANO, Nicola (2004), "Saber", en *Diccionario de filosofía*, trad. José Esteban Calderón, et al., México, FCE.
- ALBALADEJO, Tomás (2019), "Analogía, símil y metáfora en un poema de José Saramago", *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Monográfico 3: 81-98.
- ARGÜELLES FERNÁNDEZ, Gerardo (2021), "Sobre el arribo del concepto del mundo-de-la-vida (Lebenswelt) a los estudios literarios", *Open Insight* 25: 66-90.
- BIBLIA, Santa (2014), Antiguo y Nuevo Testamento (Ed. Reina Valera, 1960), Biblias Holman.
- BIBLIA, Santa (1910), *Novum Testamentum (graece et latine)*, Eberhard Nestle (ed.), PWB.
- BOOTH, Wayne C. (1961), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press.
- BULTMANN, Rudolf (1952), "Zum Problem der Entmythologisierung [Kerygma und Mythos, VI, 1, 1963 S. 19-27]", en Paul Siebeck (ed.), *Glauben und Verstehen: Gesammelte Aufsätze* 4, Tübingen, J.C.B. Mohr.
- BUTNARU, Denisa (2012), "Den 'Interpretanten' interpretieren – eine Peirce'sche Herausforderung für Schütz' Zeichentheorie", en *Lebenswelt und Lebensform. Zum Verhältnis von Phänomenologie und Pragmatismus*, Joachim Renn, Gerd Sebald y Jan Weyand (eds.), Weilerswist, Velbrück Wissenschaft.
- DOLEŽEL, Lubomír (1997), "Mimesis y mundos posibles", en Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros.
- EDEN, Tania (2004), "Lebenswelt", en *Wörterbuch der phänomenologischen Begriffe*, Helmuth Vetter (ed.), Hamburg, Felix Meiner.
- FUCHS, Thomas (2015), "Vertrautheit und Vertrauen als Grundlagen der Lebenswelt", *Phänomenologische Forschungen*, 101–117.
- GABRIEL, Gottfried (1994), "Sobre el significado en la literatura y el valor cognitivo de la ficción", en *Figuras del logos- Entre la filosofía y la literatura*, M. Teresa López de la Vieja (ed.), México, FCE.
- GADAMER, Hans-Georg (2010), "Sobre la problemática de la autocomprensión. Una contribución hermenéutica al tema de la 'desmitologización'", en *Verdad y método* II, 8.ª ed., trad. Manuel Olasagasti, Madrid, Ediciones Sígueme.
- GADAMER, Hans-Georg (1993), "Zur Problematik des Selbstverständnisses", en *Hermeneutik* II, Tübingen, J.C.B. Mohr.
- GERIGK, Horst-Jürgen (2016a), "Ciencia literaria. ¿Qué es eso?", *Semiosis* 24: 9-43.
- GERIGK, Horst-Jürgen (2016b), *Lesendes Bewusstsein. Untersuchungen zur philosophischen Grundlage der Literaturwissenschaft*, Berlin, De Gruyter.
- GERIGK, Horst-Jürgen (2012), *Dichterprofile: Tolstoj, Gottfried Benn, Nabokov*, Heidelberg; Universitätsverlag Winter.
- GERIGK, Horst-Jürgen (1991), *Die Sache der Dichtung. Dargestellt an Shakespeares Hamlet, Hölderlins Abendphantasie und Dostojewskijs, Schuld und Sühne*, Pressler.
- GERIGK, Horst-Jürgen (1989), *Unterwegs zur Interpretation. Hinweise zu einer Theorie der Literatur in Auseinandersetzung mit Gadammers "Wahrheit und Methode"*, Pressler.
- HARSHAW, Benjamin (1997), "Ficcionalidad y campos de referencia", en *Teorías de la ficción literaria*, comp. M. Á. Garrido, Madrid, Arco Libros.

- HELD, Klaus (2012), *Phänomenologie der natürlichen Lebenswelt*, Frankfurt, Peter Lang.
- HELD, Klaus (ed.) (1986), *Edmund Husserl: Phänomenologie der Lebenswelt. Ausgewählte Texte II*, Stuttgart, Philipp Reclam Jun.
- HUSSERL, Edmund (2008), *Die Lebenswelt: Auslegungen der vorgegebenen Welt und ihrer Konstitution*, Rochus Sowa (ed.), Hua. XXXIX, Dordrecht, Springer.
- HUSSERL, Edmund (1976a), *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, ed. Walter Biemel, Hua. VI, Den Haag, Martinus Nijhoff.
- HUSSERL, Edmund (1976b), *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch*, Karl Schuhmann (ed.), Hua. III/1, La Haya, Martinus Nijhoff.
- HUSSERL, Edmund (1948), *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*, ed. Ludwig Landgrebe, Hamburg, Claassen & Goverts.
- INGARDEN, Roman (1972), *Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang: Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel [11931; 31965]*, Tübingen, Niemeyer.
- KAFKA, Franz (1991), *Sämtliche Erzählungen*, Paul Raabe (ed.), Frankfurt, Fischer.
- KLAUSNITZER, Ralf (2008), *Literatur und Wissen. Zugänge – Modelle – Analysen*, Berlin, De Gruyter.
- MIGNOLO, Walter (1978), *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Crítica.
- MUÑOZ, Jacobo y VELARDE, Julián (2000), *Compendio de epistemología*, Madrid, Trotta.
- NESTLE, Eberhard (1910), *Novum Testamentum*, Stuttgart, PWB.
- PALANCAR, Enrique (2005), "Los verbos saber y conocer en español", en *Dimensiones del aspecto en español*, Margaret Lubbers y Ricardo Maldonado, México, Universidad Autónoma de Querétaro / UNAM.
- PLATÓN (2024), *Diálogos V (Parménides, Teeteto, Sofista, Político)*, trad. Ma Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos y Néstor Luis Cordero; Madrid, Gredos.
- (2023), *Diálogos II (Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Cratilo)*, trad. Julio Calonge, Eduardo Acosta Méndez, Francisco J. Olivieri y José Luis Calvo; Madrid, Gredos.
- RENNEKE, Petra (2008), *Poesie und Wissen. Poetologie des Wissens der Moderne*, Heidelberg, Winter.
- RICŒUR, Paul (2003), "Prefacio a Bultmann", en *El conflicto de las interpretaciones I*, trad. Alejandrina Falcón y Pablo Corona, México, FCE.
- RICŒUR, Paul (1970), "Qu'est-ce qu'un texte?", en *Hermeneutik und Dialektik II*, ed. Rüdiger Bubner, Konrad Cramer y Reiner Wiehl, J.C.B. Mohr.
- RYLE, Gilbert (2000), *The Concept of Mind [1949]*, int. Daniel E. Dennett, London, Penguin.
- SCHMID, Wolf (1973), "Die Interferenz von Erzählertext und Personentext als Faktor ästhetischer Wirksamkeit in Dostojewskijs Doppelgänger", *Russian Literature* 4: 100–113.
- SCHÜTZ, Alfred y LUCKMANN, Thomas (2017), *Strukturen der Lebenswelt*, 3.a ed., UTB-UVK.
- SHELLEY, Mary W., *Frankenstein The 1818 Text. Contexts, Criticism*. 2.^a ed., J. Paul Hunter (ed.), Norton.
- SOMMER, Manfred (1984), "Einleitung: Husserls Göttinger Lebenswelt", en *Edmund Husserl, Die Konstitution der geistigen Welt*, Manfred Sommer (ed.), Hua. IV, Hamburg, Felix Meiner.

¿QUÉ TANTO SABE LA LITERATURA DEL MUNDO VITAL?

- SWEETSER, Eve (1990), *From Etymology to Pragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- UTITZ, Emil (1922), "Zur 'Als-Ob-Theorie' in der Kunstphilosophie", *Kant-Studien* 28: 470–495.
- VENEBRA, Marcela (2019), "Naturaleza y naturalidad de la experiencia. Crítica y fundamentación fenomenológica del conocimiento científico", *Tópicos. Revista de Filosofía* 56: 120–143.
- VILLORO, Luis (2008), *Crear, saber, conocer*, 18.^{va} ed, México, FCE.
- WINKO, Simone (2009), "Was weiß die Literatur?", conferencia, Universität Göttingen, 11 de junio, <https://www.youtube.com/watch?v=PpXPbVFOPq0>



LA CONSTITUCIÓN DEL LECTOR IMPLÍCITO EN EL *TEETETO* DE PLATÓN:
UNA APROXIMACIÓN LITERARIO-FILOSÓFICA
THE CONSTITUTION OF THE IMPLIED READER IN PLATO'S *TEETETO*:
A LITERARY-PHILOSOPHICAL APPROACH

Marco Antonio Salinas Martínez
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO
salinasmartinezmarcoantonio33@gmail.com
ORCID: 0009-0006-5890-1268

37

RESUMEN

ABSTRACT

En este texto analizo la personalidad literaria de Sócrates en el *Teeteto* como lector implícito en el contexto de la moderna teoría estética de la recepción de Wolfgang Iser. La importancia de nuestro análisis radica en que proveemos de una interpretación literaria a este diálogo platónico, en tanto casi siempre ha recibido un acercamiento filosófico a sus doctrinas; la teoría de la estética de la recepción de Iser representa, en este sentido, una aproximación novedosa a la obra platónica. En nuestra interpretación reconocemos, asimismo, que el método de la dialéctica es el principal instrumento de creación de un mundo literario en el *Teeteto*, instrumento que pone a disposición de los interlocutores no solo de una herramienta de creación de conceptos filosóficos, sino también de un vehículo discursivo para la creación de sus propias personalidades literarias.

In this text, I analyze the literary personality of Socrates in the *Theaetetus* as an implied reader within the context of Wolfgang Iser's modern reception aesthetics theory. The importance of our analysis lies in providing a literary interpretation of this Platonic dialogue, which has almost always been approached philosophically. Iser's reception aesthetics theory represents, in this sense, a novel approach to Plato's work. In our interpretation, we also recognize that the dialectical method is the principal instrument for creating a literary world in the *Theaetetus*, an instrument that provides the interlocutors not only with a tool for generating philosophical concepts but also with a discursive vehicle for constructing their own literary personalities.

Palabras clave

Keywords

Lector implícito | Estética de la recepción | Dialéctica | Interpretación literaria | Diálogos platónicos

Implied reader | Reception aesthetics | Dialectics | Literary interpretation | Platonic dialogues

En este escrito caracterizo al Sócrates del *Teeteto* como un lector implícito, en el marco teórico de la recepción de Wolfgang Iser. A pesar de que el *Teeteto* es un diálogo filosófico, llevo a cabo un análisis literario del mismo, ya que para la teoría estética de la recepción no existe una diferencia entre textos literarios o filosóficos, ya que debemos analizar la intención de un texto per se y no la del autor que lo compuso (Iser, 1993: 6). A partir de allí, veremos a Sócrates como un lector crítico de los argumentos que discute, inmerso en la tarea por brindar los elementos de una teoría del conocimiento¹. Aplicando los elementos de esta teoría, deduciremos cómo Sócrates llena los vacíos ontológicos significativos de la narración del diálogo bajo el estatus de lo que Iser llama “un lector implícito” (Hintikka, 2007: 11-106).

Como se verá, presentamos a Sócrates elaborando un discurso filosófico con los interlocutores del diálogo, discurso construido a partir de la interacción dialéctica preguntas-respuestas en torno a determinados contenidos filosóficos: como se sabe, en el *Teeteto* Platón plantea una pregunta fundamental, ¿qué es el conocimiento?, un cuestionamiento en torno al cual se articula el diálogo por completo a partir de los distintos intentos por definirlo. Bajo este concepto de dialéctica, recurriremos a la teoría estética de la recepción para aislar conceptualmente a Sócrates y deducir la caracterización literaria que le atribuye Platón, tanto a partir del cuestionamiento personal como a partir del diálogo filosófico con sus interlocutores.

Nuestro análisis de Sócrates como un lector implícito se centra en el modo en que Platón construye la personalidad literaria de los personajes de sus diálogos, es decir, cómo forjan «el carácter» (ἦθος) del que nos habla Aristóteles en su *Retórica* (1356a, 1-13). Así, vemos que Platón refiere en el *Teeteto* al rey de la discusión dialéctica (146a, 235c), poniendo en primer término a Sócrates como modelo del filósofo a imitar. Sus principales seguidores serán los interlocutores de este diálogo, Teeteto y Teodoro, quienes serán exhortados a seguir el ideal socrático y a buscar asemejarse a la divinidad. Encarnando este ideal filosófico, Sócrates es presentado como un hombre racional, la antítesis tanto del sofista que recurre al discurso antilógico (164 c-d) como del orador de su época, ostentando como virtudes la gentileza intelectual y “la prudencia” —σωφροσύνη— (210e) tras alcanzar un acuerdo discursivo.

Esta caracterización de Sócrates como un filósofo ideal en el *Teeteto*, y en

¹ Cf. Stenzel, 1940. Esto ya había sido advertido por Platón en el *Fedón* (107b) ἀκολουθήσετε τῷ λόγῳ, καθ’ ὅσον δυνατὸν μάλιστα ἄνθρωπῳ ἐπακολουθήσαι: κὰν τοῦτο αὐτὸ σαφὲς γένηται, οὐδὲν ζητήσετε περαιτέρω, “Y si los analizáis suficientemente, según pienso, pro seguiremos con el argumento en la medida máxima en que le es posible a una persona humana proseguir hasta la conclusión”.

otros diálogos, se debe a que Platón quería contar con un modelo literario que sustituyera a los modelos antropológicos de la épica y la tragedia griegas antiguas, en su afán por legitimar su filosofía como una educación superior. Este era uno de los objetivos que persiguió Platón al crear el género literario al que llamó φιλοσοφία, según lo advierte Andrea Nightingale en su libro *Genres in Dialogue* (1995). De hecho, ya los mismos antiguos reconocían el papel del diálogo filosófico platónico en la educación del hombre culto de la Antigüedad. Wolfgang Iser (1993: 11) entendería así el diálogo filosófico platónico y recalcaría que, a pesar de su carácter literario, dicho género literario conserva una pretensión de certeza y búsqueda del conocimiento (91).

Antes de desarrollar el tema, queremos señalar que la teoría estética de la recepción de Wolfgang Iser es un instrumento teórico viable para analizar la personalidad literaria de Sócrates en el *Teeteto*. Esta teoría nos permite visualizar a Sócrates no solo como un ideal literario, sino como un sujeto apto para reconstruir, a partir de determinados predicados epistemológicos, la ontología de un texto literario. Es así como, bajo el concepto de lector implícito, la teoría estética de la recepción de Iser descontextualiza la función filosófica de Sócrates en el *Teeteto*, y lo presentará como un lector que interpreta argumentos filosóficos desde distintas posiciones hermenéuticas.

La moderna teoría estética de la recepción de Wolfgang Iser plantea que la literatura es producto de un acto de consciencia del autor de un texto determinado, producto literario que el lector tiene que indagar para apropiarse del objeto central de una experiencia estética. Para Iser, un texto literario posee de antemano una estructura comunicativa inherente, comprensible en la relación lector-texto —reelaborando, así, el concepto de catarsis aristotélico como elemento central del discurso llevado ante una audiencia (Thomas, 2007; 86-97). Para lograr esta experiencia estética, Iser define, como parte de su teoría, el concepto de «indeterminación», que se refiere a los vacíos de tipo ontológico que el lector de una obra debe llenar durante el proceso de lectura, recreando, por consiguiente, el mundo imaginario propio de cada texto. Al lector le corresponde, en este sentido, reconfigurar el texto a partir de la relación que establece con este. En términos generales, de esta manera, un texto literario determinado adquiere significado, no solo frente a otros textos ficticios, sino frente a todos los textos de la historia de la literatura (Iser, 2001; 99-119). Para Iser, el grado de indeterminación de los textos literarios representa al elemento más importante de conexión entre el texto y el lector.

Dicha experiencia estética es posible, para Iser, gracias a que un texto literario posee un carácter dinámico inherente, es decir, un texto literario porta los mecanismos de la interpretación que debe aplicar el lector en el proceso de lectura. Por su parte, el lector, tendrá que llevar a cabo un trabajo fuera de sí y desarrollar su imaginación para recrear los propósitos del autor que lee y para obtener, así, placer de la lectura que hace (Iser,

1974: 274-94). El lector sobre todo tiene que llevar a cabo un proceso de comprensión gramatical antes de una lectura estética, lo cual le permitirá recrear la dimensión virtual del texto, y comprender la realidad de la que está dotado.

Cabe destacar que, para Iser, el lector adquiere esta dimensión a través de un ejercicio dinámico de interpretación, variando continuamente la perspectiva desde la cual desarrolla el proceso de lectura, hasta lograr una interpretación única del texto frente a las diversas expectativas que este genera. Es de esta manera en que, para Iser (1994: 290), son comprensibles los tres aspectos importantes en la relación lector-texto: un proceso de anticipación y retrospectión; el consiguiente desdoblamiento del texto como un evento vivo; y la resultante impresión de una semejanza del texto con la vida.

En relación con nuestro concepto fundamental, el lector implícito, Iser lo deduce del carácter incompleto del texto literario, en un momento previo a que sea objeto de lectura y una consciencia lo reciba y adquiera un significado que deba comunicarse. En este proceso, debe quedar fuera cualquier rasgo de subjetividad depositada por el lector en el momento de la lectura. Ante todo, se debe partir de una interpretación objetivista, que se debe deducir de la estructura misma del texto. Es en esta estructura del texto donde están cifradas las actualizaciones del discurso que el lector debe poner en primer plano, siempre y cuando sus objetivos de lectura coincidan con los del autor. El lector implícito surgirá, entonces, cuando el lector responda a dichas actualizaciones que, ya sea de índole histórica o individual, fueron planteadas por el autor al momento de escribir su texto. Iser definirá al lector implícito de la siguiente manera:

40

[...] el rol del lector, perceptible en el texto y que consiste en una estructura del texto y en una estructura del acto. Si la estructura del texto establece el punto de vista para el lector, esto significa que esta estructura obedece a un hecho básico de nuestra percepción, en la medida en que nuestros accesos al mundo son siempre de naturaleza perspectiva (Iser, 2001: 143).

A través de un análisis podemos recobrar la caracterización que Platón hace de Sócrates como un filósofo ideal en el *Teeteto*. Posee características que resaltan: Platón lo presenta como un sujeto perceptor (160c.), capaz de dar argumentos (161a-b), y en búsqueda por comprender qué es el conocimiento y cómo formular explicaciones razonadas para lograrlo. Para ello, el *Teeteto* aborda la cuestión de "la percepción sensible" (αἴσθησις) como conocimiento, mencionando la *Doctrina Secreta de Protágoras*, desde la cual puede deducirse un relativismo; afirma Sócrates lo siguiente en el diálogo:

Sóc. – Teniendo en cuenta que lo que actúa sobre mí es *para mí* (ἐμοί) y no *para otro* (ἄλλω), ¿no es verdad que soy yo (ἐγώ) quien lo percibe y no *otro* (ἄλλος)?
Teet. – Naturalmente.

Sóc. – Por tanto, mi percepción es verdadera (ἀληθής) para mí, pues es siempre de mi propio ser y yo soy juez, de acuerdo con Protágoras, *del ser* (τῶν ὄντων) de lo que es para mí y del no ser de lo que no es (τῶν μὴ ὄντων).

Teet. – Eso parece (Platón, *Teeteto*, 160c)².

Después, Sócrates, basándose en la teoría del flujo de Heráclito, se opondrá a que exista un sujeto cognoscente de la realidad siempre cambiante y a la existencia misma de los objetos por conocer³ (*Teeteto*:163d). Este será el primer intento en el *Teeteto* por definir el conocimiento clasificándolo como una percepción, afirmación solo cierta en el marco teórico de la filosofía de Protágoras (Ugo, 2022: 117-32). En contraste con Protágoras, Sócrates se pondrá a indagar acerca de las opiniones verdaderas en razón del estado del alma del sujeto que conoce (*Teeteto*:163a-b).

En este momento del diálogo, Platón vuelve a presentar a Sócrates como el ideal del filósofo, dueño de los discursos (*Teeteto*: 173b-c), cuya tarea filosófica consiste en asemejarse a la divinidad (*ib.*: 176 a-b). Su instrumento para llegar a conocer es, como dijimos, el alma (*ib.*: 185 d-e), la cual comprende o por diferencia o por oposición (*ib.*: 186 b-c). Como dice el *Teeteto*, el pensamiento es el “discurso que el alma tiene consigo misma sobre las cosas que somete a consideración (189e)”. Sin embargo, dicho saber, en sí, no posee “una realidad” (οὐσία) propia (172b, 179b); para Platón el conocimiento solo imprime en el alma un determinado “tipo de razonamiento” — συλλογισμός⁴— (186d; 193c, 190a). Dada esta capacidad para conocer, Platón presenta a Sócrates como un filósofo opuesto al “charlatán” (ἀδολέσχης), quien siempre se ve envuelto y apegado a los argumentos (195b-c.); la naturaleza de Sócrates como filósofo ideal es como la del aritmético, en tanto posee el saber (198a-c) y sabe discernir entre el conocimiento de las partes y el todo (20e – 210d).

Una vez que reconocemos a Sócrates como el filósofo ideal del *Teeteto*,

² Cf. Platón, *Teeteto*: 166d, y el fragmento D9 de *Protágoras*: πάντων χρημάτων μέτρον ἐστὶν ἄνθρωπος, τῶν μὲν ὄντων ὡς ἔστιν, τῶν δὲ οὐκ ὄντων ὡς οὐκ ἔστιν, “De todo y cualquier cosa la medida es, en verdad, la humanidad: de eso que es, en cuanto es el caso; de eso que no es, en cuanto que no es el caso”. [El subrayado en cursivas es del autor de este artículo.]

³ Cf. Platón, *Teeteto*: 160b. λείπεται δὴ οἶμαι ἡμῖν ἀλλήλοις, εἴτ’ ἐσμέν, εἶναι, εἴτε γιγνόμεθα, γίνεσθαι, ἐπεὶπερ ἡμῶν ἢ ἀνάγκη τὴν οὐσίαν συνδεῖ μέν, συνδεῖ δὲ οὐδενὶ τῶν ἄλλων οὐδ’ αὖ ἡμῖν αὐτοῖς. ἀλλήλοις δὴ λείπεται συνδεδέσθαι. “De manera que, si se dice de algo que es o que llega a ser hay que decir que es para alguien, de alguien en relación con algo. Pero nosotros no podemos decir que algo es o llegar a ser en sí mismo y por sí mismo, ni podemos consentir que nadie lo diga, según nos indica el razonamiento que hemos expuesto”.

⁴ El *Teeteto* confirma que este saber es la opinión trasvasada en “un lenguaje razonado” (διαλέγεσθαι), desde el cual se puede indagar sobre el conocimiento, siempre y cuando exista una asignación sensible, una huella sensible al lenguaje, que corresponda con cada objeto del saber, un recurso expresado en este diálogo por Platón a través del uso lingüístico del dativo asociativo, cuyo objeto de conocimiento son “las percepciones” (ἐν ταῖς αἰσθήσεσιν).

ubicamos este diálogo en la línea de diálogos platónicos precedentes como la *República* o el *Fedro*, ya que Sócrates expresa tanto una dialéctica interiorizada como una dialógica, es decir: Sócrates produce conocimiento filosófico desde el cuestionamiento personal y también desde el diálogo con los interlocutores con los que interactúa. Tal característica del *Teeteto* es representativa de una filosofía platónica que ostenta un método filosófico maduro, la dialéctica, el cual, en lugar de referir explícitamente la Teoría de las Ideas expuesta en diálogos anteriores, plantea cuál es el conocimiento filosófico asequible a un sujeto cognoscente. Por otro lado, ya sin etiquetarlo como un diálogo de transición o tardío, el *Teeteto* señala la esencia de la filosofía platónica al dejarnos ver el conocimiento filosófico en su dimensión ontológica y que requiere de un agente que, primero, así lo comprenda. Ese agente es el lector implícito al que se refiere Wolfgang Iser en su obra.

Recurrimos a la teoría estética de la recepción de Wolfgang Iser, ya que su concepción sobre el lector y, en general, sobre la literatura, nos ofrece un marco teórico novedoso para analizar como un texto literario el diálogo platónico *Teeteto*, el cual, debido a la tradición, es clasificado como un texto filosófico. Desde la óptica de la teoría estética de la recepción los interlocutores del diálogo platónico son observados como personajes literarios y el contenido de su diálogo, como objeto de una interpretación literaria. De acuerdo con algunos estudiosos, Platón recurrió al género de diálogo como un vehículo para traducir su filosofía; dicho de otra manera, su filosofía requería del diálogo, y por ende de interlocutores, para transmitirse. Tomando en cuenta este propósito, los recursos de análisis de Wolfgang Iser se nos presentan como instrumentos viables para comprender la filosofía platónica; en concreto, Iser observaría la teoría del conocimiento del *Teeteto* como un contenido a ser determinado por sus lectores, en nuestro caso, por Sócrates principalmente.

Ya que la teoría estética de la recepción comprende la literatura como una narración que posee una realidad ontológica, es decir, una realidad virtual, nosotros debemos analizar la filosofía platónica como la construcción literaria que diversos personajes literarios sostienen al discurrir sobre un tema determinado. Los interlocutores del diálogo platónico deben, en segundo lugar, subsanar los espacios de indeterminación que dejan abiertos sus interacciones, unos espacios de indeterminación que se presentan cuando no se llega a una resolución definitiva en relación con una definición o tema determinado en la discusión filosófica. En términos generales, vemos que Sócrates intenta llenar estos espacios de indeterminación con cada definición sobre el conocimiento a lo largo del *Teeteto*, construyendo su propia personalidad como interlocutor en cada una de las definiciones.

Ahora bien, en términos de la teoría estética de la recepción, comprendemos el *Teeteto* como un texto literario, a partir del propósito que Platón le adjudica. Es así como el filósofo ateniense expuso la filosofía de Sócrates

y la propia, con la intención de convertir a la filosofía, en principio, a los interlocutores de este y, en segundo lugar, a los lectores del diálogo. Este sería el objetivo del diálogo filosófico para Platón, quien hábilmente lo cultivó hasta llevarlo a su madurez. En este género literario, Sócrates fungiría como el portavoz de la filosofía socrática o platónica, fungiendo, al mismo tiempo, como una figura didáctica que provee de una enseñanza filosófica. Como dijimos más arriba, esta intención pedagógica de Platón buscaba superar los modelos antropológicos de enseñanza de la Grecia arcaica, como la figura del héroe homérico o el de la tragedia griega.

En otro sentido, el *Teeteto* muestra el uso del método dialéctico como un medio de cuestionamiento filosófico, en continuidad a su uso en diálogos platónicos anteriores. Según dijimos, la dialéctica del *Teeteto* es un inquirir filosófico de autoafirmación del saber personal y, asimismo, un método para indagar sobre el conocimiento a partir de la reflexión con un interlocutor. Lo anterior es tangible en el modo argumentativo de las preguntas y respuestas que Sócrates hace en el diálogo, poseedoras de un carácter expositivo y dialógico entre dos o más interlocutores.

En términos de la teoría estética de la recepción, vemos, por ello, que Sócrates se presenta como lector implícito al elaborar su reflexión a partir de las ideas que postula en el diálogo, las cuales son desarrolladas desde otras ideas obtenidas de un plan preconcebido. Asimismo, vemos en los distintos argumentos que Sócrates postula las diversas perspectivas que, de acuerdo con Iser, el lector asume al ser llevado de un punto de vista a otro en el hilo narrativo desarrollado por el autor literario. Estas distintas perspectivas son las distintas argumentaciones filosóficas expuestas por Platón en el *Teeteto*, articuladas para ser interpretadas por los distintos interlocutores del diálogo.

Centrándonos en su caracterización, Sócrates en tanto lector implícito del *Teeteto* traduce la finalidad de la filosofía platónica de diálogos posteriores a la *República*: el maestro de Platón se presenta como un filósofo capaz de referir el conocimiento que puede realmente comprenderse a través del cuestionamiento y las proposiciones en que puede formularse. Sócrates es un lector en la medida en que toma los elementos derivados de la presentación de un tema principal, ¿qué es el conocimiento?, e interpreta cada uno de los contenidos narrativos surgidos del ideario platónico (Sedley, 2004: 127-134) configurándolos en torno al tema principal del diálogo. Sócrates es capaz de ello porque cuenta con un método para adquirir el conocimiento filosófico, una dialéctica que permite la formulación de proposiciones a cargo de los interlocutores del diálogo con un grado de complejidad en distintos niveles.

Ahora bien, según dijimos, constatamos que Sócrates establece una relación directa con los argumentos que expone en el *Teeteto* a través del método de la dialéctica (Gordon, 1999). La personalidad de Sócrates se ve reflejada en los cuestionamientos que va planteando y se identifi-

caría a sí mismo en los argumentos que postula al querer definir qué es el conocimiento: Sócrates es un personaje literario que se define en su propio intento por llegar a conocer y, de igual forma, en cada posible definición de un objeto del conocimiento. En esta labor filosófica la dialéctica produciría una narrativa literaria y, en particular, otorgaría al personaje principal del diálogo, es decir, a Sócrates, la personalidad de un sujeto cognoscente. La teoría estética de la recepción, así entonces, nos permite reconocer a Sócrates como lector implícito al articular sus ideas de modo sistemático en torno a un problema epistemológico.

La dialéctica del *Teeteto* coadyuvaría la construcción de la subjetividad de sus personajes literarios, siendo utilizada como instrumento de reflexión y organización de un mundo discursivo. Sócrates llevará la pauta en ello abordando, desde su perspectiva, el tema sobre el que se discute en el diálogo. Para nosotros, Platón habría recurrido a la dialéctica en el *Teeteto* para hacer filosofía desde el autocuestionamiento y el cuestionamiento de los demás. En otro sentido, dicho método filosófico da un indicio en el diálogo para que su lector, antiguo o moderno, logre la concreción de la que nos habla Wolfgang Iser al llenar los vacíos de significado de una obra literaria e interpretarla desde una determinada perspectiva.

Recurriendo al método de la dialéctica, entonces, Sócrates establece una relación con el saber en el *Teeteto*, a partir del cuestionamiento consigo mismo y con los interlocutores (Long, 1998: 113-36). De este modo, Platón representa a Sócrates de un modo semejante a como lo hace en otros diálogos del corpus platónico. En obras como el *Fedón* o el *Fedro* el maestro de Platón, aunque con otras pretensiones, recurre al cuestionamiento dialéctico a fin de obtener el conocimiento filosófico o no filosófico, pero, sobre todo, recurre a este como recurso literario para recrear una narrativa compleja, en donde la personalidad de cada interlocutor exalta la expresividad del género del diálogo filosófico.

Nuestro anterior análisis de Sócrates como lector implícito en el *Teeteto* nos permite interpretar literariamente dicho diálogo y perfilar la teoría del conocimiento que en este se desarrolla como un mundo narrativo. No obstante, nuestra interpretación, derivada de los acercamientos literarios al diálogo platónico surgidos a finales del siglo XX, no busca descartar los contenidos dogmáticos del diálogo, sino interpretarlos como la narrativa desarrollada por Platón desde la cual Sócrates se caracteriza como lector implícito. Todo esto en un contexto filosófico propio de diálogos posteriores a la *República*, el cual dibuja la personalidad literaria de los personajes y de su método de indagación filosófica. La teoría estética de la recepción de Iser resulta fructífera en este sentido, y nos advierte sobre la originalidad del *Teeteto*; su aplicación nos demuestra, entonces, la viabilidad de analizar literariamente la obra filosófica de Platón, dándole así su justo lugar a sus elementos en tanto diálogo filosófico.

Hablando del contenido filosófico del diálogo, nos acercamos más de

cerca a la función de Sócrates como lector implícito en el *Teeteto*, siguiendo los estudios platónicos modernos y su debate. Dejando a un lado la cuestión de la historicidad de Sócrates en este diálogo, nosotros habíamos dicho que Platón perfiló a Sócrates en el *Teeteto* como el modelo del filósofo a seguir: Sócrates traduce la importancia de la filosofía y su modo de hacer filosofía es el ejemplo de cómo filosofar que Platón quiere dejar a la posteridad. En este sentido, la dialéctica que practica aborda una temática que puede rastrearse tan atrás como la *Apología*, en donde el maestro de Platón defiende su vocación filosófica. Para algunos críticos como A. Long (2013), en el *Teeteto* culmina la intención platónica por caracterizar a un Sócrates vivo, una imagen literaria que ya no encontraremos a partir del *Sofista*, a pesar de que el plan filosófico platónico continúe todavía a partir de este diálogo. Esta imagen de Sócrates legada por Platón en el *Teeteto* nos anima a indagar sobre su naturaleza y a reconstruir su caracterización literaria.

El escenario en el que se desenvuelve la autoafirmación de Sócrates como lector implícito en el *Teeteto* generalmente ha sido señalado, según hemos visto, como epistemológico. En este sentido, la pregunta principal del diálogo, ¿qué es el conocimiento?, para nosotros requiere la designación de un agente que sea capaz de inquirir sobre ello, dado que posee las capacidades filosóficas necesarias para hacerlo. Este objetivo, como lo indica el final aporético del diálogo (Politis, 2022: 61-82), no se logra, a pesar de que Sócrates ostenta en el *Teeteto* el título de partero del conocimiento, un título que traduce el protagonismo de la labor filosófica de Sócrates desde la óptica platónica. Para algunos críticos como Sophie-Grace Chappell (2022: 83-113), el *Teeteto* demostraría en su aporía los límites a los que llegó la discursividad dialéctica platónica y su esfuerzo por construir un discurso metafísico formalmente consistente. Vistos de esta manera algunos rasgos del *Teeteto*, no obstante, es posible afirmar que el diálogo recoge los cuestionamientos en relación con el conocimiento propios de la época bajo una investidura platónica, es decir, integrados a la forma literaria a la que recurre Platón en diálogos anteriores, el diálogo filosófico. Los predicados epistemológicos del *Teeteto* serán, para nosotros, los elementos con los que Sócrates, en tanto lector implicado, construya tanto su personalidad literaria como el mundo narrativo que interpreten los interlocutores. Estos objetos del conocimiento son nuestro punto de partida para deducir la ontología literaria de la que nos habla Iser en su teoría.

Retomando lo anterior, vemos que Sócrates como lector implícito posee el atributo de ser un guía de las discusiones dialécticas en tanto utiliza el método dialéctico como partero del conocimiento. Sócrates conduce a sus interlocutores a descubrir la verdad por medio del cuestionamiento o los orilla a lograr un avance en su adquisición o a alejarse de compañías perjudiciales. Con base en el método dialéctico Platón se distingue de los sofistas, quienes, por su parte, buscan liberar a sus discípulos de “la presunción de la sabiduría” (δοξοσοφία) por medio de las artes del discurso

(Giannopoulou, 2022: 163-76). Con ello Platón continúa la distinción característica de sus diálogos entre el filósofo ideal y los sofistas, a pesar de los puntos en común que muestran entre ellos. Así, el trabajo de partería de Sócrates se presenta como el recurso principal en el *Teeteto* para que él y sus interlocutores adquieran el contenido ontológico del conocimiento, y recreen de este modo la experiencia estética de la que nos habla Iser en tanto lectores implícitos.

Esta labor de la dialéctica empleada por Sócrates para obtener el conocimiento verdadero característica del *Teeteto* conduce al aprendiz de filosofía, como hemos mencionado, a adquirir un modo de vida semejante a la divinidad. Dicha tarea es característica de la filosofía platónica, y la vemos advertida como la adquisición de la virtud "en compañía de la razón" (μετὰ φρονήσεως) en diálogos como el *Fedón* (69a-c) o la *República* (519b) un rasgo que distinguiría al filósofo platónico ideal de la vida de un orador griego (Bossi, 2022: 177-95). En el *Teeteto* Platón la refiere del siguiente modo: "Por esa razón es menester huir de él hacia allá con la mayor celeridad, y la huida consiste en hacerse uno tan semejante a la divinidad como sea posible, semejanza que se alcanza "por medio de la inteligencia" (μετὰ φρονήσεως) con la justicia y la piedad" (*Teeteto*: 176b). La labor de Sócrates como lector implícito, entonces, dependería de la adquisición previa de un modo de vida único, racional y práctico, que lo asemejaría a la divinidad; dicha cualidad reconocería a Sócrates como un lector que vive el conocimiento que comprende y que organiza, exhortando de esta manera a sus interlocutores a hacer lo mismo.

El *Teeteto* no siempre nos advierte sobre la adquisición del conocimiento verdadero. Platón consagra por ello un pasaje del diálogo a desarrollar la aprehensión del pensamiento por medio de la experiencia mediante la metáfora de la tablilla de cera. Para el filósofo ateniense esta tan solo retiene el conocimiento que es falso en un proceso cognitivo lineal, que no permite la comprensión de esencias eternas que en otros diálogos como el *Fedro* se asocian con las *Ideas* (Aronadio, 2002: 199-215). A pesar de que Platón no las refiere en el *Teeteto*, las Ideas representan el objeto epistemológico para el sujeto siempre y cuando medie la dialéctica. Con la metáfora de la tablilla de cera, Sócrates, entonces, como lector implícito reconoce los límites de la experiencia estética a la que se encuentra sometido su proceso racional dinámico al impregnar en su mente impresiones del mundo sensible. Hablamos, en este sentido, en el *Teeteto*, de una configuración de la figura del lector a partir del procesamiento de una ontología que no rebasa el mundo de las percepciones, aunque su esfuerzo por concretizar la indeterminación de este mundo sea su principal iniciativa epistemológica. No obstante, la metáfora de la tablilla de cera nos presenta las posibilidades de comprensión humanas planteadas por Sócrates como lector implícito en el diálogo, en el contexto por comprender lo que es una creencia falsa.

Debemos observar este proceder de Sócrates como lector implicado, tal

y como afirma Maffi (2002: 216-245), como una herencia del horizonte ontológico y epistemológico de los diálogos platónicos medios. Vemos, por ello, que el recurso al razonamiento de Sócrates en el *Teeteto* se ve limitado a la comprensión del conocimiento derivado de la experiencia sensible y su consecuente organización, sin llegar a la visión noética de las *Ideas* de modo directo, así como está referida en *La República*. En su búsqueda por definir el conocimiento falso, Platón habría recurrido a la metáfora de la pajarera en la segunda parte del diálogo para vincular su investigación epistemológica con el recurso a la rememoración del *Menón*, donde definió el conocimiento adquirido y poseído por el hombre antes de su nacimiento; como acabamos de decir, este conocimiento representa para nosotros el mundo virtual que un lector implicado debe interpretar desde su posición como sujeto y, sobre todo, que este mundo es la comprensión asequible al filósofo en su intención por asemejarse a la divinidad. Tras ello, Sócrates como lector implicado se sitúa en el mundo virtual de la narración del *Teeteto* en medio de la pregunta por el conocimiento, reafirmando sus rasgos como sujeto cognoscente en el diálogo.

La aplicación de la teoría estética de la recepción de Iser al *Teeteto* nos permite comprender de manera novedosa la producción filosófica platónica. Decimos ello, ya que, al final, vemos a Sócrates llenando los vacíos ontológicos en el proceso de su argumentación del diálogo con sus interlocutores, dando vida, por consiguiente, a la literatura, tal y como el teórico moderno Roman Ingarden (1973: 30), había previsto al acuñar el concepto de «literatura» como un «complemento de la indeterminación», vacío ontológico ante el cual el autor debe llevar a cabo «la obra literaria» (*Leersteller*); en concreto, para Ingarden (1980), los interlocutores de un diálogo platónico como el *Teeteto* estarían llevando a cabo, en sus respectivas intervenciones, la actualización (*concretion*) al momento de construir sus respectivos argumentos en torno a qué es el conocimiento, un objeto de estudio prefigurado desde el inicio del *Teeteto* y reelaborado siempre sobre las conclusiones que se van dando (Zucca, 2022:133-160).

Además, vemos que Sócrates en tanto lector implícito en el *Teeteto* es Sócrates asumiendo el rol del lector en las discusiones dialécticas, tal y como Platón lo presenta en las distintas intervenciones filosóficas que desarrolla con los interlocutores del diálogo⁵. En este sentido, señalamos con Iser que estas intervenciones representan una experiencia estética entendida como una imagen mental, derivada de la comprensión de un objeto de conocimiento consistente y cohesivo. De esta manera decimos que Platón presentó a Sócrates en el *Teeteto* como un lector implícito, pero también como un sujeto cognoscente, que comprende la estructura comunicativa

⁵ En este sentido, buscamos salir de lo que Richard Rorty (1992: 1-39) refiere como el equívoco de la filosofía antigua: el intento de los filósofos por encontrar la naturaleza de una naturaleza de X mediante la indagación de la naturaleza de la naturaleza de un supuesto (X), y que al final termina no haciendo otra cosa sino investigar el uso de las palabras.

de una estructura literaria, la cual, en términos de la interacción del diálogo, trasciende la esfera de lo individual para caer en lo intersubjetivo, en su objetivo por lograr una definición del conocimiento⁶, generando las categorías de pensamiento necesarias en cada una de sus indagaciones⁷.

⁶ Por ello dirá Schmitz (2007): "The tension between theme and horizon thus creates a 'mechanism that regulates perception', although the 'ultimate meaning of the text' necessarily transcends any individual perspective" (89). Esta idea será extendida por Karlheinz Stierle, para quien, en el proceso de la experiencia estética lectora, existe un proceso de formación de las ilusiones cuasi-pragmáticas.

⁷ Este es, por ejemplo, el límite de la *República*, en donde el conocimiento no se logra desde la ontología del no-Ser, a fin de conservar el principio parmenídeo y proponer que el conocimiento verdadero se establece desde un vacío ontológico. Cf. Platón, *República*: 531e; 532a; 533b; 534b-d.

REFERENCIAS

- ARISTÓTELES (1990), *Retórica*, trad. Quintín Racionero, Madrid, Gredos.
- ARONADIO, Francesco (2002), "The Ontological Background of the Wax Block Model in Plato's Theaetetus" en Diego Zucca (ed.), *New Explorations in Plato's Theaetetus: Belief, Knowledge, Ontology, Reception*, Leiden, Brill: 199-215.
- BOSSI, Beatriz (2022), "In What Sense Is the Philosopher Leader a 'Stranger' in the City? Notes on the 'Digression' in Theaetetus (172c2-177c5)" en Diego Zucca (ed.), *New Explorations in Plato's Theaetetus: Belief, Knowledge, Ontology, Reception*, Leiden, Brill: 177-95.
- CHAPELL, Sophie-Grace (2022), "Republics of Conversation: The Normativity of Talk in Plato up to the Theaetetus" en Diego Zucca (ed.), *New Explorations in Plato's Theaetetus: Belief, Knowledge, Ontology, Reception*, Leiden, Brill: 83-113.
- GIANNOPOULOU, Zina (2022) "Socratic Midwifery and Noble Sophistry: An Intertextual Reading" en Diego Zucca (ed.), *New Explorations in Plato's Theaetetus: Belief, Knowledge, Ontology, Reception*, Leiden, Brill: 163-76.
- GORDON, Jill (1999), *Turning Towards Philosophy: Literary Device and Dramatic Structure in Plato's Dialogues*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.
- HINTIKKA, Jaakko (2007) *Socratic Epistemology: Explorations of Knowledge-Seeking by Questioning*, New York, Cambridge University Press.
- INGARDEN, Roman (1980) *Cognition of the Literary Work of Art*, Evanston, Northwestern University Press.
- (1973) *The Literary Work of Art: An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature*. With an Appendix on the Functions of Language in the Theater, Evanston, Northwestern University Press.
- ISER, Wolfgang (2001), "El acto de lectura: Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético", en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México: 121-43.
- (2001) "La estructura apelativa de los textos" en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México: 99-119.
- (1993) *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- (1974) *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- LONG Anthony G. (2013), *Conversation & Self-Sufficiency in Plato*, Oxford. Oxford University Press.

- (1998) "Plato's Apologies and Socrates in the Theaetetus" en Jyl Gentzler (ed.) *Method in Ancient Philosophy*, Oxford, Oxford University Press: 113-36.
- MAFFI, Emmanuele (2022) "The Soul as an Aviary: A Metaphorical and Metaphysical Reading of Theaetetus 196c7-200d4" en Diego Zucca (ed.) *New Explorations in Plato's Theaetetus: Belief, Knowledge, Ontology, Reception*, Leiden, Brill: 216-45.
- NIGHTINGALE, Andrea (1995) *Genres in Dialogue*, Cambridge University Press.
- PLATÓN (1988) *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*, trad. Carlos García Gual Madrid, Gredos.
- (1986) *Diálogos IV: República*, trad. Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos.
- (1985) *Diálogos V: Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, trad. Álvaro Vallejo Campos, Madrid, Gredos.
- (1903) *Opera omnia*, Ioannes Burnet (ed.), *Platonis opera: Tomus I-V*. Oxford, The Clarendon Press.
- POLITIS, Vasilis (2022), "Is Plato's Theaetetus an Exercise in Epistemology? A Granite Epitaph Erected Also on the Strength of the Parmenides", en Diego Zucca (ed.), *New Explorations in Plato's Theaetetus: Belief, Knowledge, Ontology, Reception*, Leiden, Brill: 61-82.
- PROTÁGORAS (2016) *Early Greek Philosophy. Sophist Part 1*, Loeb Classical Library 531, Cambridge, Cambridge University Press.
- RORTY, Richard (1992) *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method*, Chicago: University of Chicago Press.
- SCHMITZ, Thomas (2007) *Modern Literary Theory and Ancient Texts: An Introduction*, Malden, Oxford, Victoria, Blackwell Publishing.
- SEDELEY, David (2004) *The Midwife of Platonism: Text y Subtext in Plato's Theaetetus*, Oxford, Clarendon Press.
- STENZEL, Alan (1940) *Plato's Method of Dialectic*. Oxford, The Clarendon Press.
- ZILIOLI, Ugo (2022) "Protagoras Secret Doctrine: Theaetetus 152a-157c. Relativism, Indeterminacy and Ineffability" en Diego Zucca (ed.) *New Explorations in Plato's Theaetetus: Belief, Knowledge, Ontology, Reception*, Leiden, Brill: 117-32.
- ZUCCA, Diego (2022), "Plato, Theaetetus 169e8-171c7: The Self-Refutation Argument and What Protagoras Is Right About", en Diego Zucca (ed.), *New Explorations in Plato's Theaetetus: Belief, Knowledge, Ontology, Reception*, Leiden, Brill: 133-60.



LA DESESTETIZACIÓN DEL ARTE EN EL PROYECTO FILOSÓFICO
DE MARTIN HEIDEGGER
THE DE-AESTHETICIZATION OF ART IN MARTIN HEIDEGGER'S
PHILOSOPHICAL PROJECT

Viridiana Pérez Gómez
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
viridiana.perezgo@correo.buap.mx
ORCID: 0009-0009-4541-9140

51

RESUMEN

ABSTRACT

El presente artículo examina la sentencia heideggeriana sobre la muerte del arte a partir del tratamiento que la estética moderna otorga a la obra al tematizarla como objeto de vivencia. En este horizonte, el arte queda inscrito bajo el régimen de la percepción subjetiva y pierde su poder fundacional de instauración histórica de la verdad. La propuesta aletheológica de Heidegger parte de este diagnóstico y exige la desestetización como condición para repensar la obra más allá de su determinación estética. Desde esta perspectiva, "El origen de la obra de arte" adquiere su sentido cuando se lo comprende tras la muerte del arte, es decir, cuando el arte ha sido sustraído del ámbito de la vivencia y puede desplegarse en su dimensión poética. El artículo analiza el papel de la verdad como desocultamiento en el acontecer de la obra a partir del combate entre mundo y tierra, mostrando cómo la poesía comparece como el ámbito privilegiado en el que la verdad del ser puede aún procurarse un lugar. En este marco, la desestetización del arte abre la posibilidad de pensar la obra como acontecimiento y como lugar de instauración histórica más allá del esquema representacional propio de la estética moderna.

This article examines Heidegger's statement on the death of art based on the treatment that modern aesthetics gives to the work by thematizing it as an object of experience. In this context, art is inscribed under the regime of subjective perception and loses its foundational power of historical establishment of truth. Heidegger's aletheological proposal starts from this diagnosis and demands de-aestheticization as a condition for rethinking the work beyond its aesthetic determination. From this perspective, "The Origin of the Work of Art" acquires its meaning when understood after the death of art, that is, when art has been removed from the realm of experience and can unfold in its poetic dimension. The article analyzes the role of truth as unconcealment in the happening of the work based on the struggle between world and earth, showing how poetry appears as the privileged realm in which the truth of being can still find a place. In this framework, the desensitization of art opens up the possibility of thinking of the work as an event and as a place of historical establishment beyond the representational scheme of modern aesthetics.

Palabras clave

Keywords

Muerte del arte | Desestetización | Verdad | Poesía

Death Of Art | De-aestheticization | Truth | Poetry

INTRODUCCIÓN¹

La verdad es fea: tenemos el arte para no perecer a causa de la verdad (682), escribe Nietzsche (2016) hacia 1888. La sentencia resulta especialmente provocadora en medio de tradiciones filosóficas que habían elevado y venerado la relación entre arte y verdad. Es por ello por lo que quizá sea Nietzsche (2016) una de las primeras figuras en la escena filosófica en descubrir “con sagrado espanto” (682) las implicaciones de asumir dicha relación.

Es bien sabido, por otro lado, que a partir de la década de los treinta el proyecto heideggeriano se nutre en buena medida de Nietzsche. Lo problemático, sin embargo, sale a la luz cuando en su ensayo «dedicado» al problema del arte, a saber, “El origen de la obra de arte”, Heidegger insiste, o, con mayor precisión, coloque la verdad como el núcleo mismo desde el cual plantear el fenómeno. El propio autor, a propósito de la recepción de su ensayo, afirma que el gran problema y las dificultades que éste suscita se dan precisamente por su interpretación de *ἀληθεια*.

¿Qué tuvo que pasar para que, siguiendo la lectura nietzscheana del arte –una de las influencias estructurales del ensayo– Heidegger «invierta» sin titubeos que en el arte –y de manera especial– acontece la verdad del ser?

La cuestión aquí reside en la concepción de verdad que está en juego en cada caso. La verdad para Nietzsche hunde sus raíces en la profunda conexión que ésta guarda con el lenguaje. “El poder legislativo del lenguaje proporciona también las primeras leyes de verdad, pues aquí se origina por primera vez el contraste entre verdad y mentira” (Nietzsche, 1996: 20). Lo que significa que el ser humano conviene con los otros sobre lo que es verdadero o falso, pero dicha convención sólo es posible porque hay lenguaje: es decir, hay razón porque hay verdad.

Que la verdad en este sentido sea para Nietzsche doblemente convencional, es algo cuestionable para Heidegger, en la medida en que dicha concepción permanece todavía dentro de lo que él denomina las ontologías de la presencia: la lógica remite a la verdad, la estética a lo bello, la ética a lo bueno. Bajo este horizonte, la verdad continúa pensándose como corrección del enunciado, es decir, como adecuación garantizada por el lenguaje apofántico.

Es precisamente aquí donde se vuelve decisivo el gesto heideggeriano. Si como ya se indicó, su proyecto filosófico, y en concreto el ensayo sobre la obra de arte, se nutre de Nietzsche, ello no implica una simple adopción

¹ El presente trabajo condensa y rearticula las tesis esenciales de una investigación de mayor alcance, introduciendo ajustes estructurales y argumentativos que responden a la unidad temática aquí propuesta.

de su planteamiento. El pensador de Friburgo radicaliza y transgrede los límites impuestos por esas ontologías al sustraer la verdad del territorio exclusivo de la lógica. Al desvincularla del lenguaje apofántico y de la razón entendida en clave lógico-proposicional, restituye el sentido más originario de la ἀλήθεια como desocultamiento propuesta en el célebre opúsculo “El origen de la obra de arte”, el cual ocupa, sin lugar a duda, un espacio singular dentro la meditación heideggeriana.

En él, el arte comparece de forma explícita como problema filosófico, y quizá sin advertirlo, propicia a su vez una transformación en la filosofía abismal de su autor. El texto y el horizonte que lo posibilita funcionan como la piedra de toque para entender tanto lo que aquí llamo la desestetización del fenómeno del arte, como la centralidad que éste toma para una reformulación profunda y contundente de la interpretación y destino del arte en el siglo XX y la indiscutible vigencia que cobra en nuestros días.

Lejos de plegarse a las lógicas que elogian y exigen «actualidad» —convertida en consigna de moda en la filosofía contemporánea—, esta propuesta no tiene como finalidad satisfacer tal demanda por mero cumplimiento. Antes bien, es el horizonte histórico en el que nos hallamos el que hace que el texto escrito hace casi un siglo recobre fuerza y pertinencia a la luz de la configuración presente del mundo del arte.

En contraste con una de las recepciones del ensayo que a menudo suele privilegiar su dimensión ontológica —la obra como lugar del desocultamiento de la verdad del ser de lo ente—, el objetivo de este texto es retomar una tesis que, lejos de ser marginal, reconfigura retrospectivamente su sentido: la muerte del arte. Muerte que queda sentenciada en una oración del Epílogo escrito casi dos décadas después al texto, pero que, sin ella, según la interpretación que aquí sostengo, la desestetización del arte quedaría sin suelo fértil que la sostenga.

La desestetización constituye, en primer lugar, el presupuesto que atraviesa de manera implícita a todo el texto para repensar el arte en el tránsito del pensar ontológico al pensar ontohistórico. En este tránsito, el arte ya no puede entenderse desde categorías tales como forma, expresión, mimesis o vivencia; el arte es el lugar privilegiado en el que la verdad se procura un sitio en la historia.

Desde esta perspectiva, la muerte del arte que Heidegger diagnostica se hace posible en la medida en que la estética ha tomado a la obra como objeto de la αἴσθησις en sentido amplio. El problema no reside en la αἴσθησις como tal, tiene que ver con la determinación que ésta impone al modo de ser de la obra: al quedar inscrita bajo el horizonte de la percepción, la obra se convierte en objeto de vivencia (*Erlebnis*), es decir, en correlato de una experiencia subjetiva que la reduce a aquello que puede ser sentido —emocionalmente—, o valorado —estética o comercialmente—, anulando así la posibilidad auténtica de la obra: la verdad.

La tesis que guía el presente trabajo sostiene que la propues-

ta *aletheiológica*² de Heidegger parte de este diagnóstico y exige la desestetización como condición para repensar la obra más allá de su determinación estética. Bajo este horizonte, “El origen de la obra de arte” adquiere sentido pleno cuando se lo comprende tras la muerte del arte, es decir, cuando el arte ha sido sustraído del ámbito de la vivencia y puede desplegarse en su dimensión poética como uno de los lugares privilegiados del acontecer de la verdad.

I.

El epílogo a “El origen de la obra de arte” comienza sentenciando lo siguiente: “Las reflexiones precedentes tratan del enigma del arte, el enigma que es el propio arte. Lejos de nuestra intención pretender resolver el enigma. Nuestra tarea consiste en ver el enigma” (GA 5, 1976a: 66)³. El hecho que Heidegger se plantee la posibilidad de ver, mas no de resolver el enigma que implica el arte, no resulta una tarea menos compleja si la pretensión en el fondo es cambiar radicalmente la concepción tradicional de lo que engloba el sentido de «arte». Y quizá esto se deja ver no sólo al interior del ensayo, su contenido, sino principalmente el estilo y las rebuscadas formas de oponerse a la tradición. Dicho epílogo escrito por lo menos dos décadas posteriores a la reflexión manifiesta en torno al fenómeno del arte, constituye un hito en el desarrollo del problema. En primer lugar, porque ya en la década de 1950 Heidegger pensaba agregar una segunda parte al tratado⁴; y, en segundo lugar, porque el epílogo desvela una faceta poco luminosa al interior del texto, a saber, el recurso a Hegel y su monumental reflexión filosófica en torno al arte.

Según von Hermann⁵, Heidegger subrayó en repetidas ocasiones la im-

² Antes de desarrollar esta tesis, es necesario aclarar que tomo el sentido aletheiológico de la obra de arte al margen del tratamiento que hace Alejandro Vigo (2008) de la transformación aletheiológica de la ontología por medio de la radicalización del método fenomenológico, como lo muestra su trabajo intitulado *Arqueología y aletheiológica* y otros estudios heideggerianos. Si la obra de arte se instaura como la posibilidad de poner en obra la verdad, y el sentido de verdad se entiende como desocultamiento, la obra en tanto instigadora del combate a partir del cual acontece el desocultamiento de la verdad de lo ente, tendría entonces una función esencialmente aletheiológica.

³ La obra de Martin Heidegger se citará de acuerdo con su forma canónica, siguiendo el sistema establecido por la *Gesamtausgabe* (Obra Integral). La citación consistirá en la sigla correspondiente de la *Gesamtausgabe*, el número del volumen en cifras arábigas y el número de la página, como en el siguiente ejemplo: (GA 59, 3). En los casos en que la obra disponga de traducción al español, se citarán ambas versiones, como se ejemplifica a continuación: (GA 5, 18; trad., 19). La traducción utilizada en este trabajo para el ensayo “El origen de la obra de arte” corresponde a la edición bilingüe, realizada por Helena Cortés y Arturo Leyte en la edición a cargo de La Oficina. [Se modifica la puntuación de las referencias citadas con el fin de respetar el criterio de uniformidad editorial del *Acta Mexicana de Fenomenología*.]

⁴ “Heidegger pensó en agregar una segunda parte a su tratado sobre el «origen», y cuáles fueron los cuadros que lo impulsaron a ese intento. Sus pensamientos giraban en torno a Paul Klee” (Petzet, 2007: 193).

⁵ Cf. Hermann en GA 5, 1976a: 377.

portancia de dicho epílogo redactado en 1956 y publicado por vez primera en la edición Reclam de 1960, y por ello mismo dio la instrucción de integrarlo en el tomo 5 de la Gesamtausgabe, intitulado Holzwege.

Pero ¿cómo entender esta «importancia» sentenciada por el pensador, tomando en cuenta que gran parte de lo escrito, y que además es un texto brevísimo, alude a “la meditación más detallada [...] que posee el mundo occidental acerca de la esencia de arte, en las *Lecciones sobre estética* de Hegel” (GA 5, 1976a: 66)?

La aparición Hegel no viene sino a confirmar una clave de lectura crucial para el ensayo: la confrontación directa con las *Lecciones sobre estética* de Hegel y en general con su empresa de pensamiento para desarrollar la pregunta por el origen de la obra de arte. Por lo tanto, el interés con el cual Heidegger remite al proyecto intelectual hegeliano evidencia no un diálogo con su filosofía, que de alguna manera está implícito, aunque de forma crítica en el propio ensayo, sino más concretamente la posibilidad misma de cuestionar “si el arte sigue siendo todavía un modo esencial y necesario en el que acontece la verdad decisiva para nuestro *Dasein* histórico o si ya no lo es” (GA 5, 1976a: 66). Y, en este sentido, su tratado sobre el arte se erige como una forma lícita de volver a cuestionar la esencia del arte por una vía ciertamente opuesta a la hegeliana. Así lo deja ver en una serie de advertencias al escritor Rudolf Krämer-Badoni, a quien le hace precisiones sobre su interpretación del tratado, entre ellas, el recurso a Hegel:

Si ahora cito a Hegel en el epílogo de mi tratado (Holzw. p. 66/7) de acuerdo con que el arte es «para nosotros una cosa pasada en cuanto a su destino más elevado», entonces esto no es ni un acuerdo con la visión de Hegel sobre el arte ni la afirmación de que el arte ha llegado a su fin. Más bien me gustaría decir que la esencia del arte es digna de ser cuestionada para nosotros (p. 65). Yo no “puedo” “estancarme con Hegel” porque nunca me he detenido con él; esto niega la diferencia abismal en la determinación de la esencia de la “verdad”⁶.

Lo que hace Heidegger al declarar esto constituye un deslindamiento de una interpretación somera que sugeriría entender un acuerdo con la filosofía hegeliana en lo tocante a la esencia del arte y más puntualmente en relación con la esencia de la verdad. Por tal motivo, la importancia del epílogo al tratado y el recurso a Hegel no puede entenderse bajo la forma del diálogo, ni del acuerdo. Por el contrario, desde el primer momento la atención crítica se centra —y con razón— en la consideración estética y en la manera en la que ésta determina nuestra relación con el arte. Por supues-

⁶ „Wenn ich nun im Nachwort zu meiner Abhdlg. (Holzw. S. 66/7) Hegel zustimmend zitiere, daß die Kunst «nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes» sei, dann ist das weder eine Einstimmung mit Hegels Auffassung der Kunst noch die Behauptung, die Kunst sei am Ende. Vielmehr möchte ich sagen, daß das Wesen der Kunst für uns frag-würdig sei (S. 65). Ich «kann» nicht «bei Hegel stehen bleiben», weil ich nie bei ihm gestanden habe, dies verwehrt die abgründige Differenz in der Bestimmung des Wesens der «Wahrheit» (vgl. *Identität und Differenz* S. 42 ff.)“ (Bast, 1986: 179). *Cursivas mías.*

to que recurrir a Hegel no hace más lícita la cuestión, señala, ante todo, el punto de partida para entender por qué concebimos la estética de la manera en que lo hacemos.

En todo caso, resulta fundamental atender a una de las sentencias que abren el epílogo, aparentemente más cercana a Hegel —y por ello mismo una de las más malinterpretadas— pero, a la vez, necesariamente más lejana en su alcance: “La estética toma la obra de arte como un objeto, concretamente un objeto de la αἴσθησις, de la percepción sensible en sentido amplio. Hoy, llamamos a esta percepción vivencia. [...] Todo es vivencia, pero quizás sea la vivencia el elemento en el que muere el arte” (GA 5, 1976a: 66).

Dicha sentencia, aunada con la referencia a Hegel, representan parte de los malentendidos ya mencionados por parte de Krämer-Badoni. Cuando Heidegger menciona que no se trata ni de un acuerdo con la visión de Hegel sobre el arte ni la afirmación de que el arte ha llegado a su fin, se refiere explícitamente a aquello que pudo ser leído bajo la muerte del arte. En ambos casos, tanto el fin del arte como la muerte del arte transitan por caminos contrarios. La muerte del arte enunciada por Heidegger en ese texto surge gracias a la estética; el fin del arte acontece de forma necesaria en tanto que responde a la lógica propia del desarrollo histórico.

La necesidad de sustraer el arte de la estética tiene que ver, en parte, con el urgente peligro que supone la estética (y el esteticismo) en relación con la política. Si el siglo XX se ve trastornado a raíz de las dos guerras mundiales, la estetización de éstas representa una visión desastrosa y fatal. En el fondo, que Heidegger vincule de manera indisociable la estética con el pensar historiográfico⁷, y que éste a su vez sea diametralmente opuesto al pensar histórico del ser, tiene su fundamento en el propio devenir de la época técnica.

En este sentido, y atendiendo a las palabras de Heinrich W. Petzet (2007),

El origen de la obra de arte es una de las muestras más acabadas de lo que el pensador se propuso expresar cuando en 1930 formuló en Bremen aquella exigencia según la cual no es cuestión de doblar —doblegar— (biegen), sino de romper (brechen). La estética heredada fracasaba, lo que ya se anunciaba cuando Heidegger destronó las nociones habituales de materia y forma de la obra de

⁷ “La estética no es más que la consecuencia de la manera de pensar historiográfica.

Por eso, el discurso sobre la obra también puede encajarse en la estética política que acaba de surgir, y a su vez no se refiere a otra cosa que a lo que los creadores y quienes disfrutan tienen enfrente. Toda interpretación de Hölderlin [...] dentro del círculo de los sentimientos de la estética pública queda irremisiblemente abandonada a la malinterpretación, antes de que siquiera se la haya examinado. ¿O acaso podrían ellos superar la estética? Para eso se tendría que haber superado primero la historiografía. Pero esto exige a su vez la destrucción de la carencia de historia” (GA 95, 2014: 99).

arte, nociones aceptadas sin reflexión" (178)⁸.

Si la actitud filosófica de Heidegger no se limita a doblegar sino esencialmente a romper, el opúsculo sobre el arte logra esto y en una doble dirección: romper con la tradición estética que presuponía el arte, y romper con la reflexión contemporánea que veía en el fundamento político una salida victoriosa para la estética. En los Cuadernos negros, entre 1938-1939, Heidegger expresa:

Cuando se quiere ir más allá de la recepción historiográfica de la obra, se cae en la «estética» (la obra como estimuladores de vivencias). Pero como la «estética» se asocia con el «esteta» de una forma auténticamente psicológica (en lugar de histórica), y como por «esteta» se entiende un mero sibarita aislado, entonces se toma la obra «políticamente». Pero eso es sólo una extraña designación para la exageración de lo estético y para el disfrute tranquilo del hombre aislado en la acondicionada organización de vivencias y en ese dispositivo para disfrutar que es la «comunidad». *Esta propagación de la estética no es más que la consecuencia de la manera de pensar historiográfica.* Por eso, el discurso sobre la obra también puede encajarse en la estética política que acaba de surgir, y a su vez no se refiere a otra cosa que a lo que los creadores y quienes disfrutan tienen enfrente (GA 95, 2014: 99) [Cursivas mías].

Pese a que, en efecto, durante esos años el fundamento político toma fuerza en vistas del texto de Benjamin *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, en la visión de Heidegger la relación entre arte y política es el resultado historiográfico de reducir al primero a una serie de vivencias estéticas subjetivas y que al mismo tiempo cumpla una función pública⁹. Si pensamos desde la perspectiva de la estética, el arte no ocupa, como bien asegura Groys (2014), una posición privilegiada, sino que se ubica entre el sujeto de la actitud estética y el mundo (13). La estética tiene como meta, en cada caso, enfatizar la actitud del espectador frente a la obra y la manera en que éste se comporta en el mundo. De hecho, la "politización del arte puede ser fácilmente combinada con su estetización, en la medida en que se las considere desde la perspectiva del espectador, del consumidor" (Groys, 2014: 11).

⁸ Aunque Petzet se refiera a lo expresado por Heidegger en 1930 en Bremen, la referencia coincide más bien con aquello que Heidegger, en el marco de las conferencias sobre la esencia de la verdad, sostuvo en Marburgo y en Friburgo. Se trata específicamente a la tercera versión localizada en el tomo 80.1 de la *Gesamtausgabe*. Ahí Heidegger (2016) afirma: "El filosofar es, pues, el ataque constante al sentido común y a su desafortunada irritabilidad, es un ataque a través de ese preguntar por el ser de lo ente en el que preguntar no es cuestión de doblarlo para que se adapte a todos, no de comunicar una lentitud de la opinión común, no de doblar, sino sólo de romperlo." („Das Philosophieren ist daher der ständige Angriff den gemeinen Verstand und seine unglückliche Gereiztheit, ist Angriff durch jenes Fragen nach dem Sein des Seienden, in welchem Fragen es nicht ankommt auf das Zurechtbiegen, damit es allen auf den Leib passe, nicht auf das Vermitteln einer Behäbigkeit des gemeinsamen Meinens, nicht auf das Biegen, sondern einzig auf das Brechen") (401).

El tratamiento que le otorga la estética al arte, al estar asociado con la estetización y ésta con la política de masas, priva a la obra de arte de la experiencia desocultante de lo ente, convirtiéndose en un mero objeto de consumo dentro de su contexto político y cultural. De ahí que para Heidegger una meditación sobre el arte debería trascender este tipo de abordaje, buscando con ello salvar su caída en la instrumentalización política y subjetiva. Si como apuntamos en el párrafo anterior, el problema fundamental con la vivencia en el arte es la objetivación del encuentro con la obra por parte del sujeto, de la vivencia deviene entonces lo que el filósofo llama la subjetividad consumada.

Esta se teje desde la propia concepción de cultura que emerge bajo su dominio. En la visión de Heidegger, la cultura y la política cultural se configuran de manera artística: se trata de la configuración de la vivencia como expresión de la vida de los organizadores. La cultura, al ser practicada de esta forma, en tanto que cultura política, se convierte en el principal medio para la realización de vivencias y la planificación de la subjetividad consumada, esto es, el triunfo ineludible de la modernidad. Todo se trata del sujeto como el punto central y las posibilidades que de éste emanan. La época de la subjetividad consumada es la época de la completa incuestionabilidad¹⁰, en la medida en que la subjetividad está determinada por estructuras externas tales como la cultura, la política o el propio devenir técnico.

La época de la subjetividad es la forma extrema de la inversión de todo ser siquiera barruntado en la explicabilidad de lo ente: *el ser se convierte en objetividad finita o infinita para el sujeto pensante*. Con ello, este sujeto asume la disposición sobre el ser y se lo somete y lo pone al servicio de sí mismo —lo somete y lo pone al servicio del cálculo y de la vivencia de lo «auténticamente» ente (el sujeto)—. *El ser es el último servicio de un ente que se evapora en el mero pensar*, y por tanto sigue siendo todavía un ente. Pero con ello se ha tomado ya la decisión sobre la posibilidad de la meditación [...] (GA 95, 2014: 152).

Bajo el dominio de esta subjetividad consumada, el arte ya no puede fundar la historia, sino que se integra en la organización de las vivencias y en la planificación cultural de lo sensible. Es en este horizonte donde la sentencia de la muerte del arte adquiere espesor ontológico: no como clausura de la producción artística ni como culminación histórica, sino como pérdida de su capacidad instauradora. El ensayo heideggeriano se sitúa exactamente en este umbral y asume, por lo tanto, una tarea desafiante para el siglo XX: superar la preeminencia de la subjetividad moderna iniciada por Descartes y consumada por Hegel —el sujeto de la razón—, y la subjetividad total llevada al extremo por Nietzsche —el sujeto valorativo y/o instintivo— (Pineda, 2024: 118).

En consecuencia, una comprensión cabal del texto sólo puede tener lugar siempre y cuando haya acontecido propiamente la muerte del arte, esto es:

¹⁰ Cf. GA 95, 2014: 150. (Trad. cast. 2017, pp. 133-s.)

cuando la vivencia deje de ser el modo supremo en que la obra se manifiesta a un espectador. Por consiguiente, no sólo la obra por sí misma es revolucionaria en tanto que en ella se pone a la obra la verdad, el ensayo representa después de todo una posibilidad real y radical tras la muerte del arte.

Esta pretensión rebasa por mucho una comprensión objetiva de su momento epocal y se posiciona, antes bien, como una visión reaccionaria a su tiempo, pero a la vez, fuera de tiempo, es decir, se configura más como un manifiesto para los venideros y por ello inejecutable allí y entonces.

Esto quiere decir que la meditación histórica y decisional del arte adquiere plena relevancia posterior a la desestetización del arte, de la cual, aunque hay algunos indicios al interior del texto que el propio autor obvia, no están dilucidados ni desarrollados de manera tácita. Si acaso el más evidente es el planteamiento de la pregunta por el arte a través de la obra de arte, y no desde sí misma, sino desde un ámbito anónimo y anterior a cualquier tipo de objetividad y subjetividad: el origen [*Ursprung*].

El origen [*Ursprung*] se enfrenta al sentido hegeliano de reflexión [*Nachdenken*]. Para Hegel la reflexión constituye el principio de la filosofía, su fundamento¹¹. La reflexión se caracteriza por generar universalidades y conceptos a partir de lo dado de manera inmediata. Lo que inicialmente se presenta como dado, al ser sometido a reflexión, se transforma en un concepto. Este proceso reflexivo emerge precisamente de la conciencia de que lo inmediato no es lo último, es decir, la comprensión de lo dado no agota toda la realidad. Así, el impulso de no conformarse con lo inmediato es el principio tanto de la ciencia como de la filosofía. La reflexión, en este sentido, implica un cambio o transformación del pensamiento, donde este proceso se presenta de dos formas: por un lado, como el sentido etimológico lo sugiere: volver a pensar *Nach-denken*; por otro, como una actividad pensante peculiarmente negativa, ya que supone la negación de la inmediatez (Ortigosa, 2021: 308). En Heidegger en cambio, en el origen no hallamos concepto alguno. En la medida en que éste carece de fundamento, es en sentido estricto un no lugar, una instancia que se mueve siempre con anterioridad a todo, incluso a las propias cosas, pero que a la vez las deja ser. Se trata de un punto inencontrable, intransitable, oculto. Frente a la seguridad con la que se alza la fundamentación de la teoría y la reflexión, el ámbito del origen se juega ahí donde no hay suelo, pura emergencia que brota desde un no lugar. Quizás por ello mismo Heidegger asimila que el enigma del arte cuestionado desde el ámbito del origen no pretende ser resuelto —por la imposibilidad que éste supone—, sino visto. ¿Y no es que la tarea primordial de la filosofía antes que la teoría —en sentido moder-

¹¹ "Siendo así que con la reflexión aparece la verdadera naturaleza [de la cosa], y siendo así igualmente que este pensar es mi propia actividad, resulta que aquella naturaleza [verdadera] es tanto producto de mi espíritu (y precisamente en cuanto éste es sujeto que piensa, [o sea, es] producto mío con arreglo a mi universalidad simple) cuanto del yo que es siendo cabe si, o sea, de mi libertad" (Hegel, 2005: 130).

no— se detiene en el hecho contemplativo de ver (las cosas del mundo)? Si nos remitimos a la aparente oposición que guardaría aquí la teoría y el ver, puede que esa oposición devenga exclusivamente del pensamiento moderno al que Heidegger intenta sobrepasar. Pero si nos detenemos en el sentido propio del ver 'inicial' de la filosofía y aludimos a la célebre anécdota de Tales de Mileto sobre su caída en un pozo mientras contemplaba el cielo estrellado, nos daríamos cuenta de que casi nunca un incidente habría sido tan significativo como para fundar algo, como en este caso, el nacimiento de la teoría.

Esta contemplación, este tipo de ver nace a raíz de lo que los griegos llamarón θαυμάζειν (asombro). El *thaumazein* nace ante lo desconocido y resulta fundamental en el pensamiento físico temprano ya que, en su sentido más profundo, se refiere a un encuentro primero con lo desconocido, que luego impulsa al ser humano a conocerlo. Pero este *thaumazein* implica la necesidad del ὄραω (ver). Sin embargo, se trataría de un ver específico, un ver asombrado, sorprendente. Este tipo de ver es lo que los griegos llamaron εἰδέναι (ver más) que remite a un tipo de ver que tiene su origen en el pasado, en sentido estricto un «haber visto» Precisamente como el εἰδέναι es un modo diferente del ver, implica un haber visto que adquiere el sentido de «saber» o «conocer» En un texto de la posguerra Heidegger plantea con claridad la relación entre «ver», «haber visto» o «ver más» y la teoría:

60

El nombre «teoría» procede del verbo griego θεωρεῖν. El sustantivo correspondiente es Θεωρία. A estas palabras les es propio un significado alto y misterioso. El verbo θεωρεῖν se ha formado por la confluencia de dos raíces: θέα y ὄραω. θέα (cfr. teatro) es la apariencia, el aspecto en el que algo se muestra, la vista en la que se ofrece. Platón, a este aspecto en el que lo presente muestra lo que es lo llama εἶδος. Haber visto este aspecto, εἰδέναι, es saber. La segunda raíz de θεωρεῖν el ὄραω, significa: mirar algo, examinarlo, considerarlo. Así resulta que θεωρεῖν es θεάν ὄραν: mirar el aspecto bajo el que aparece lo presente y, por medio de esta visión, permanecer cabe él viéndolo (GA 7, 2000: 48).

Recordemos que εἰδέναι es el verbo que utiliza Aristóteles al inicio de su *Metafísica*: Πάντες οἱ ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει (todos los hombres por naturaleza desean «saber») (980a). El εἰδέναι, «saber» en tanto «haber visto» o «ver más», es aquello que Aristóteles despliega en otros momentos con las diversas formas del ἀληθεύειν en tanto el estar desocultado de las cosas, en dónde el θεωρεῖν sería una forma del εἰδέναι, ya que se trata de una manera en la que desocultamos las cosas, sabemos de ellas, las conocemos. Esto es así porque hemos visto más en ellas al detenernos y desocultarlas con miras a sus ἀρχαί, los cuales no pueden ser de otra manera. Así pues, a diferencia de la modernidad, las posibilidades del ver más (εἰδέναι) en los modos del estar desocultado (ἀληθεύειν), en donde el θεωρεῖν era uno de ellos, se reducen a una sola posibilidad que pretende con ello obtener la objetividad de manera neutral y homogénea bajo el nombre de «teoría» No es fortuito que la propia estética —nacida

de la modernidad— sea teoría de la sensibilidad. La teoría de la estética no es un «ver más» afectado por el asombro del desocultamiento de las cosas; más bien, desde la modernidad se trata de un observar dominante por parte de la subjetividad con pretensiones objetivantes para corresponder a la idea de verdad, no ya como el mero estar-desocultado de los entes, sino ahora como aquel corresponder a lo presupuesto en la legislación del juicio subjetivo y al cual debe adecuarse todo aquello que pretenda ser algo.

En todos estos aspectos, que Heidegger no aspire a resolver el enigma del arte, sino trate de verlo lleva implícito, por lo tanto, la imposibilidad de una teoría estética, pero la posibilidad de un ver más, más allá de lo que meramente aparece representado en la obra, esto es: el tránsito del no-ser al ser. Como afirma Leyte (2016):

El arte, en esa indecisión respecto al pasado y al futuro, y a qué podemos llamar propiamente «origen», puede revelar su radical proximidad a la filosofía, como si ambos hubieran alcanzado el mismo descubrimiento. Pero eso no significa que la filosofía tenga o venga a diluirse en el arte, sino al contrario, que tenga que reconocerse como lo que ella siempre fue, y no el arte, a saber: teoría. (50)

Así como al final de la primera parte del ensayo se puede observar que el camino transitado hasta ese momento había sido posibilitado gracias al abordaje estético que a su vez había propiciado la formulación de la pregunta por la obra en parte por un utensilio y en parte por una cosa, la propuesta heideggeriana modifica el rumbo de la cuestión y plantea que lo que debe ser re-pensado no es el carácter de cosa de la obra, sino que precisamente la obra, en tanto que en ella hay algo más por encima de su carácter de cosa, es la que nos informa sobre el utensilio y sobre la cosa, y no a la inversa. Esta manera de mirar la obra apunta hacia su concepción desestetizada gracias a la superación del esquema comodín forma-contenido, y la establece como un modo esencial y determinante para abrir a su manera el ser de lo ente. Posterior a esto, y porque en la obra ocurre un tránsito de lo oculto al desocultamiento, la verdad, Heidegger asimila que además de asistir a ella, asistimos primordialmente a su acontecimiento: una verdad aconteciente. En contraposición con la lectura que sugeriría entender la obra de arte como revelación de la verdad¹², ni el arte ni la obra

¹² En el ensayo "La realidad y su sombra" de 1948, Emmanuel Levinas se da a la tarea de reflexionar sobre el fenómeno del arte y su vínculo con la imagen y su opacidad, su sombra. En medio del texto, hace varias referencias, algunas expresas y otras implícitas al planteamiento heideggeriano y pone de manifiesto algunas de las ideas ya expuestas en "El origen del de la obra de arte". Particularmente el siguiente fragmento ahonda en el hecho de que el arte no pertenece al orden de la revelación: "¿En qué consiste la no verdad del ser? ¿Se define con relación a la verdad, como un residuo del comprender? El comercio con lo oscuro en tanto acontecimiento ontológico totalmente independiente, ¿no describe categorías irreductibles a las del conocimiento? Querríamos mostrar este acontecimiento en el arte. El arte no conoce un tipo particular de realidad, contrasta tajantemente con el conocimiento. Es el acontecimiento mismo del oscurecimiento, una llegada de la noche, una invasión de la sombra. Para decirlo en términos teológicos que permitan delimitar —

revelan algo propiamente, sino que la obra, por su función aletheiológica deja acontecer esencialmente la verdad.

Esta concepción de obra toma distancia del sentido tradicional de obra como sustrato sensible en el arte y se erige como un modo de ser que abre y posibilita el desocultamiento aconteciente de lo ente.

Sin duda se trata de una de las concepciones que más hacen ruido al momento de su aparición en el ensayo. En la ya citada carta a Rudolf Krämer-Badoni, Heidegger argumenta también que a propósito de su texto, admitía lo difícil que resulta descartar las ideas de una tradición de dos milenios y medio, entendiendo la razón por la cual la gran «manzana de la discordia» sea la interpretación de ἀλήθεια (Bast, 1986: 178).

Si la obra de arte ya no cumple un rol meramente sensible, y más bien tiene una función aletheiológica, por supuesto que la concepción de ἀλήθεια constituye uno de los puntos más críticos del ensayo, empezando por el tono con el que el filósofo asegura que “la esencia de la verdad como ἀλήθεια permanece impensada tanto en el pensamiento griego como, sobre todo, en la filosofía posterior. Para el pensar, el desocultamiento es lo más oculto de Grecia, pero al mismo tiempo es lo que desde muy temprano determina toda la presencia de lo que se presenta” (GA 5, 1976a: 40).

La dificultad, como bien asume el pensador, es sobrepasar y descubrir tanto las ideas como las categorías filosóficas de dos milenios y medio de tradición. Pensar que la obra de arte no se reduce al ámbito de lo sensible y que, en lugar de esto, tiene una función suprema en relación con la ἀλήθεια, provoca ya una conmoción. Y quizá parte de la dificultad del ensayo, y del proyecto que va más allá de éste vinculado con la desestetización del arte, tiene que ver con lo abrupto que resulta la desestimación de las nomenclaturas de la estética y la filosofía del arte; por lo cual, la primera tendencia interpretativa suele leer tanto el uso de los conceptos como el sentido propio de la obra como una forma «renovada», pero anclada aún en la tradición. Y, pese a que nunca se comienza de cero, lo que hace Heidegger con su concepción de obra constituye un hito —y quizás por ello mismo incomprendido— no sólo para pensar el momento epocal que atraviesa buena parte del siglo XX, sino que representa una revolución para una comprensión meditativa sobre el arte.

La tarea del ensayo pone de manifiesto lo que ya a inicios de los años treinta ronda los intereses de su propia empresa del pensar: la verdad del Ser. Pero si la pregunta por el arte no se encuentra desvinculada de la pregunta por el Ser, y la pregunta por el Ser fue en un primer momento asumida por la ontología, debe, por lo tanto, también tener lugar una conmoción al interior de dicha ontología. La ontología «fundamental» surgió como una posibilidad anterior y radical de toda pregunta por el ser de lo ente, pero

aunque toscamente— estas ideas en relación con las concepciones corrientes: el arte no pertenece al orden de la revelación. Ni por lo demás al de la creación, cuyo movimiento sigue un sentido exactamente inverso” (Levinas, 2001: 46).

ésta resultó ser insuficiente debido al horizonte trascendental todavía asumido en ella, hasta el grado tal de «sobrepasar» dicho planteamiento ontológico. La pregunta por el arte entonces tiene que ser cuestionada desde un estado post-ontológico y su vez, pre-subjetivo porque ésta “no se comprende a partir del ser (y sus conceptos) sino el ser a partir de la obra” (Leyte, 2016: 27) [Cursivas mías].

El reconocimiento de dicha instancia pre-subjetiva en el arte buscaría, en primer lugar, superar una comprensión objetual de la obra, lo que, a su vez, anula su capacidad productora de vivencias así concedida por la estética. Y, en segundo lugar, al desobjetivar a la obra, ésta ya no puede ser asunto de la estética en tanto la determinación del ser de lo ente como aquello a partir de lo que podemos tener una experiencia estética, es decir, como un objeto de disfrute.

Para Heidegger, la cuestión del arte va más allá de su sustrato sensible y se retrotrae más acá de lo que se pone a la obra, lo cual no niega la posibilidad de que algo acontece en la obra y que esto logra ser experimentado por un espectador, pero no a la manera determinada y tradicional de la experiencia estética, sino como experiencia del acontecer de la verdad. De ahí la insistente crítica al concepto de vivencia (*Erlebnis*) y el sentido primigenio de experiencia (*Erfahrung*) en tanto dejar acaecer. Esta experiencia del acontecer tiene lugar sólo porque la obra es instigadora del combate —de mundo y tierra— del cual emerge. Así pues, como sostiene Rebok (2007):

El arte habla desde la experiencia de un ser-en-tensión. Además de la tensión básica del arte cuestionado y exaltado (de su crepuscularidad mortal y de su condición de estímulo de la vida), quedan por considerar otras tensiones que permiten un acercamiento a la comprensión de la esencia del arte. Ellas son la tensión entre lo apolíneo y dionisiaco (Nietzsche), la tensión en lo bello-terrible de Rilke, la tensión entre la apertura de mundo y la sustracción de la tierra (Heidegger) (68).

Es posible que, como consecuencia de todo esto, el ensayo sobre el origen de la obra de arte en el momento de su aparición, pero también en una buena parte del siglo XX, haya sido recibido y entendido en cierta medida, como un esfuerzo casi inútil. Allí donde no hay puerto, sino una evidente deriva. Esta supuesta futilidad se debe en gran medida al enardecido panorama que ya tenía lugar en el mundo del arte. Pareciera que Heidegger en vez de abonar a la «reflexión» a la que casi por principio la filosofía estaba comprometida, absorbió simple y sencillamente el problema del arte en su proyecto filosófico. Y en cierto modo esto es así, pero no se limita a él.

Si cuestionamos a fondo la importancia de la tarea que supone la desestetización del arte para el mundo del arte, en realidad esto sólo aporta algo para la ampliación de los límites en el mundo artístico, ya que los artistas se liberarían en buena medida de la tradición estética y, por lo tanto, de sus categorías caducas mayormente en dicho estadio de la historia. Sin

embargo, y pese a que Heidegger no hace ni pretende hacer una filosofía del arte, al fin y al cabo, su proyecto de desestetización provee un campo fértil a partir del cual se puede lograr un aporte para una meditación profunda del hecho artístico, y esto es así porque en éste debe acontecer el desocultamiento de la verdad de lo ente.

Para una comprensión cabal de esta propuesta, resulta imperativo considerar que el arte para Heidegger ya no se agota en la función mimética que cumplió durante largos siglos, comenzando, como no puede ser de otra manera, con Platón y Aristóteles. Recordemos que, para Platón, el hecho de entender el trabajo del artista bajo el principio de la mimesis constituye el gran problema¹³; mientras que Aristóteles lo asume como el corazón propio del arte poético¹⁴. Además de esto, y transgrediendo la idea de que el arte consiste en la manifestación sensible de la verdad de lo absoluto por medio de la representación, la obra de arte para Heidegger tiene, antes bien, la suprema tarea de dejar acontecer el tránsito de la no verdad a la verdad a partir del conflicto no dialéctico entre tierra y mundo. En este sentido, la no verdad corresponde con aquello que se mantiene oculto, y que precisamente en la obra llega a su desocultamiento. Este tránsito de la no verdad a la verdad representa en sentido amplio el paso de las sombras al aparecer.

Por este motivo, mundo y tierra desempeñan un papel esencial en la

¹³ Es conocida la crítica de Platón al arte mimético, particularmente en los libros II y X de la *República*. Allí sostiene que el poeta y el pintor no producen la verdad de las cosas, sino su apariencia: imitan aquello que ya es, a su vez, una copia de la Idea. El ejemplo de la cama es paradigmático: frente a la Cama en sí producida por el dios, el carpintero fabrica una copia, y el pintor imita esa copia, quedando así doblemente alejado de la verdad (597b–598b). En consecuencia, el arte mimético no accede a lo que es, sino que reproduce el modo en que lo ente aparece, generando una imagen que puede incluso engañar. La imitación constituye, para Platón, un distanciamiento respecto de la verdad, pues se limita a reproducir la apariencia de lo real y no su fundamento.

¹⁴ En contraposición con Platón, Aristóteles asume en el libro II de la *Física* que, “en algunos casos el arte completa lo que la naturaleza no puede llevar a término, en otros imita a la naturaleza” (199a: 16-17). Esto supone que Aristóteles acepta no sólo que el arte sirve para crear y llevar a término lo que la naturaleza no puede hacer, sino que esencialmente el arte se entiende como mimesis. La mimesis en el sentido de imitación en el arte, principalmente en la tragedia, no tiene por objetivo imitar la realidad o el contenido de verdad del objeto imitado, sino que, por medio de las leyes de la verosimilitud, presenta lo que podría y debería ser, esto con el objetivo de provocar compasión y temor y lograr con ello el fin mismo de la tragedia: la catarsis, la cual tiene una función hasta pedagógica para la polis. En este sentido, Aristóteles afirma: “Se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble” (*Poética* 24, 1460a, 27). Inclusive Giovanni Reale (1985), menciona que, mientras que “Platón había censurado severamente el arte precisamente por ser mimesis, es decir, imitación de cosas fenoménicas, las cuales (como sabemos) son, a su vez, imitación de los paradigmas eternos de las ideas, convirtiéndose así el arte en imitación de la imitación, apariencia de la apariencia, que desvirtúa lo verdadero hasta hacerlo desaparecer. Aristóteles se opone abiertamente a este modo de concebir el arte, e interpretar la mimesis artística con arreglo a una perspectiva opuesta, hasta convertirla en una actividad que, lejos de reproducir pasivamente la apariencia de las cosas, las recrea en cierto modo según una nueva dimensión” (126).

comprensión no estética del arte. A partir del combate que la obra instaure, acontece aquello que obra en la obra, posibilitando así el tránsito hacia su desocultamiento como acontecimiento. La verdad acontece entonces en la obra como el tránsito de la tierra al mundo, anterior a toda fórmula o determinación conceptual, porque es en sentido estricto un no lugar y una no cosa. Se trata de un movimiento. Es el tránsito mismo.

Así pues, la obra de arte es con todo rigor la única manifestación que podemos tener de las cosas no objetivadas por el pensamiento. Precisamente porque el pensamiento sólo puede entender de conceptos, aquello que se le escapan son las cosas. *Y el arte no es sino la forma de desvelar en el tránsito las cosas mismas. La obra, en este sentido, lleva las posibilidades ocultas de lo ente, haciendo con ello por vez primera a los hombres videntes para lo realmente existente, en lo que ellos se mueven a ciegas*" (GA 34, 1988: 63-64) [Cursivas mías].

Cuando hablábamos precisamente de que la experiencia del arte en el siglo XX se vuelve un asunto ajeno, sinuoso y por lo mismo chocante, esto tiene que ver con que la obra de arte no es algo indiferente. Ésta reclama atención, exige permanecer en ella. Belgrano (2023) declara, bajo esta óptica, que la obra "quiebra con el marco interpretativo que determina cómo nos relacionamos con las cosas cotidianamente, hace que éste se torne extraño, no familiar" (105).

De hecho, cuando Heidegger apunta en el ensayo que la obra de arte "cuanto más esencialmente sale a lo abierto y por lo tanto más destaca el impacto (*Stoß*) que esto supone, tanto más extraña y aislada se torna la obra. En el producir o traer delante (*Hervorbringen*) de la obra reside ese darse que hace «que ella sea»" (GA 5, 1976a: 54). El impacto o choque (*Stoß*) hace que la obra de arte funde el espacio posibilitador en el que acaece propiamente la experiencia.

Al respecto, Emmanuel Levinas (2016) también caracteriza la experiencia del arte a partir de la categoría del exotismo "en el sentido etimológico del término" (63), el cual proviene de griego *exotikós* compuesto por dos elementos: 'exo' que denota fuera-de, exterior, hacia fuera; 'ikós' (*oikia*), la casa, la hacienda, la familia, lo propio. Para el pensador francolituano:

El exotismo aporta una modificación a la contemplación misma. Los objetos están fuera sin que esté afuera se refiera a un interior, sin que sean ya naturalmente poseídos. El cuadro, la estatua, el libro son los objetos de nuestro mundo, pero a través de ellos las cosas representadas se separan de nuestro mundo. El arte, incluso el más realista, comunica ese carácter de alteridad a los objetos representados que forman, sin embargo, parte de nuestro mundo. Nos ofrece esos objetos en su desnudez, en esa desnudez verdadera que no es la ausencia de vestimenta, sino, si cabe decirlo, la ausencia misma de formas, es decir, la no-trasmutación de la exterioridad en interioridad que las formas llevan a cabo. Las formas y los colores del cuadro no recubren, sino que descubren las cosas en sí; precisamente porque mantienen la exterioridad de éstas. La realidad sigue siendo extraña al mundo en cuanto dado (Levinas, 2019: 63).

Definir así la experiencia del arte implica que la obra comunica en cierta medida su carácter extraño, extranjero, inhóspito. Abordar así a la obra de arte es afirmar que ésta se rehúsa a ser una experiencia entre otras y se manifiesta más bien como experiencia límite. Ésta emerge como lo más parecido a considerar la extrañeza de la representación de los objetos separados de nuestro mundo y que, de cualquier manera, nuestra percepción de éstos nunca es igual que en la obra.

Esto nos conduce al gran problema que supone para Heidegger reducir la obra como objeto de la representación sensible. Ella consiste en reproducir la apariencia del mundo sensible, resguardando, si se quiere pensar así, la forma en la que aparecen las cosas. Pero dado que cobra vida, el impulso de un ver más no necesariamente objetivable de la obra de arte de la que nos habla Heidegger trasciende la mera representación por medio de la esencia poética que éste descubre en ella.

El recurso a la poesía no constituye un desplazamiento temático, es la consecuencia interna de la muerte del arte en sentido estético. Allí donde la obra deja de instaurar históricamente la verdad bajo el régimen de la vivencia, el poetizar aparece como el ámbito en el que el ser puede aún ser nombrado sin quedar reducido a la representación. La preeminencia de la esencia poética del arte frente a la muerte del arte forma parte de una transformación histórica necesaria.

En todo caso, si "Heidegger alude siempre a la poesía como un discurso cercano al de la filosofía" (Bertorello, 2010: 178), es porque en la poesía, a través del decir poético, acontece de modo especial la manifestación que tenemos del ser y de las cosas. Esto es: por medio de la esencia del lenguaje como poesía, viene a nosotros la verdad del ser. Es, al igual que el pensar meditativo, un modo privilegiado de nombrar al Ser de una forma no objetivada ni representativa. Y, por lo tanto, no se trata, como afirma Leyte (2016), de que "en el poema a su vez no hay unas palabras mejores, ni más valiosas ni más bellas que otras. Lo bello y valioso y verdadero es que en el poema se hacen visibles las palabras, como en el arte se hacen manifiestas las cosas" (50). En consecuencia, para Heidegger hay una preeminencia inexorable de la poesía, porque en ella reside la esencia misma del lenguaje¹⁵.

¹⁵ "La poesía es la esencia del lenguaje y sólo por consecuencia puede también ser «expresión». Pero el arte y la obra de arte no son una especie de lenguaje, sino viceversa: la obra lingüística es la figura fundamental del arte, ya que ésta es poesía. La poesía en sentido estrecho, *Poesie*, permanece la figura fundamental del arte (poesía en sentido amplio), pero precisamente porque en el decir poético siquiera lo abierto, en donde lo ente como ente llega al despliegue y conservación, es proyectado y llega a ser propiedad para el *Dasein* humano. Construir y modelar por el contrario acontecen siempre en lo ya abierto de del dictado [*Sage*] y del decir y por ello precisamente en cuanto caminos del arte nunca son lenguaje, sino un correspondiente poetizar propio" (GA 80.2, 2020: 584-s; trad. "Del origen de la obra de arte. Primera versión", 29). La traducción ha sido modificada. Por Sage en vez de saga, como sugiere el traductor, hemos optado por traducir dictado en relación con el sagen, decir.

Si atendemos a la célebre sentencia de la Carta sobre el humanismo en el que el pensador afirma: “El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y poetas son los guardianes de esa morada. Su guarda consiste en llevar a cabo la manifestación del ser, en la medida en que, mediante su decir, ellos la llevan a lenguaje y allí la custodian” (GA 9, 1976b: 313), entonces asistimos a las dos maneras de llevar a la palabra el ser: mediante la filosofía y mediante el arte en su consideración estrictamente poética. Para Heidegger todo arte es poesía:

la obra lingüística, la poesía en sentido más estrecho, tiene una posición privilegiada en el arte en su totalidad. Uno suele establecer en cada caso un «lenguaje de formas» en los artistas y en sus obras, por ejemplo en las obras de arquitectura y plásticas. ¿Por qué «lenguaje» en una obra arquitectónica? Bien, sabemos que el lenguaje es «expresión» y también el arte es precisamente esto, es decir, «expresión». Y por ello todo arte es «lenguaje». Y ya que el arte lingüístico se llama «poesía», es pues todo arte poesía (GA 80.2, 2020: 584-s; trad. “Del origen de la obra de arte. Primera versión”, 28).

El sentido amplio de *Dichtung* como poesía se diferencia, por obvias razones, de la *Poesie* como obra artística lingüística. Por lo que Heidegger no desprecia el arte plástico, al contrario, establece la capacidad poética en la plástica en tanto que la obra de arte se instaura también como lenguaje. En realidad, y como bien señala Bertorello (2024), “la obra de arte se presenta como un objeto que hibrida en su propia estructura una posición frente a la realidad, frente a la imagen y frente al lenguaje” (29).

Si pensamos pues la hibridación de la obra de arte más que como objeto, como acontecimiento del tránsito caracterizado como verdad, tenemos por un lado que la obra de arte desoculta de manera especial las cosas mismas, y al mismo tiempo para que éstas no pasen por la proposición, tenemos de ella su acaecimiento en la imagen. Esta estructuración dice aquello que la cosas son a través del decir poético.

Así pues, si la única pregunta que ronda el proyecto filosófico de Heidegger es, en efecto, la pregunta por el Ser como su única pregunta, en la medida en que vale para lo más esencial, aparece entonces el pensar y el poetizar como los modos por excelencia en que el Ser puede acontecer de forma histórica-apropiadora, como *Ereignis*. De modo que tanto la filosofía pensante como el arte poetizante se erigen como los dos modos en los que acontece propiamente el Ser.

La esencia poética del arte, en definitiva, no queda reducida a una concepción romántica ni ontologizante de la obra de arte para afrontar el fenómeno del arte tras la muerte de éste, antes bien, constituye el meollo del asunto que posibilita pensar precisamente ese después del arte.

CONSIDERACIONES FINALES

“¿Hasta qué punto es el arte algo natural para el ser humano?” (GA 97, 2015: 458) cuestiona Heidegger en sus Cuadernos negros. A diferencia de

aquello que comúnmente asumimos sobre el arte y su vínculo inextricable con lo propiamente humano, la cuestión por lo demás sugestiva invitaría a reparar en dicho vínculo que, al menos para nuestro momento histórico, deviene cada vez más contradictorio de cara al mundo actual del arte.

El siglo XX fue, sin duda alguna, un escenario fértil para el desenvolvimiento de todos los movimientos artísticos revolucionarios acontecidos. Y la reflexión filosófica, como nunca, se alzó con tanta fuerza que pareciera que el arte se volvió exclusivo tanto de la teoría, como de la política. Esto último en la medida en que las diferentes formas artísticas cuestionan de antemano el academicismo exacerbado del arte, así como su institucionalización.

Ante ello, Heidegger no proporciona reflexión alguna que ayude a entender las diversas maneras en las que el arte se estaba transformando abruptamente, y tampoco desarrolla una estética. Pero quizá el hecho de no hacerlo demuestra que las posibilidades del filosofar radical pueden sustraer el fenómeno del arte del dominio estético y hallar ahí un campo todavía más fecundo. Incluso frente al momento epocal en el cual surge su meditación histórica en torno al arte, ésta no busca dar cuenta del mundo del arte de su tiempo, sino que se erige como una tarea todavía más esencial: la capacidad que éste tiene de poner en obra la verdad de lo ente.

68

Por lo tanto, la meditación heideggeriana sobre el arte adquiere su alcance en el momento en que se reconoce que su muerte acontece bajo el régimen de la vivencia. La estetización del arte, al inscribir la obra en el horizonte de la percepción subjetiva, transforma su esencia y desplaza su capacidad de instauración histórica. El arte queda integrado así en la organización cultural de experiencias y en la planificación de lo sensible que caracteriza a la subjetividad consumada.

Y, sin embargo, el panorama contemporáneo del arte se despliega en este mismo horizonte. La obra de arte circula como objeto de consumo, como estímulo perceptivo y como un dispositivo de experiencia dentro de economías simbólicas que determinan su recepción. La producción artística participa de lógicas curatoriales, institucionales y mercantiles que presuponen su accesibilidad y su disponibilidad para el disfrute. El arte, tal como ya lo había diagnosticado Heidegger, deviene contenido, o si se quiere pensar así, mero evento perceptivo en el que la vivencia constituye el criterio último de legitimación.

En este contexto, la vigencia de la propuesta aletheiológica de Heidegger abre la posibilidad de repensar la obra más allá de su determinación estética. La desestetización del arte permite sustraer la obra del esquema representacional que la reduce a ser un simple objeto de percepción y restituirla al ámbito en el que puede acontecer la verdad. Mundo y tierra nombran el combate en el que lo ente se abre a su desocultamiento, instaurando un espacio en el que la experiencia deja de ser vivencia para convertirse en experiencia del acontecer.

De modo que el tránsito hacia la dimensión poética del arte señala la

forma en que éste puede aún desplegarse tras su muerte en sentido estético. El arte comparece como uno de los modos en los que el ser puede ser llevado a la palabra sin quedar reducido al ámbito de la representación. El poetizar y el pensar aparecen entonces como ámbitos en los que la verdad puede procurarse un sitio en la historia, frente al avance creciente de la tecnología, la disolución del sentido de lo real y la configuración de una época marcada por la no-verdad.

Reparar siquiera en las implicaciones que tiene la desestetización del arte en el proyecto heideggeriano, abre una posibilidad aún mayor: reconocer que sólo el pensar y el poetizar custodian el acceso a aquello que se retrae en el tiempo presente.

REFERENCIAS

- ARISTÓTELES (2018), *Poética*, Edición trilingüe, trad. Valentín García Yebra, Barcelona, Gredos.
- ARISTÓTELES (2011), "Metafísica" en *Obras completas I* (Metafísica, Física, Acerca del alma), trad. Tomás Calvo Martínez, Madrid, Gredos.
- BAST, Reiner A. (1986), „Ein Brief Martin Heideggers an Rudolf Krämer-Badoni über die Kunst“, *Phänomenologische Forschungen. Studien zur neueren französischen Phänomenologie: Ricoeur, Foucault, Derrida*, 18: 170–182.
- BELGRANO, Mateo (2023), *El oasis del arte en la filosofía de Martin Heidegger*, Buenos Aires, Sb.
- BENJAMIN, Walter (2003), *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert, México D.F., Itaca.
- BERTORELLO, Adrián (2024), "La obra de arte como objeto híbrido. Realidad, lenguaje e imagen en *Der Ursprung des Kunstwerkes* de M. Heidegger", *ApareSER Revista de filosofía*, 1 (2): 28–44.
- BERTORELLO, Adrián (2010), "La función poética del lenguaje en el discurso filosófico de M. Heidegger. Una interpretación del estilo heideggeriano desde V. Shklovski y R. Jakobson", *ARETÉ Revista de Filosofía*, 22 (2): 177–188.
- GROYS, Boris (2014), *Volverse público*, Buenos Aires, Caja Negra.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (2005), *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Madrid, Alianza.
- (2020), *Vorträge Teil 2: 1935–1967*, ed. Günther Neumann, GA 80.2, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.
- (2016), *Vorträge Teil 1: 1915–1932*, ed. Günther Neumann, GA 80.1, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. (Ed. cast. 2024, Conferencias 1915-1932, trad. Ángel Xolocotzi, Ciudad de México, FCE)
- (2015), *Anmerkungen I–V* (Schwarze Hefte 1942–1948), ed. Peter Trawny, GA 97, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. (Trad. cast. 2022, Anotaciones I – V. Cuadernos negros (1942 -1948), trad. Alberto Ciria, Madrid, Trotta)
- (2014), *Überlegungen VII–XI* (Schwarze Hefte 1938/39), ed. Peter Trawny, GA 95, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. (Ed. cast. 2017, Reflexiones VII – XI. Cuadernos negros (1938 -1939), trad. Alberto Ciria, Madrid, Trotta)
- (2000), *Vorträge und Aufsätze (1936–1952)*, ed. Friedrich Wilhelm von Herrmann, GA 7, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. (Ed. cast. 1994, Conferencias y Artículos, trad. E. Barjau, Barcelona, Serbal)
- (1988), *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet* (1931/32), ed. Hermann Mörchen, GA 34, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.
- (1976a), *Holzwege*, ed. Friedrich Wilhelm von Herrmann, GA 5, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. (Ed. cast. 2017, Caminos de bosque, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza; 2016, ed. Bilingüe, Madrid, La oficina)
- (1976b), *Wegmarken* (1919–1961), ed. Friedrich Wilhelm von Herrmann, GA 9, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. (Ed. cast. 2007, Hitos, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza; 2016, ed. Bilingüe, Madrid, La oficina)
- (2006), "Del origen de la obra de arte. Primera versión", *Revista de Filosofía* (Universidad Iberoamericana), trad. Ángel Xolocotzi, 115: 11–34.
- LEVINAS, Emmanuel (2016), *De la existencia al existente*, trad. Patricio Peñalver, Madrid, Arena Libros.

- (2001), "La realidad y su sombra" en *La realidad y su sombra. Libertad y mandato, Trascendencia y altura*; trad. por Antonio Domínguez, Madrid, Mínima Trotta.
- LEYTE, Arturo (2016), *Post Scriptum a El origen de la obra de arte de Martin Heidegger*, Madrid, La Oficina.
- NIETZSCHE, Friedrich (2016), *Fragmentos póstumos (1885–1889)*, Vol. IV; ed. Diego Sánchez Meca, trad. Juan Luis Vermal y Joan B. Llinares, Madrid, Tecnos.
- (1996), *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, trad. Luis M. L. Valdés y Teresa Orduña, Madrid, Tecnos.
- ORTIGOSA, Andrés (2021), "Reflexión y concepto en Hegel. Una aportación a las raíces kantianas de la Ciencia de la Lógica", *CON-TEXTOS KANTIANOS. International Journal of Philosophy*, 13: 305–322.
- PETZET, Heinrich W. (2007), *Encuentros y diálogos con Martin Heidegger 1929–1976*, trad. Lorenzo Langbehn, Buenos Aires, Katz Editores.
- PINEDA, César Alberto (2024), *Conflicto y menesterosidad. El problema del animal tecnificado en Heidegger*, Ciudad de México, Fides/BUAP.
- PLATÓN (1971), *La República*, trad. Antonio Gómez Robledo, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- REALE, Giovanni (1985), *Introducción a Aristóteles*, trad. Víctor Bazterrica, Barcelona, Herder.
- REBOK, Gabriela (2007), "¿Muerte del arte o estetización de la cultura?", *Tópicos. Revista de Filosofía de Santa Fe*, 15: 55–75.
- VIGO, Alejandro (2008), *Arqueología y aleteiología y otros estudios heideggerianos*, Buenos Aires, Biblos.



ACTA MEXICANA DE FENOMENOLOGÍA
REVISTA DE INVESTIGACIÓN FILOSÓFICA Y CIENTÍFICA
No. 8 Marzo de 2026
ISSN: 2448-8941

MEDITACIONES FENOMENOLÓGICAS RELATIVAS A LA DANZA: FANTASÍA Y EXPERIENCIA CORPORAL

PHENOMENOLOGICAL MEDITATIONS CONCERNING DANCE: PHANTASY AND CORPOREAL EXPERIENCE

Román Alejandro Chávez Báez

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

roman.chavez@correo.buap.mx

ORCID: 0000-0002-9560-6632

73

RESUMEN

El propósito de este artículo es ahondar, desde una perspectiva fenomenológica, en la relación cuerpo y danza, para entender la constitución de la experiencia corporal y del escenario artístico gracias a la fantasía. En la constitución se reconoce la importancia del cuerpo como órgano de la percepción, desembocando en el estudio de las ubiestesias y las sensaciones kinestésicas, todo ello para reafirmar la importancia del cuerpo vivo (*Leib*). De ahí exploramos la relación entre cuerpo vivo danzante y espectador en el escenario artístico, donde el cuerpo en movimiento de los bailarines y la captación del espectador se funden en un acto de fantasía. Escenario ficticio con su propio espacio y tiempo. Finalizamos con la tematización fenomenológica de la danza expresionista.

Palabras clave

Fenomenología | Danza | Experiencia corporal | Fantasía | Espacio-tiempo

ABSTRACT

The aim of this article is to deepen, from a phenomenological perspective, the relation between body and dance in order to elucidate the constitution of corporeal experience and of the artistic stage through phantasy. In this process of constitution, the body is recognized as the organ of perception, leading to an investigation of ubiesthesias and kinesthetic sensations, thereby reaffirming the primacy of the lived body (*Leib*). We then explore the relation between the dancing lived body and the spectator within the artistic stage, where the dancers' moving bodies and the spectator's apprehension are unified in an act of phantasy—thus constituting a fictional stage endowed with its own spatiality and temporality. The article concludes with a phenomenological thematization of expressionist dance.

Keywords

Phenomenology | Dance | Corporeal | Experience | Phantasy | Space-Time

PALABRAS INTRODUCTORIAS

74

La estructura que este artículo tendrá se encuentra dividida en tres momentos principales, a saber, la constitución de la experiencia corporal; en la cual se dilucidará de qué forma el cuerpo se constituye como el órgano de la percepción, así como la incidencia que las ubiestesias (*Empfindnisse*) y las sensaciones kinestésicas (*kinästhetische Empfindungen*) tienen en dicho proceso, a la par de estas dos sensaciones se deberá verter tinta respecto al rol que el cuerpo vivo (*Leib*) juega como el órgano de la voluntad y el punto cero (*Nullpunkt*) de toda orientación. El segundo punto corresponde a la relación que se engendra entre el cuerpo del danzante y del espectador al tomar como coyuntura las sensaciones kinestésicas, la voluntad con la cual el movimiento es realizado y la imagen que se conjura en el espectador al ver el cuerpo en movimiento, pues mediante un acto de fantasía el cuerpo de la bailarina ha transmutado en cisne, en una doncella en peligro que huye por el bosque, o una pueblerina que se ha hecho pasar por una muñeca para engañar a su creador, etc. Dentro de todos estos posibles ejemplos despunta el hecho de que en cada uno de ellos la fantasía juega un papel primordial para la representación de aquellas imágenes: cualquiera que fantasea tiene una experiencia en imagen. Algo aparece frente a él. Sin embargo, nadie consideraría que esta aparición sea una aparición del objeto mismo. "A esta vacilante, fluctuante, ya surgiente, ya evanescente, aparición, cuyo contenido cambia tan variadamente a medida que todo esto tiene lugar, ciertamente nadie la toma por la aparición del objeto, e.g., del palacio mismo, sino más bien por la "presentación" del mismo, por una presentificación, una pictorialización [*Verbildlichung*]"¹. Finalizamos, con la tematización fenomenológica de la Danza expresionista.

1. LA CONSTITUCIÓN DE LA EXPERIENCIA CORPORAL

Grandes cantidades de tinta han sido vertidas en torno al paradójico papel que el cuerpo ha jugado a lo largo de la historia de la filosofía occidental, por un lado, hay prominentes filósofos, tales como Platón, René Descartes, Thomas Hobbes, que han dotado al cuerpo, guardando las distancias entre cada uno de estos pensadores, de un rol menor o casi baladí en sus teorías filosóficas al establecer algún tipo de sometimiento del cuerpo en favor de la *Psyche*, del alma o de la *res cogitans*, por otro lado, autores como

¹ „Diese schwankende, flüchtig bald auftauchende, bald verschwindende, dabei sich inhaltlich so vielfältig ändernde, so matte Erscheinung hält doch niemand für die Erscheinung des Gegenstandes, z.B. des Schlosses selbst, aber wohl für die „Vorstellung“ desselben, für eine Vergegenwärtigung, für eine *Verbildlichung*“ (Husserl, 1980: 26).

Aristóteles, Étienne Bonnot de Condillac, Maine de Biran, Baruch Spinoza, Friedrich Nietzsche, han argumentado, sin ahondar en las prominentes diferencias que existen entre estos pensadores, por una revalorización del cuerpo frente a los ojos de la tradición filosófica occidental al dotarlo de un protagonismo que clama para sí el papel central de la vida del hombre. No obstante, estas dos posturas, las cuales han sido caracterizadas de una forma rauda, pasan por alto una cuestión central de la experiencia del cuerpo, la cual vale la pena recalcar y es rescatada por la fenomenología trascendental de Edmund Husserl, a saber, la experiencia inmediata de lo que significa tener y ser cuerpo, o expresado con los términos propios de la fenomenología cuerpo vivo (*Leib*) y cuerpo físico (*Körper*).

Al hacer uso de estos conceptos Husserl es capaz de ofrecer una postura que sincretice estas dos corrientes al no deshilar la fina trama que se encuentra enhestada entre el cuerpo y el alma; el cuerpo será en su doble constitución el estrato de la experiencia. El distintivo de cuerpo vivo hace referencia al aspecto anímico del sujeto, por el cual realmente *habito* el mundo y no me limito a ocupar un mero lugar en éste, es decir, se trata de la vitalidad con la cual interactúo en el mundo, y mediante la cual algo que afecta a mi cuerpo tiene la peculiaridad de afectarme a mí. El cuerpo vivo otorga una nueva dimensión a la experiencia mundana. En contra partida, el cuerpo físico hace referencia a todas las posibles características que puedan ser atribuidas al cuerpo en tanto que es concebido como un objeto mundano, es decir, todas las posibles mediciones con las cuales la materia es cuantificada, volumen, peso, forma, composición atómica, etc., en otras palabras, el cuerpo físico es reducido a la suma de sus partes; no es más que huesos, sangre, carne y nervios. La compleja relación que se entrama entre estas dos experiencias de cuerpo pone en evidencia la novedosa forma mediante la cual se explica la experiencia corporal, expresado de un modo más claro, el contraste entre estos dos tipos de experiencia no logra enriquecer el concepto de la experiencia del cuerpo físico; sino que da lugar a uno completamente nuevo:

Y así en general mi cuerpo, al entrar en relación física con otras cosas materiales (golpe, presión, sacudida, etc.), no depara meramente la experiencia de sucesos físicos referidos al cuerpo y a las cosas, sino también sucesos corporales específicos de la especie que llamamos ubiestesias. Tales sucesos faltan en las "meras" cosas materiales. Las sensaciones localizadas no son propiedades del cuerpo como cosa física, pero, por otro lado, son propiedades de la cosa cuerpo, y justo propiedades de acción. Se presentan si el cuerpo es tocado, presionado, pinchado, etc., y se presentan ahí donde lo es y cuando lo es; solamente en ciertas circunstancias perduran más que el toque. Toque significa aquí un suceso físico: dos cosas sin vida también se tocan; pero el toque del cuerpo condiciona sensaciones en él o dentro de él (Husserl, 2005:185-186).

El cuerpo ocupa un lugar central en las reflexiones fenomenológicas que Husserl plasmó en su segundo tomo de *Ideas* al afirmar que éste es el crisol

en el cual converge la constitución del cuerpo vivo, los objetos del mundo y el cuerpo físico como objeto constituido. Estos tres derroteros se encuentran ampliamente diferenciados entre sí, no obstante, será gracias al tomar a dicho trio en consideración al mismo tiempo, que se podrá llegar a la conclusión de que el cuerpo humano, a pesar de que se encuentre constituido *como si* se tratase de cualquier otro objeto del mundo, no puede ser considerado como tal. El cuerpo es el nexo entre el mundo y el otro.

Ahora bien, hay que afirmar que el fenomenólogo moravo ha llegado a esta posición *ex nihilo*, sería una enorme tergiversación, en vista de que Husserl presta especial atención a aquellos partidarios que abogan por un papel central del cuerpo en la vida del sujeto. Sin embargo, de igual modo se cometería un atropello si únicamente se afirmara que el fundador de la fenomenología trascendental únicamente se dedica a retomar aquellas posturas, resulta evidente e innegable que el tratamiento que la fenomenología le otorga al cuerpo es único en sí mismo. Dando pie a la consolidación de una línea argumentativa en el seno de la fenomenología que tiene por finalidad ahondar en la experiencia corporal. El desarrollo de dicha línea de investigación ha sido potencializado desde la aparición de ciertos textos que pueden ser denominados parteaguas en la misma, como es el caso *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Libro segundo: *Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución del propio Husserl*, *La fenomenología de la percepción* de Maurice Merleau-Ponty, *Encarnación: una filosofía de la carne* de Michel Henry, o *Corpus* de Jean-Luc Nancy, entre otros autores. Una vez establecido este pequeño preámbulo será posible enfocar la cuestión central de este artículo, esto es, ahondar desde una perspectiva fenomenológica en la relación que el cuerpo guarda con la danza. He ahí la necesidad de dilucidar los conceptos nodales de la fenomenología del cuerpo e indagar en el rol que poseen en la danza.

Teniendo este panorama en mente, será evidente el motivo por el cual el cuerpo será el pilar de esta investigación. La noción del cuerpo vivo y el cuerpo físico no deben ser entendidas como si estas hicieran referencia a dos entidades opuestas, al contrario, el carácter de cuerpo vivo descansa en las bases del cuerpo físico. No se promulga un cuerpo antitético que se sitúe en oposición entre estos tipos de experiencia, sino que se trata de una relación más sutil de lo que podría considerarse en un principio. El cuerpo vivo se encuentra posibilitado por el cuerpo físico:

El alma y el yo anímico 'tienen' un cuerpo; existe una cosa material de cierta naturaleza, que no es meramente cosa material, sino cuerpo, o sea: una cosa material que como campo de localización de sensaciones y de mociones afectivas, como complejo de órganos sensoriales, como miembro y contramiembro fenomenal de todas las percepciones cósmicas (y lo demás que conforme a lo anterior pueda aquí venir al caso), compone un terreno fundamental de la dación real del alma y del yo (Husserl, 2005:197).

El sentido de pertenencia que el cuerpo vivo genera al experimentar el mundo es de tal magnitud que no es posible establecer una distinción entre aquello que afecta mi cuerpo vivo y a mí como persona, es decir, "mi cuerpo vivido es, entre todas las cosas, lo más próximo a mí, a la percepción, a mí sentir y a mí sensación. Y de tal modo yo, el yo actuante (*fungierende Ich*), tengo una complicidad especial frente a todos los objetos que me rodean"². De tal modo que el cuerpo se convierte en un nodo insoslayable de la experiencia del mundo, pero para poder dar cuenta de dicha experiencia y poder tematizarla será necesario poner en efecto una suspensión de la facticidad con la que se vive en el mundo, es decir, en términos fenomenológicos una suspensión de la actitud natural, esto con la mira de poder diferenciar el estrato del cuerpo vivido de aquel del cuerpo físico.

Prosiguiendo con la caracterización del cuerpo vivo, es preciso comentar que Husserl le atribuye el papel pivotal de ser el centro de toda posible percepción, esto es, aquello que aparece a la izquierda de mí, lo hace porque aparece a la izquierda de mi cuerpo, etc. No solamente se trata de una rosa de los vientos mediante la cual el mundo se organiza, sino también representa un campo exclusivo de experiencia que se engendra a partir de las sensaciones que el cuerpo tiene a la par del momento en el que se palpa un objeto; el cuerpo vivido retoma un especial sentido cuando el cuerpo se siente a sí mismo, es decir, ante dicho encuentro es imposible que éste se constituya como una cosa más en el mundo en vista de que

La ubiesticia táctil no es estado de la cosa material mano. Sino precisamente la mano misma, que para nosotros es más que cosa material y la manera en que ella está en mí trae consigo que yo, el "sujeto del cuerpo", diga: lo que es cosa de la cosa material es cosa suya y no mía. Todas las ubiesticias pertenecen a mi alma, todo lo extendido a la cosa material (Husserl, 2005: 189-190).

No se debe perder de vista la sutil experiencia que el cuerpo vivido engendra al experimentarse a sí mismo, en vista de que aquellos contenidos de sensación de la vivencia son el núcleo del noéma de la vivencia en cuestión. Esto es sumamente relevante en el momento en que se considera que en esta vivencia el cuerpo es a su vez el noéma de su propia noésis.

Las ubiesticias y las sensaciones kinestésicas conforman la quintaesencia de la experiencia del cuerpo vivido, no obstante, no son las únicas que constituyen el grueso de las experiencias corporales, pues es posible encontrar en ésta distintos tipos de sensaciones como visuales, auditivas, olfativas, etc., todas éstas palidecen en comparación de las dos primeras, a las que ya se ha hecho alusión. Para los fines de este artículo será de especial atención las sensaciones visuales, dado que mediante ellas se percibe el cuerpo de aquel que danza, pero esta percepción visual no puede consti-

² „Mein Leib ist mir unter allen Dingen das Nächste, das Nächste der Wahrnehmung, das Nächste meinem Gefühl und Willen. Und so bin ich, das fungierende Ich, vor allen ändern umweltlichen Objekten mit ihm in besonderer Weise einig“ (Husserl, 1973: 58).

tuir por sí misma el cuerpo en cuestión, a causa de que en ésta “[...] falta una aparición visual de un objeto que ve [...] falta, por ende, la sensación análoga a la sensación del tacto, que es realmente captada por la mano que palpa. El papel de las sensaciones de visión en la constitución correlativa del cuerpo y las cosas externas es, por tanto, distinto a las sensaciones de tacto” (Husserl, 2005: 187-188). Es sumamente pertinente aclarar que las limitaciones que la percepción visual posee no equivalen a un impedimento para la constitución del cuerpo; forman un aspecto insignia de éste, pero bajo ningún motivo se puede afirmar que ésta sea condición suficiente para hablar de una posible constitución del cuerpo vivido. La percepción visual del cuerpo se encuentra limitado de forma tajante y certera por la propia limitación que el ojo mismo es incapaz de verse sin un espejo o algún otro instrumento reflejante, la falta de visión completa del cuerpo atesta a una concepción limitada de la experiencia corporal “No me veo a mí mismo, a mi cuerpo, como me palpo a mí mismo. Lo que llamo cuerpo visto no es algo visto que ve, como mi cuerpo en cuanto cuerpo palpado es algo palpado que palpo” (Husserl, 2005: 187). Esta percepción parcial del cuerpo pone de relieve la riqueza que la dimensión táctil supone para un análisis fenomenológico.

La riqueza que la tactilidad otorga a dicho análisis reside en que las ubiestesias son capaces de despertar el estrato del cuerpo vivido en el cuerpo; al asir un objeto con una mano tengo ciertas sensaciones que me afectan de un modo particular, es decir, la dureza, su temperatura, su consistencia, etc. Éstas trazan el mapa de la experiencia única que es propia del cuerpo vivido. Los objetos del mundo no ‘despiertan’ al ser tocados, este despertar es único del cuerpo vivido en la medida en que

[...] la localización de las ubiestesias es de hecho algo por principio distinto de la extensión de todas las determinaciones materiales de cosa [...] La ubiestesia que se dilata sobre la palma de la mano y hacia dentro de ella no es una textura real de cosa [...] como la aspereza de la mano, su color, etc. (Husserl, 2005: 189).

La ubiestesia remite de forma directa al estrato del cuerpo físico, pero lo rebasa de forma inmediata para dar paso al del cuerpo vivido. Si toco un objeto cualquiera, como este cuchillo que está frente a mi mesa, me es posible diferenciar entre las cualidades físicas de éste, mi mano como parte de mi cuerpo vivido y a su vez, mi mano como si se tratase de un mero objeto físico. Esta distinción será instrumental como punto intermedio para ahondar en la relación existente entre el cuerpo que danza y el del espectador. Será en la danza en donde se pueden recoger múltiples ejemplos de dicha interacción, los más notables, la danza *butoh*, el *contact improvisation*, así como el *reléase technique*, etc., estos ejemplos se encuentran unidos, a pesar de sus amplias y detalladas diferencias, por el mero hecho de que ponen en lugar central el cuerpo vivido por medio de sus ubiestesias. En este tipo de danzas cualquier leve cambio que surja entre el vaivén de los

movimientos será suficiente para marcar una nueva pauta en dicha danza; lo fundante deja de ser alguna posible caracterización de algún cuento para dar paso a la pura espontaneidad y movilidad corpórea.

Una vez mencionado esto, es preciso comentar que la segunda característica fundamental respecto a la experiencia del cuerpo vivido ya ha hecho su aparición desde el inicio de este texto, a saber, las sensaciones kinestésicas:

Éstas juegan un rol esencial en la aprehensión de cada cosa externa, pero ellas mismas no pueden ser aprehendidas en una forma en la que puedan ser representadas de una manera apropiada o inapropiada; no pertenecen a la "proyección" de la cosa. Nada les corresponde cualitativamente en la cosa, ni tampoco ellas delinean cuerpos (*Körper*) o los proyectan. Y, sin embargo, sin su participación no hay cuerpo (*Körper*) allí, ni cosa.³

Se trata de sensaciones que a su vez se encuentra localizadas de forma indeterminada en el cuerpo, es decir, la sensación kinestésica no engendra un contenido hylético específico cuando son experimentadas, es decir, no dependen de algún órgano en específico para poder ser experimentadas, por el contrario, estas sensaciones abarcan todo posible movimiento que mi cuerpo pueda experimentar. Motivo por el cual tanto las ubiestesias como las kinestesias son correlativas la una a la otra, pues el cuerpo funge como estrato básico para este tipo de experiencias. Es preciso comentar que dicha correlación únicamente se encuentra limitada al surgimiento de las sensaciones, por ejemplo, extender mi brazo y asir con mi mano una naranja, tanto la sensación kinestésica como la ubiestésica se suscitan una tras otra de forma encadenada, pero esta correlación inicia y termina en dicha sucesión.

Las sensaciones kinestésicas conllevan en su seno un grado de complejidad mucho mayor que las ubiestesias, a causa de la necesidad de la intervención de la voluntad del sujeto al realizar el movimiento, así como dicho movimiento es a su vez responsable de la constitución de las notas sensibles del objeto, puesto que si no hay movimiento para tocarlo ciertamente sería imposible que dicho objeto sea constituido. Es preciso recordar que la mirada no basta para constituir un objeto. Por último, y quizás el factor más importante, será que mediante estas sensaciones kinestésicas se constituye la espacialidad de mi mundo circundante en función de mi cuerpo y la relación que éste engendra con los objetos que lo rodean. A la par de cada paso que doy, el mundo acontece a mí alrededor y la perspectiva cambia. Las sensaciones kinestésicas son producto de la voluntad con la cual actúo de

³ „Sie spielen bei der Auffassung jedes äußeren Dinges eine wesentliche Rolle, aber weder werden sie so aufgefaßt, daß <sie> eigentliche, noch daß sie uneigentliche Materie vorstellig machen; sie gehören nicht zur „Projektion“ des Dinges. Nichts Qualitatives entspricht ihnen im Ding, und auch den Körper schatten sie nicht ab, stellen sie nicht projizierend dar. Und doch, ohne ihre Mithilfe ist kein Körper da, kein Ding“ (Husserl, 1973b: 160).

forma directa en el mundo, el cuerpo al ser el órgano mediante el cual se materializa dicha voluntad se convierte en el crisol de la subjetividad con la cual experimento el mundo en todas sus posibles acepciones:

El cuerpo (*Leib*) no es solamente en general una cosa, sino expresión del espíritu, y es a la vez órgano del espíritu (...) todo lo propiamente "subjetivo", yoico, se halla del lado espiritual (del lado que encuentra expresión en el cuerpo [*Leib*], mientras que el cuerpo (*Leib*) solamente en virtud de esta animación se dice "yoico", o sus estados y contexturas se dicen contexturas "mías", del yo, subjetivas. En la peculiaridad de la animación radica que lo corporal (*Leibliches*), y que finalmente todo lo corporal (*Leibliche*) desde cualesquiera puntos de vista, pueda adquirir significado anímico (Husserl, 2005: 187-188).

80

Tomando como punto de partida esta afirmación por parte de Husserl será posible trazar una hebra argumentativa en torno a la fenomenología de la danza, a raíz de que el cuerpo será el nexo entre estas dos posturas. "El cuerpo en cuanto cuerpo es, de cabo a rabo, cuerpo lleno de alma. Cada movimiento del cuerpo está lleno de alma, el ir y venir, el pararse y sentarse, correr y bailar, etc." (Husserl, 2005: 288).

El maestro de danza húngaro Rudolf von Laban, junto a personajes de la talla de Sigur Leeder; un maestro de danza y coreógrafo, Ann Hutchinson; una ávida estudiosa e investigadora de distintas teorías de la danza, entre otros, desarrollarán y fundamentarán, a lo largo de la vida académica de cada uno de estos, la noción de "kinetografía Laban", idea que se consolida de forma lucida en el texto *Schrifttanz* publicado por Laban en 1928, con la finalidad de ofrecer un mapeo extenso de los movimientos que un bailarín es capaz de explorar en una pieza musical al tener como fundamento la matemática y la anatomía.

A pesar de que Husserl y Lavan no hayan coincidido en vida, es posible y factible entablar puntos de interconexión en la labor que estos dos pensadores tuvieron respecto al cuerpo. El nexo que se puede labrar a partir de la intención de los pensadores ya mencionados gira en torno a la posibilidad por indagar en la danza como un fenómeno en el cual será necesario dilucidar sus estructuras esenciales que posibilitan el aparecer de la danza, en tanto fenómeno que puede ser aprehendido por el sujeto que la observa y por aquel que la vive al bailar.

La danza no es únicamente un fenómeno *kinetico* que aparece, la cual es dada a sí misma a la conciencia; sino, también una experiencia humana vital tanto como arte constituido y arte performativo: la experiencia para la audiencia y el danzante es una experiencia vivida⁴.

⁴ "Dance is not only a kinetic phenomenon which appears, which gives itself to consciousness; it is also a living, vital human experience as both a formed and performed art: the experience for both dancer and audience is a lived experience" (Sheets-Johnstone, 2015: 22-23).

2. LA EXPERIENCIA DEL CUERPO VIVO EN LA DANZA

La transición entre el interés puesto en el cuerpo para dar paso a la danza, reside exclusivamente en que la danza será una acción en la que el yo no se encuentra en completa captación de todos sus posibles movimientos, es decir, se trata de una actividad en la que la génesis del movimiento antecede a la intencionalidad con la cual el movimiento es captado. La danza actualiza las posibilidades intrínsecas del cuerpo al tratarse de la mezcla de movimientos intencionales y aquellos pre-intencionales. Este desenlace de eventos ocurre por el cuerpo mismo, en tanto que las sensaciones corporales no poseen ningún trazo de intencionalidad alguno; son pura sensibilidad en sentido estético. La constitución de sentido mediante el cual es posible dar cuenta de estas vivencias pre-reflexivas, pre-teoréticas y pre-intencionales, será el proto-yo. Bajo este mismo tenor es fácil concebir a la danza como el campo idóneo para el estudio de estas estructuras pre-reflexivas. La primacía del cuerpo que danza sobre la del cuerpo en reposo o en estado "normal" corresponderá a que: "En un contexto afectivo de la vida diaria, la conciencia pre-reflectiva del cuerpo y de su movimiento se encuentra supeditada por un sentimiento actual. En la danza, la conciencia pre-reflectiva del cuerpo y de su movimiento se encuentra fundada por la forma de un sentimiento."⁵

El concepto de movimiento en danza trasciende la caracterización que se encuentra al hablar del movimiento corporal, en la medida en que en la danza el movimiento conjura algo más, algo que no es propio del movimiento del cuerpo por sí mismo:

La manera o estilo de movimiento que emplee un bailarín o un actor arroja luz sobre un aspecto particular de la expresión corporal (...) El cuerpo del bailarín sigue direcciones definidas en el espacio. Las direcciones trazan formas o patrones en el espacio. En verdad, la danza puede ser considerada como la poesía de las acciones corporales en el espacio. En la danza, se eligen unas pocas acciones corporales significativas, que son las que forman patrones característicos de un baile particular (...) Los movimientos visibles del cuerpo en la llamada danza musical engendran reacciones emocionales en el espectador. En la danza con contenido dramático se suscita la participación del espectador en la acción y reacción, y en el desenlace del conflicto. Los patrones visuales de la danza pueden ser descritos con palabras, pero su significado más profundo resulta verbalmente inexpresivo (Laban, 1987: 43).

La experiencia que transmite la danza mediante movimientos que son inherentes al cuerpo denota un sentido que se encuentra carente en la experiencia cotidiana del movimiento corporal, vamos, los movimientos

⁵ "In an affective context of everyday life, a pre-reflective awareness of the body and the body in movement is supported by actual feeling. In dance, a pre-reflective awareness of the body and the body in movement is supported by the form of a feeling" (Sheets-Johnstone, 2015: 22-23).

mediante los que un bailarín da la impresión de ser una gacela son movimientos que, fuera de este preciso contexto, podrían no tener un significado ulterior. La cuidada serie de movimientos que un cuerpo realiza al danzar vinculan de forma palmaria la voluntad del sujeto al seguir dicha rutina, como de igual modo cuando la danza deviene una plataforma que catapulta la improvisación de la expresión humana, inclusive cuando se trata de danzas en las que la rutina se encuentra preestablecida. El cuerpo que danza transita entre un estado de autoconsciencia de su propio movimiento y de pre-reflexividad de este. La clave en este tipo de análisis fenomenológicos recaerá en que:

El uso del movimiento para un propósito definido, fuere como medio de trabajo externo, o para reflejar ciertos estados de ánimo y actitudes mentales, deriva de un poder de naturaleza no explicada todavía. [...] este poder es lo que nos permite elegir entre una actitud de resistencia [...] o una de complacencia [...] Esta libertad de elección no se ejercita siempre consciente o voluntariamente; a menudo se aplica automáticamente sin ninguna contribución voluntaria consciente (Laban, 1987: 41).

Esta posibilidad en la que se transita de forma intermitente entre una fase de pre-reflexividad y de conciencia se encuentra fundamentada en la receptividad del cuerpo para ser afectado de tal o cual forma a partir del estrato de la pasividad del propio cuerpo, es decir, en todas estas sensaciones que carecen de intencionalidad.

Esto respecto al propio cuerpo del bailarín, pero esta acotación no apunta nada en torno a la representación que el espectador puede tener del cuerpo que danza. Será necesario que se de paso a una modificación de neutralidad que permita que la fantasía haga su aparición en el escenario. Es necesario la aplicación de una epojé estética mediante la cual el cuerpo físico que danza en el escenario deja de tener validez para el espectador, así como todo aquello que es *percibido* en dicho escenario. El cuerpo del danzante no ha desaparecido, ni tampoco ha sido suplantado por una representación animalística, etc., sino que el cuerpo vivido posibilita un cambio en la aprehensión de dicho cuerpo; se aprehende el cuerpo, pero éste da pie a un objeto de la fantasía que no existe y no puede existir propiamente de forma fáctica.

La imagen que se conjura a través de la danza se encuentra posibilitada por la propia subjetividad del cuerpo, sin embargo, de este cúmulo de experiencias, que se anidan en el seno de éste, será la constitución del espacio la cual relucirá con luz propia. Ésta se deduce a partir del hecho de que el mundo que constituyo frente a mis ojos se organiza en función de mi cuerpo, de forma explícita, se trata de la capacidad del cuerpo de fungir como punto cero de toda orientación:

Las cosas aparecen, y lo hacen por este o por aquel lado, y en esta manera de aparición radica insuprimiblemente encerrada la referencia a un aquí y sus direc-

ciones fundamentales. Todo ser espacial aparece necesariamente de tal modo que aparece más cerca o más lejos, como arriba o abajo, como a la derecha o la izquierda (Husserl, 2005: 198).

El hecho de que la constitución del espacio se actualice conforme al movimiento del cuerpo no puede pasar de forma desapercibida en este análisis, en vista de que dicha afirmación pone en tela de juicio una noción de espacio vacío en la que los objetos acontecen. La implicación de este punto en la danza es significativa, dado que el movimiento que produce el cuerpo cuando danza es una forma de habitar el espacio y no una mera superposición de un movimiento sobre cada uno. La unicidad con la cual cada movimiento es parte de un mismo cuerpo se entiende a partir del "esquema corporal [que] es el fundamento del saber pre-reflexivo de la espacialidad corporal; sintetiza todas las presencias espaciales del cuerpo. De hecho, el esquema corporal permite asir nuestros movimientos y gestos como continuos y unificados 'existir aquí'"⁶. La experiencia espacial del cuerpo se asume como una unidad indivisible que se desenvuelve en un plano pre-reflexivo.

Todo movimiento corpóreo tiende a hacer suyo el espacio en el cual se desenvuelve a causa de la unificación de la experiencia que tiene el cuerpo respecto al mundo; este estrato pre-reflexivo en el cual el cuerpo interactúa con el mundo se encuentra caracterizado por una constante tensión entre un estado de pasividad y actividad, la cual se caracteriza por una aprehensión intencional de los objetos.

Los objetos experimentados del mundo circundante son tan pronto atendidos, tan pronto no, y si lo son, ejercen entonces un 'estímulo' mayor o menor, 'despiertan' un interés y gracias a este interés una tendencia a volverse, y esta tendencia se desahoga libremente en el volverse o se desahoga sólo tras haber debilitado o superado tendencias opuestas, etc." (Husserl, 2005: 263).

Este salto a la actividad está circunscrito por leyes de motivación bajo las que el objeto es juzgado anímicamente por el yo.

El objeto tiene contexturas de valor y es 'experimentado' con ellas, apercebido como objeto de valor. Yo me ocupo de él, él ejerce sobre mí estímulos para que me ocupe de él; yo lo contemplo: cómo se comporta como objeto de tal índole, cómo se acreditan estas nuevas propiedades que no son propiedades de la naturaleza, cómo se determinan con más precisión, etc. (Husserl, 2005: 264).

La constitución del espacio es inherente a la experiencia corporal; la danza se mostrará como la radicalización de esta relación, en la medida en que: "la danzante y la danza son uno mismo. La danzante no está consciente de

⁶ "The bodily schema is the foundation of the pre-reflective knowledge of the body's spatiality; it synthesizes all spatial presences of the body. It is, in fact, the bodily schema which allows us to grasp our gestures and movements as a continuous and unified 'being hereness'" (Sheets-Johnstone, 2015: 17).

la forma-que-creará, la danza, como objeto, tampoco está explícitamente consciente de sí misma cuando crea la forma"⁷. La experiencia dancística toma como plataforma el estrato pre-reflexivo del cuerpo para constituir el espacio en el cual acontece. La novedad de la constitución de dicho espacio responderá a que éste estará constituido desde la danza y ya no propiamente desde la experiencia cotidiana del cuerpo. "La danza ocurre en el escenario, pero esta área no es el espacio creado de la danza. La danza crea su propio espacio que trasciende los límites del escenario"⁸.

3. FANTASÍA: CREACIÓN DEL ESCENARIO ARTÍSTICO

Frente a esta concepción de la creación del espacio articulado desde la danza será necesario retomar el concepto de fantasía como instrumento que nos permitirá sondear los pormenores de este espacio. Aquellos cuerpos danzantes son capaces de conjurar mil y una figuras, frente a los ojos atónitos de los espectadores, que propiamente no se encuentran ahí, vamos, no tienen una existencia de carne y hueso como el cuerpo del bailarín; aun así, éstas toman vida a partir de los movimientos de los cuerpos de carne y hueso.

84

En la fantasía ciertamente aparece el objeto él mismo (...), mas no aparece como presente, sino como representado. Es, por así decirlo, como si estuviera allí, pero sólo por así decirlo; aparece en imagen. Los latinos dicen *imaginatio*. La presentación de fantasía parece suponer o exigir un nuevo carácter de aprehensión; es pictorialización⁹.

La re-presentación que el cuerpo logra crear a través de la danza no es capaz de 'subsistir' en el campo ordinario de la percepción; he ahí la necesidad por la ya mencionada epojé estética. Tanto el cuerpo del danzante como la imagen que re-presenta con su cuerpo forman parte del mismo sujeto en el mundo fáctico, pero cuando dicha actitud ha sido instaurada la situación cambia, dado que "las dos aprehensiones no pueden persistir a la vez, no pueden ellas destacar al mismo tiempo dos apariciones. Alternativamente, y por ende separadamente, sin duda, mas ciertamente no a la vez"¹⁰.

⁷ "the dancer and the dance are one. The dancer is not conscious of the form-in-the-making, the dance, as an object, nor is she explicitly aware of herself as she creates the form" (Sheets-Johnstone, 2015: 29).

⁸ "Dance occurs on a stage area, but this area is not the created space of the dance. A dance creates its own space within or beyond the boundaries of the stage area" (Sheets-Johnstone, 2015: 43).

⁹ „In der Phantasie erscheint der Gegenstand zwar insofern selbst (...), aber er erscheint nicht als gegenwärtig, er ist nur vergegenwärtigt, es ist gleichsam so, als wäre er da, aber nur gleichsam, er erscheint uns im Bilde. Die Lateiner sagen imaginatio. Die Phantasievorstellung scheint einen neuen Charakter der Auffassung für sich in Anspruch zu nehmen oder vorauszusetzen, sie ist Verbildlichung" (Husserl, 1980: 16).

¹⁰ „die beiden Auffassungen doch nicht auf einmal bestehen, sie können nicht zugleich zwei Erscheinungen abheben. Abwechselnd wohl, aber doch nicht auf einmal, also gesondert" (Husserl, 1980: 45).

El movimiento con el cual se da el nacimiento de la danza marca el compás mediante el cual se procede a dar paso a un objeto re-presentado en la fantasía. A cada paso que el bailarín da, éste transita entre la realidad fáctica y la realidad del aparecer de aquello que re-presenta en fantasía. En este particular caso, es preciso mencionar que, si el objeto de la fantasía que aparece es el cuerpo del bailarín, entonces el "movimiento corporal aparecerá imaginativamente como una forma que no posee una existencia actual (...) Finalmente, la imagen es una activa e inmediata representación. Aparece en el momento en el que es intencionada, completa e íntegramente"¹¹. La imagen evocada a partir del cuerpo del danzante se caracteriza por ser aprehendida como una conciencia de imagen estética, y ya no propiamente como un movimiento corpóreo que es aprehendido sin este contorno estético. Es sumamente significativo que la imagen que la danza produce se encuentre entramada con el espacio en el cual acontece. Los "diseños de área no son diseños reales, sino formas kinético-visuales creadas por el cuerpo como centro de fuerza (...) Tanto para el danzante como para la audiencia, la forma del espacio del baile no existe, pero es aprehendida imaginativamente"¹². El espacio imaginativo en el que la danza encuentra su génesis corresponde a los movimientos corporales de los danzantes, pero es preciso mencionar que éstos serán representados en la fantasía y no propiamente en el mundo fáctico.

Ahora bien, se ha mencionado que la imagen artística que la danza produce pervive en la fantasía y no en la percepción del mundo físico, lo cual dará cabida a pensar que el movimiento que el cuerpo que danza produce, se encuentra con el mismo estatus. Este primer apreciamiento es parcialmente verdadero, pues el movimiento del cuerpo sirve como plataforma para aquello que es representado, pero la capacidad kinética del cuerpo no responde a la fantasía; sino al nivel pre-teorético del que también ya se ha hecho su debida alusión.

La danzante implícitamente conoce el significado de su movimiento a través del esquema corporal; las sensaciones kinestésicas se convierten inmediatamente y directamente en significativas debido a que el patrón de movimiento es proyectado como una forma (*Gestalt*) respecto al esquema corporal¹³.

¹¹ "body movement will appear imaginatively as a form, having no actual existence (...) Finally, the image is an immediate and active representation. It appears the moment it is intended, fully and wholly" (Sheets-Johnstone, 2015: 92).

¹² "areal designs are not actual designs, but imaginative visual-kinetic forms created by the body as a center of force (...) For the dancer as for the audience, the shape of the dance space does not actually exist but is imaginatively apprehended" (Sheets-Johnstone, 2015: 100-101).

¹³ "The dancer implicitly knows the meaning of her movement through the bodily schema; the kinesthetic impressions are meaningful immediately and directly because the pattern of movement is projected as a Gestalt upon the bodily schema." (Sheets-Johnstone, 2015: 96).

La experiencia que el danzar tiene el sujeto se encuentra íntimamente entrelazada con una realización inmediata de las capacidades de su propio cuerpo, pero esto no significa que el espectro de movimientos que el cuerpo del danzante pueda realizar se actualice en la percepción del mundo factico; todo movimiento se encuentra unificado por el mismo cuerpo. La representación de los posibles rangos de movimiento del cuerpo es dada en la fantasía:

Hablar de cualquier tipo de formas espaciales en la danza, de figuras, así como de curvas, de diagonales, verticalidades, etc., es hablar de las formas kinético-visuales que son creadas inmediatamente por el movimiento: ellas no son únicamente formas lineales, sino también formas espaciales. Se relacionan con el espacio creado de la danza, el cual aparece en el momento en el que el movimiento es creado y aprehendido, no como un movimiento actual; al contrario, como una revelación de la fuerza. Si el movimiento es intuitivo como una revelación de la fuerza, las cualidades lineales y espaciales de la fuerza constituirán necesariamente una parte de la intuición (...). Hablar de las formas lineales, por ejemplo, es abstraer una de los particulares movimientos espaciales de la totalidad de la estructura de la ilusión de la fuerza con el propósito de analizar el fenómeno de la fuerza. Asimismo, dado que no hay espacialidad sin temporalidad y tampoco hay temporalidad sin espacialidad; las particulares formas espaciales son formas espacio-temporales: estarán siempre unificadas y continuas¹⁴.

El espacio imaginario de la danza se forma a la par del movimiento corporal del danzante, lo cual implica que este espacio se encontrará coartado por las propias limitaciones y posibilidades del cuerpo físico, y por la vivacidad del cuerpo vivido. El juego geométrico que tiene lugar en la fantasía entre la posición de la cabeza, la palma y la fuerza necesaria para el movimiento constituirán el propio patrón de movimiento de este espacio.

Así como la investigación se ha adentrado en la espacialidad, la conclusión lógica será que se aborde la temporalidad con la finalidad de otorgar un panorama detallado respecto al fenómeno de la danza. La temporalidad en la danza se demarca de aquel tiempo objetivo que Husserl describe en sus *Lecciones de la conciencia interna del tiempo*. Afirma, el fenomenólogo moravo, "en consideración *objetiva* puede tener toda vivencia, igual que todo ser real o todo momento entitativo real, su lugar en el tiempo objetivo uno y único; también lo tendrá, pues, la propia vivencia de percepción

¹⁴ "To speak of any spatial forms in dance, shapes as well as curves, diagonals, verticalities, etc., is to speak of the imaginative visual-kinetic forms immediately created by movement: they are not only linear forms but areal forms as well. They relate to the created space of dance which appears the moment movement is created and apprehended not as actual movement, but as a revelation of force. If movement is intuited as a revelation of force, the linear and areal qualities of force will necessarily constitute a part of the intuition (...). To speak of a linear form, for example, is to abstract one of the peculiarly spatial moments from the total structure of the illusion of force for the purpose of analyzing the phenomenon of force. Furthermore, since there is no spatiality without temporality and no temporality without spatiality, the peculiarly spatial forms are really spatial-temporal forms: they are always unified and continuous" (Sheets-Johnstone, 2015: 93).

del tiempo y de representación del tiempo" (Husserl, 2002: 26). El tiempo objetivo es aquel en el cual es posible medir de forma certera los segundos en los que un objeto acontece, pero esta medición carece del estrato del tiempo vivido en la propia conciencia, del tiempo fenomenológico. Este tiempo se caracteriza por ser capaz de distenderse de forma indeterminada entre las fases del presente; una noticia dolorosa, por ejemplo, es capaz de distenderse de forma amplia, cuando en verdad, por ejemplo, dicho mensaje duró apenas 5 segundos. Los objetos temporales que acontecen en la conciencia poseen la característica esencial de que "contienen en sí la extensión del tiempo. Cuando suena una nota, mi aprehensión objetivante puede tomar por objeto la nota que dura y se extingue, y no ya la duración de la nota ni la nota en su duración. Objeto temporal es la nota que dura como tal" (Husserl, 2002: 45). La aprehensión que tenemos de las notas de una melodía no poseen un aparecer intermitente en el que cada una de éstas sea percibida de manera aislada y sucesiva; tal sucesión de melodías constituiría una verdadera cacofonía. La conciencia es capaz de aprehender a la melodía como objeto temporal en tanto que éste se extiende en el tiempo y permite formar una unidad entre este tipo de melodías.

En la danza, como será sencillo de suponer, el interés recaerá en la música que la mayoría de las veces ambienta dichas presentaciones, pero también y, sobre todo, en la temporalidad de los movimientos. La aprehensión de los objetos temporales tiene forzosamente como punto de inicio el presente, siendo más exacto se trata del instante en el que la vida transcurre. "El 'campo temporal imaginario' no es precisamente un fragmento del tiempo objetivo; el ahora vivido no es, tomado en sí mismo, un punto del tiempo objetivo, etc." (Husserl, 2002: 26-27). El cambio incesante entre «ahora» y «no-ahora» pone en marcha el flujo de las vivencias; la captación del «ahora» constituirá la punta de lanza de los análisis temporales fenomenológicos. La "aprehensión del ahora es como el núcleo de una cola de cometa de retenciones referidas a los puntos de ahora previos del movimiento" (Husserl, 2002: 53). El ahora será *siempre* seguido por una retención y una protención que constituyen la historia de la conciencia, es decir, *siempre* habrá un antes, la retención, y un después, la protención. Lo cual implica que para que la retención cumpla su papel será necesario que el ahora al cual corresponde la vivencia transcurra. Tal como lo menciona Husserl del siguiente modo:

Cuando un sonido decae, es que primeramente ha sido sentido con una particular plenitud (intensidad), a lo que ha seguido un rápido desvanecimiento de la intensidad; el sonido todavía está ahí, todavía es sentido, pero en un mero eco. Esta verdadera sensación de sonido debe diferenciarse del momento de sonido en la retención. El sonido retenido no es ningún sonido presente, sino justo uno «recordado primariamente» en el ahora: él no existe como parte ingrediente en la conciencia retencional (Husserl, 2002: 53).

La retención no implica la extensión *ad infinitum* de aquello que es percibido, sino justamente el recuerdo de aquella percepción. Por su lado, la protención también se caracterizará por constituir el advenimiento de las vivencias; su conclusión es la percepción dada en el ahora.

Una vez esclarecido el modo en el que la vivencia transcurre entre retención y protención será necesario establecer una distinción bastante marcada entre la percepción y aquello que es re-presentado en fantasía. La diferencia significativa entre estos dos tipos de aprehensión recae exclusivamente en el ahora, pues "Hemos caracterizado a la percepción como un acto en el que algo objetual aparece, por decirlo de alguna manera, en propia persona, como presente él mismo"¹⁵. Se aprehende aquello que aparece verdaderamente en la realidad fáctica del ahora. Por otro lado, la fantasía, como ya he mencionado, re-presenta un objeto que bien puede no estar dado en el ahora actual, pero que se encuentra posibilitado por la aprehensión de aquello que fue percibido, es decir, la fantasía únicamente vuelve aprehender dicha percepción y no genera una nueva percepción. "La imagen de la fantasía no aparece en el nexo objetivo de la realidad presente, de la realidad que se constituye en la percepción actual, en el campo de visión actual"¹⁶.

El tiempo en la danza se encontrará determinado por cada movimiento que el cuerpo del danzante realice. Dado que el espacio y el tiempo de la danza son catalizados a partir del movimiento del cuerpo, será preciso comentar que dicha sensación kinestésica se encontrará situada entre la creación artística de la danza y la voluntad con la cual el cuerpo vivido actúa en el mundo:

Una danza, tal y como se forma y se ejecuta, es experimentada por el bailarín como una forma en perpetuo movimiento, una unidad de sucesión, cuyos momentos no pueden ser medidos: su pasado ha sido creado, su presente está siendo creado, su futuro espera ser creado. Sin embargo, no se trata de una serie de pasados, presentes y futuros relacionados externamente —antes, ahora y después; es verdaderamente ekstático, es en vuelo, está en el proceso de convertirse en la danza que es, no obstante, nunca es la danza en ningún momento. La danza en cualquier momento es diasporática, una forma en perpetuo movimiento cuyos 'movimientos' son de una misma pieza¹⁷.

¹⁵ „Die Wahrnehmung charakterisierten wir als einen Akt, in dem uns das Gegenständliche als in eigener Person gleichsam, als selbst gegenwärtig erscheint“ (Husserl, 1980: 16).

¹⁶ „Das Phantasiebild erscheint nicht im objektiven Zusammenhang der gegenwärtigen Wirklichkeit, der Wirklichkeit, die sich in der aktuellen Wahrnehmung, im aktuellen Blickfeld konstituiert“ (Husserl, 1980: 49).

¹⁷ "A dance, as it is formed and performed, is experienced by the dancer as a perpetually moving form, a unity of succession, whose moments cannot be measured: its past has been created, its present is being created, its future awaits creation. Yet, it is not an externally related series of pasts, presents, futures—before, nows, and afters; it is truly ekstastic, it is in flight, it is in the process of becoming the dance which it is, yet is never the dance at any moment. The dance at any moment is diasporatic, a perpetually moving form whose "moments" are all of a piece" (Sheets-Johnstone, 2015: 16).

Bajo esta temática, el arte de la musa Terpsícore es una expresión que puede ser estudiada a través de una epojé estética encuentra su génesis en cada uno de los movimientos que el cuerpo realiza. Cada uno de estos movimientos no se encuentran diferenciados entre sí, sino que constituyen de forma íntegra a la danza. Expresado de un modo similar al objeto temporal, cada movimiento de una pieza dancística porta la danza.

Si cada simple movimiento en la danza debe ser considerado en conjunto para poder ser aprehendido como un objeto estético, será natural asumir que el cuerpo se constituirá como el objeto de estudio primigenio para este análisis, tal y como se ha mencionado unas cuantas paginas arriba. Ahora bien, una vez que este nuevo panorama se tiene en mente será posible desentrañar el verdadero sentido que reside en la expresión de que el cuerpo es el punto de inicio de la danza, su punto cero de orientación. El más ínfimo movimiento que el cuerpo realice al danzar trae consigo mismo consecuencias significativas en este campo.

Fenomenológicamente, moverse, cambiar relaciones cualitativas. En vista de que un nuevo movimiento cambia una o todas las cualidades de las fuerzas predecesoras, afecta la línea dinámica. Por ejemplo, girar la cabeza desde una posición recta hacia un lado, en el contexto de una danza afectará la línea dinámica, no únicamente en términos en los que la fuerza es proyectada, sino también en el contexto del diseño lineal cambiante del cuerpo¹⁸.

La dinámica corporal del movimiento posee una capacidad transformativa única para la re-presentación en fantasía de la danza, su propio acontecer se encuentra atado al instante en el que éste es llevado a cabo. A lo cual Laurence Louppe (2011), en su ya afamado texto, *Poética de la danza contemporánea*, afirmará que "el bailarín trabaja sobre el instante, pero también "en" el instante. La total presencia al instante, sin retraso ni anticipación fijadora, es todo lo que constituye la cualidad de un acto de danza. (...) Sin la presencia, nada va más allá de la instantaneidad del acto, de la correspondencia profunda entre el gesto y la naturaleza del instante que el gesto genera" (145). La incidencia que el movimiento del cuerpo físico tiene en la danza no puede ser menospreciado por las razones antes mencionadas, pero esta injerencia únicamente se concretiza si no se han tomado los debidos procedimientos metodológicos, es decir, la ya mencionada epojé estética. El cuerpo del danzante permanece ahí, pero el interés del espectador recaerá en los movimientos re-presentados en la fantasía y no propiamente en los movimientos corporales del bailarín, a pesar de la gran influencia que éstos tengan en el devenir de la danza.

¹⁸ "Phenomenologically, to move is to change qualitative relationships. Because a new movement changes one or all of the preceding qualities of force, it affects the dynamic line. For example, to turn the head from a straight forward position to the side in the context of a dance will affect the dynamic line, not only in terms of the way in which force is projected but also in terms of the changing linear design of the body" (Sheets-Johnstone, 2015: 84).

Es importante comentar que el aspecto más cerrado de esta última apreciación, a saber, la suspensión del nivel corporal del cuerpo que danza para aprehender la imagen que muestra en fantasía, únicamente concierne al espectador. Esto no quiere decir que dicha limitación sea errónea o que no se encuentre presente en el bailarín. Como se ha mencionado, a la par de cada movimiento corporal, el espacio y el tiempo de la danza acontecen en la imaginación, pero, y aquí es donde la situación se complejiza de forma importante, la sensación kinestésica del cuerpo que danza constituye un elemento insoslayable para la creación de las imágenes re-producidas en fantasía. Asimismo, es pertinente señalar que bajo ningún motivo se debe contextualizar la pasada afirmación como un intento por mostrar que en el movimiento del bailarín hay una conciencia reflexiva que da cuenta de cada una de las más mínimas variaciones que acontecen sobre el cuerpo. Tal intento equivaldría a la disección de la propia danza, es decir, resulta imposible que el bailarín de cuenta de dicha serie de cambios; únicamente baila y lo hace a partir de una dimensión pre-reflexiva y pre-teorética. Sí y sólo sí, una vez que el baile ha cesado será posible que el danzante pueda dar cuenta de la serie de movimientos que ha realizado y de si estos fueron consumados de forma satisfactoria o no:

cuando el movimiento se interrumpe como consecuencia de las dificultades que se le oponen, el yo comienza a reflexionar y entonces no sólo advierte la separación con respecto a la meta, sino que también descubre la duración del movimiento (...) Se trata ante todo de una consideración de las propias capacidades prácticas y de los límites que ellas encuentran (Walton, 1993: 120).

La flexibilidad con la cual el danzante es capaz de consolidar una composición dancística ya estructurada y estudiada, así como una de carácter de mera improvisación. Esta apertura a las posibilidades en la danza corresponde únicamente a las sensaciones kinestésicas que el danzante ha tenido a lo largo de su vida. La práctica y el entrenamiento que un danzante haya tenido a lo largo de su vida se ve reflejada en los rangos de movimiento y ritmo que puede alcanzar mediante el movimiento de su cuerpo. Este aprendizaje imbuje al cuerpo con cierta caracterización kinestésica que no se encuentra en los cuerpos de aquellos que no están instruidos en esta práctica. En vista de que la "danza es una cuestión de movimiento, el recuerdo de una danza por un bailarín no puede fundamentarse en nada más que sus experiencias kinestésicas del movimiento que constituye la danza."¹⁹ El desarrollo kinestésico a lo largo de los años modifica de forma sustancial la habitualidad con la que el sujeto se desplaza por medio de su cuerpo. El recuerdo del movimiento constituirá esta dimensión kinestésica. Ahora bien, el recuerdo de estas sensaciones kinestésicas no correspon-

¹⁹ "dance is a matter of movement, the memory of a dance by a dancer cannot be grounded in anything other than in her/ his kinesthetic experience of the movement that constitutes the dance" (Sheets-Johnstone, 2012: 47).

de con cada uno de los movimientos y tensiones musculares al bailar, sino, en esta específica cuestión, a la creación del espacio y tiempo de la danza re-presentada en fantasía. En otro texto, Sheets-Johnstone profundiza respecto a esta noción al establecer que las "memorias kinestésicas no son fantasmas kinestésicos abstractos o imprecisos, sino que están inscritos en el cuerpo como dinámicas corporales específicas, dinámicas que, son inmediatamente familiares y diseñadas de manera distintiva para la situación particular"²⁰. Por último y con la finalidad de evitar cualquier imprecisión teórica, el concepto de la memoria kinestésica no es exclusivo de la danza, pero cuando se habla de la memoria kinestésica del danzante se hace referencia a un nivel superior de habitualidad entre cuerpo y sujeto. Dicho nivel es inexistente en cualquier otro sujeto, pero la memoria kinestésica se hace presente en la cotidianidad de la vida mediante las

melodías kinestésicas que se encuentran inscritas en nuestros cuerpos son patrones dinámicos de movimiento que típicamente siguen su propio curso por sí mismos. Pero únicamente lo hacen porque (...) son kinestésicamente familiares: atarse las agujetas, lavarse los dientes, escribir una carta, subir las escaleras corriendo, andar en bicicleta, etc.²¹.

La familiaridad con la cual las sensaciones kinestésicas son experimentadas constituye un elemento central tanto para el cuerpo que danza como para el que no lo hace, pues dicha familiaridad constituirá el estrato de movilidad del cuerpo que danza:

La diferencia entre estar involucrado corporalmente con el desarrollo mismo de la danza y la contemplación del desarrollo de la danza desde el exterior (...) Para la bailarina (...) únicamente existe el movimiento en sí mismo —la melodía kinestésica grabada en la memoria kinestésica a la que ella le está dando vida. Para aquellos en la audiencia, se desenvuelve una melodía kinética, pero no hay experiencia o memoria kinestésica que posibilite dicho desarrollo. El involucramiento corporal de los bailarines y la audiencia es, por tanto, palpablemente diferente en un contexto corporalmente sentido, específicamente, kinestésicamente diferente²².

²⁰ "kinesthetic memories are not vague, abstract kinetic phantoms but are inscribed in the body as specific bodily dynamics, dynamics that, as enacted, are at once familiar and tailored distinctively to the particular situation at hand" (Sheets-Johnstone, 2003: 74).

²¹ "kinesthetic/kinetic melodies that are inscribed in our bodies are dynamic patterns of movement that typically run off by themselves. But they do so only because (...) they are kinesthetically familiar: tying a shoelace, brushing teeth, typing a letter, running upstairs, riding a bicycle, and so on" (Sheets-Johnstone, 2012: 48).

²² "The difference between being bodily engaged in the very unfolding of the dance and beholding the dance from the outside as it unfolds [...] For the dancer [...] There is only the movement itself—the kinesthetic/kinetic melody etched in kinesthetic memory that she is bringing to life. For those in the audience, a kinetic melody is unfolding, but no kinesthetic experience or kinesthetic memory sustains its unfolding. The bodily engagement of dancers and audience is thus palpably different in a felt bodily sense, specifically, kinesthetically different" (Sheets-Johnstone, 2012: 53).

La distinción entre el cuerpo del danzante y del no-danzante girará únicamente en torno a la propia capacidad kinética que el danzante ha logrado cosechar a lo largo de los años del ejercicio de esta práctica.

A partir de lo anterior es posible señalar que la contigüidad entre el rechazo a la tradición en la danza expresionista y la epojé tienen como consecuencia un desenlace similar, a saber, la búsqueda de ese sentido puro y crudo del mundo. La fenomenología describe dicho mundo, pero para la danza este mundo es vivido por medio del movimiento, de un movimiento primordial que se suscita a partir del caos, de la angustia y de la emoción, de un mundo que no obedece a una preconcepción rígida de que como debería ser. La danza logra sublimar estas experiencias primigenias en sus coreografías que asaltan los sentidos, que obligan al espectador a vivir en carne propia esta andanada de experiencias provenientes de un mundo sin mayor preconcepción, un mundo en que convergen múltiples sentidos. Un mundo que, en lugar de ser una pieza armónica, es un crisol de sentidos. Tanto fenomenología como danza no entran en contacto adverso, en vista de que su meta se acopla de forma bastante fluida. Es posible señalar que debido a la alta valoración que se tiene del cuerpo en ambas posturas, se tendrá un resultado compatible en las creaciones de cada uno. De hecho, este proceso sincrético, el estudio de la danza al tomar al cuerpo como el punto en común con la fenomenología, pone de relieve la primacía del cuerpo en la experiencia del mundo. Quizás el punto de mayor envergadura será que ambas comparten una necesidad por un acceso radical, apodíctico del mundo y un rechazo evidente a las posturas que intentan dictar los límites de la experiencia mundana, con la peculiaridad de que la fenomenología busca indagar en los conceptos que se suscitan en las vivencias del mundo que tiene el sujeto; mientras que la danza busca creaciones artísticas que ahonden en estas experiencias primigenias. La fenomenología busca entender dichas vivencias, mientras que la danza tiene puesto el ojo en la recreación de condiciones que permitan transmitir dichos sentimientos, que puedan llevar tanto al bailarín como al espectador a un estado de susceptibilidad sin algún filtro.

4. TEMATIZACIÓN FENOMENOLÓGICA SOBRE DANZA EXPRESIONISTA: DANZANTES Y ESPECTADORES

El objetivo central de la danza expresionista es buscar, hablando fenomenológicamente, el espacio kinestésico orgánico del cuerpo humano; destacando la experiencia primigenia de la subjetividad.

La expresividad que el cuerpo transmite es la gran piedra de toque de cada una de estas obras y, de hecho, es necesario señalar que dicha expresividad encuentra su punto de partida en la fundamentación de la experiencia corporal del bailarín, pero ya no como un ser humano, sino

como un figmento en la fantasía. Quizás valga la pena traer a colación las palabras de Mary Wigman en donde expresa el papel primordial del cuerpo como crisol de todo medio de expresión. De tal modo que “el movimiento natural de éste es el material de la danza, el único material que es suyo, y también el único empleado. Por esto la expresión de la danza está absolutamente ligada al hombre y a su capacidad de moverse” (Wigman, 2002: 17). Una capacidad que no funciona propiamente como un atestiguamiento de cada movimiento que el cuerpo llegue a realizar, sino de aquellos que se consolidan a partir de esa experiencia primigenia.

Esta experiencia obliga a afrontar lo desconocido y lo lleva más allá de los límites de la memorización de una serie de movimientos. El ejemplo perfecto se encuentra en *Golem* y *Mechanisches Ballet*, en estas piezas coreográficas se juega con esta expresividad inherente al cuerpo, pero intervienen a la misma de golpe al ocultarlo y mostrar sus movimientos a través de pedazos de metal o máscaras y telas. El cuerpo de quien danza no es percibido, únicamente se intuye a partir de los movimientos del Golem o de la rigidez mecánica de esa casi-máquina que baila. La conquista del espacio por la figura ausente del cuerpo se expande hasta el grado en que la atención recae no en los movimientos corporales de quien está detrás del traje y la máscara, sino en el objeto-imagen que se erige como un *quasi-ser* humano, es decir, el sentido primordial de la danza recae en la concepción integral de la danza en función de la expresividad inherente del cuerpo humano, y no de una forzada repetición que tenga por finalidad la representación de una historia, o de la captación del cuerpo para fines ajenos al mismo. Son piezas que tienen por finalidad el ahondar en la experiencia del cuerpo mismo desde una postura estética, pero esta función únicamente se cumple en el momento en el que la danza logra dar con este flujo de experiencias universales para el ser humano.

La danza expresionista profesa animadversión a toda expresión artística anterior a ella, vaticina la posibilidad compaginarla con la actitud estética que hace caso omiso tanto de la percepción como de los caracteres reales de la vivencia en cuestión, expresado; en otros términos, la actitud estética, desde una postura fenomenológica, tiene su génesis justo desde la meta a la que la danza pretende llegar. Se alcanza un punto en el que la danza no se limita a representar, sino a experimentar, y en dicha experimentación es donde se consolida el objetivo mismo de la danza expresionista, en una palabra, la conquista de la voluntad por experimentar la vida desde el telón que se abre con la danza expresionista y que ofrece un acceso puro a las experiencias sensibles y primigenias. El cual, cabe comentar, se encuentra fundado en la intuición de juicios estéticos que descansan sobre la imagen-objeto que se erige en el escenario. Este ímpetu de creación artística reconoce un espacio en el cual es posible que germinen movimientos que se encuentran fuera de la visión originaria del propio bailarín, o inclusive que se trate de secuencias o partes completamente improvisadas, la posibilidad

de tales momentos surge no por un libertinaje en el seno de la danza expresionista, tampoco por una falta de seriedad de su parte, sino porque este ímpetu toma por asalto al sujeto mismo y lo compagina con aquello que está sintiendo, el sujeto *sabe* porque se mueve de tal forma. Es una improvisación que coadyuva al propósito de la danza, pero en ningún momento es posible afirmar que se trate de un movimiento *ex nihilo* o que rompa con el sentido que se ha fraguado en el seno de la pieza coreográfica.

Ahora bien, es posible comentar que en torno a la improvisación uno es capaz de encontrar una evidencia lo bastante fuerte para afirmar la existencia de una relación simbiótica entre la creación artística y la sensibilidad corporal. Dicha evidencia se encuentra en el hecho de que el nuevo movimiento en el instante en el que es ejecutado se acopla a la perfección con aquellos que han sido coreografiados. De tal modo que

La improvisación representa un modo para dar con el flujo del inconsciente sin la participación de la censura intelectual, permitiendo la exploración espontánea y simultánea, creando y ejecutando. La improvisación emerge como una respuesta interior de movimiento que está dirigida a una imagen, una idea o un estímulo sensorial (Blom y Chaplin, 1982: 6).

La improvisación, aquella que interviene con éxito en una obra coreográfica, acontece cuando se cumplen estas condiciones específicas entre creación artística y sensibilidad corporal que se funden en un preciso instante. La naturaleza fluctuante de la improvisación por definición corresponde a la experiencia que se tenga del cuerpo vivido cuando éste es intervenido por el impulso estético del propio bailarín. Su capacidad kinestésica se encuentra íntimamente implicada en la función del cuerpo como rosa de los vientos, en tanto que éste funge como punto cero de toda orientación. Esta orientación, como mencionamos anteriormente, es absoluta. A tal grado que el propio movimiento del cuerpo no altera la lógica que impera en la orientación del mundo que acontece frente a la mirada del sujeto, es así que:

las cosas de su entorno aparente están siempre orientadas, todas las apariciones de cosa conservan su sistema fijo de acuerdo con la forma (...); mientras que el sujeto siempre, en cada ahora, está en el centro, en el aquí, desde donde ve todas las cosas y ve hacia el mundo, el lugar objetivo, el sitio espacial del yo o de su cuerpo es un sitio cambiante (Husserl, 2005: 198).

El mundo se forma gracias al libre desplazamiento del cuerpo, y a las experiencias que acontecen en éste, pero las implicaciones de este libre movimiento son sumamente vastas en la medida en que en esta es la forma en la que el cuerpo hace suyo el espacio que crea alrededor de él, y no se limita a ocuparlo únicamente.

Esta constante por reorganizar y alterar el sentido de la orientación del mundo funge como un punto inamovible desde donde se experimenta el

mundo. A lo cual Husserl agregará que esta característica es fundamental:

Mientras que yo, frente a todas las otras cosas, tengo la libertad de cambiar a discreción mi posición respecto de ellas y con ello a la vez de variar a discreción las multiplicidades de aparición en las cuales vienen a dárseme, no tengo la posibilidad de alejarme de mi cuerpo o de alejarlo a él de mí, y en correspondencia con ello las multiplicidades de aparición del cuerpo están en determinada manera restringidas: ciertas partes del cuerpo sólo puedo verlas en un peculiar acortamiento perspectivo, y otras (por ejemplo, la cabeza) son invisibles para mí. El mismo cuerpo que me sirve como medio de toda percepción me estorba en la percepción de sí mismo y es una cosa constituida de modo curiosamente imperfecto (Husserl, 2005: 199).

La absoluta libertad que tiene el sujeto en tanto cuerpo que

se desplaza de forma libre contrasta con la imposibilidad por lograr aprehender al cuerpo como si se tratará de un objeto más que puede ser percibido por él mismo. La percepción parcial del cuerpo juega de forma constante con el sentido de propiedad inmediato que se granjea de las experiencias cotidianas (Chávez y Xolocotzi, 2025: 54).

Este sentido de propiedad será sobre el que el impulso de la creación artística descansa para lograr un movimiento que se puede acoplar a una serie de intrincados pazos coreografiados.

Una segunda cuestión debe ser señalada respecto a la posibilidad de la ejecución de la improvisación, a saber, la intencionalidad con la que el sujeto da con el sentido de la danza, esa compaginación entre la creación espontánea y la práctica coreográfica ocurre de tal modo en que ambas pasan de forma desapercibida para el espectador que desconozca la rutina. Toda vivencia, sin importar la forma en la que es aprehendida, ya sea de forma normal o en la influencia estética, “[...] el sujeto se comporta hacia el *objeto*, y el *objeto* estimula, motiva al sujeto. El sujeto es sujeto de un padecer o de un estar activo, pasivo o activo en referencia a los objetos que están noemáticamente ante él, y correlativamente tenemos 'efectos' en el sujeto que parten de los objetos” (Husserl, 2005: 266-267). Toda acción se encuentra vuelta hacia algo, hay una dirección que siempre posiciona al sujeto hacia aquello que es el objeto de su percepción, inclusive en la fantasía, pues el tener una fantasía es siempre tener fantasía de algo. Ahora bien, respecto al cuerpo es preciso decir que esta intencionalidad se asume de forma un tanto distinta, al tomar en cuenta que se hace una distinción entre la intencionalidad tética y la intencionalidad operante.

La intencionalidad tética es aquella que se encuentra en los actos de conciencia y que posee un fin aparente, es la intencionalidad sobre la que descansan múltiples análisis con respecto al contenido intencional de las vivencias. A la par del estudio del rol que la intencionalidad tiene en las vivencias, es posible dar con una intencionalidad que opera sin intención o finalidad preestablecida, como el caso de la intencionalidad tética. La intencionali-

dad operante es aquella que, como dirá Maurice Merleau-Ponty: "constituye la unidad natural y ante predicativa del mundo y de nuestra vida, la que se manifiesta en nuestros deseos, nuestras evaluaciones, nuestro paisaje, de una manera más clara que en el conocimiento objetivo" (Merleau-Ponty, 1993: 17). Una intencionalidad que está volcada sobre el mundo y que se implica a partir de las experiencias que despiertan el estrato anímico del cuerpo vivido, una intencionalidad que nos dirige al mundo, pero que no atiende cada uno de los movimientos corporales que realizamos para llevar a cabo una acción en particular. Tal es la situación, que de forma cotidiana "no hay una toma de conciencia ni del yo que se mueve en función de sus aspiraciones ni de la distancia temporal o espacial que media entre éstas y la satisfacción en la meta buscada. A la vez que pasa por alto las determinaciones temporales y espaciales, el yo permanece en un olvido de sí mismo" (Walton, 1993: 83).

Por último, es necesario enfocar la mirada en torno a la obra de danza en su conjunto como un objeto de estudio fenomenológico. Desde su primer momento, la danza se asume como una creación artística que refleja un interés artístico, pero, es preciso hacer el debido hincapié que, en este nivel incipiente, la danza únicamente es una re-presentación que se distiende en la fantasía de aquellos que apenas comienzan a darle una forma a dicho impulso. La imagen en fantasía que comienza a formarse se encuentra fundamentada por los límites a los que el cuerpo es capaz de ser llevado por los movimientos coreográficos o inclusive aquellos que se suscitan desde un trasfondo de pura improvisación, pero no se debe perder de vista que dichos límites son meramente una idealización que es re-presentada y modificada gracias a la fantasía, esto es, no pertenecen a una experiencia actual de un cuerpo en particular. La capacidad real kinética del cuerpo juega un papel central en la formación de una pieza artística, a pesar de que propiamente no haya ningún cuerpo que verdaderamente se encuentre ejecutando dichos movimientos.

Toda vez que un cuerpo lleva a cabo la serie de movimientos que constituyen la obra dancística será posible señalar que de la concreción de dichos movimientos surge el sentido de la obra, pero dicho sentido acontece de la conjunción del imagen-objeto que se tiene como meta estética para dicha pieza, junto a la capacidad espacio-temporal kinética del cuerpo que ejecuta dichos actos. La materia prima de la danza es el cuerpo y nada más.

¿Qué hay en los inicios de la obra coreográfica? Nada. No hay soporte específico previsto: el bailarín no dispone, como en otras artes, de un medio ya predeterminado (...) Ahí reside el milagro y el desafío de la creación coreográfica: tirar de los hilos desde lo invisible, dar cuerpo a lo que no existe, hacer existir las imágenes invisibles (Loupe, 2011: 223).

De un modo más preciso, es necesario señalar que por medio del cuerpo que danza se cumplen una serie de características que fueron concebidas

en el ámbito de la fantasía para que dicho movimiento cumpla su propósito, pero la concreción de la obra de danza tendrá como consecuencia inevitable una naturaleza distinta a aquella que fue representada en pura fantasía libre, puesto que el movimiento del cuerpo dirige de forma particular al objeto-imagen que tanto el espectador como el bailarín logran re-presentar en fantasía. Dicha representación varía únicamente en características mínimas, como el color de la tela que se utiliza para el traje en *Golem*, pero el objeto-imagen en sí permanece inalterado, debido a que la realidad física del cuerpo que baila está suspendida por la actitud estética. La importancia de que el cuerpo se mueva y dote de sentido al objeto-imagen, aunque su estrato real quede fuera de juego, reside en que dicha capacidad kinestésica es la propia vivacidad con la que el objeto-imagen cobra sentido. El cuerpo en sí no es percibido, únicamente se le intuye en tanto que abre al espectador hacia el régimen de la fantasía. El espectador se encuentra, pues, en el escenario fantasioso artístico.

CONSIDERACIONES FINALES

Ahondar fenomenológicamente en la relación entre el cuerpo vivo y la danza nos ha conducido a la dilucidación de conceptos como especie, tiempo, corporalidad, etc. Todo ello con el fin de comprender el arte de Terpsícore. La gramática terpsicorea nos ha llevado, asimismo a reconocer la importancia del cuerpo, del *Leib*, como órgano de la percepción. A partir de ahí, se estudiaron las ubiestesias y las sensaciones kinestésicas, elementos primordiales para cualquier tematización sobre la danza.

Ahora bien, también se destacó que la relación entre el cuerpo vivo danzante y el espectador se distiende en el escenario artístico, constituido gracias al trabajo de la fantasía. Es decir, la fantasía es el factor constitutivo del mundo artístico, contexto en el cual se producen las experiencias estéticas. El objeto artístico, en el escenario ficticio, modifica la intencionalidad del sujeto, lo coloca en el universo artístico, en el que los objetos tienen significados en la medida en que están dotados de emotividad.

La gramática terpsicorea consiste en un sistema de movimientos, gestos, cabriolas, etc., corporales capaces de llevar al límite los músculos del cuerpo que baila. Movimientos que al ser coreografiados constituyen un mundo ficticio en el que bailarines y espectadores son inducidos, participando de una realidad simbólica en la que se descubren como seres emocionales, no simplemente racionales.

REFERENCIAS

- BLOM, Lynne Anne and CHAPLIN, L. Tarin (1982), *The Intimate Act of Choreography*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- CHÁVEZ BÁEZ, Román Alejandro y XOLOCOTZI YÁÑEZ, Ángel (2025), "Estética fenomenológica y danza contemporánea", Edgar Sandoval y Román Chávez en *Danza y filosofía (comps.)*, *Aproximaciones fenomenológicas y culturales*, México, UACM-UAA, 19-58.
- HUSSERL, Edmund (2005), *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Libro segundo: *Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*, trad. Antonio Zirión Quijano, México, FCE-UNAM.
- HUSSERL, Edmund (2002), *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo de 1905*, Madrid, Editorial Trotta.
- HUSSERL, Edmund (1980), *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwartigungen*. Texte aus dem Nachlass (1898-1925), Eduard Marbach (ed.), Hua. XXIII, Dordrecht, Springer.
- HUSSERL, Edmund (1973), *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*. Texte aus dem Nachlass. Zweiter Teil: 1921-1928, Iso Kern (ed.), Hua. XIV, The Hague, Martinus Nijhoff.
- 98
- HUSSERL, Edmund (1973b), *Ding und Raum*. Vorlesungen 1907, Ulrich Claesges (ed.), Hua. XVI, The Hague, Martinus Nijhoff.
- LABAN, Rudolf von (1987), *El dominio del movimiento*, trad. Jorge Bonso, Madrid, Editorial Fundamentos.
- LOUPPE, Laurence (2011), *Poética de la danza contemporánea*, trad. Antonio Fernández Lera, Salamanca, Universidad de Salamanca-FOCUS.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1993), *Fenomenología de la percepción*, trad. Jem Cabanes, Buenos Aires, Editorial Planeta-De Agostini.
- SHEETS-JOHNSTONE, Maxine (2015), *The phenomenology of dance*, Philadelphia, Temple University Press.
- SHEETS-JOHNSTONE, Maxine (2012), "From movement to dance" en *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, vol. 11, issue 1, 39-57.
- SHEETS-JOHNSTONE, Maxine (2003), "Kinesthetic memory" en *Theoria et Historia Scientiarum*, vol. VII, no. 1, 69-92.
- WALTON, Roberto (1993), *Husserl, mundo, conciencia y temporalidad*, Buenos Aires, Almagesto.
- WIGMAN, Mary (2002), *El lenguaje de la danza*, Barcelona, Ediciones del Aguazul.



ACTA MEXICANA DE FENOMENOLOGÍA
REVISTA DE INVESTIGACIÓN FILOSÓFICA Y CIENTÍFICA
No. 8 Marzo de 2026
ISSN: 2448-8941

FENOMENOLOGÍA Y ESTÉTICA. MUNDO, CUERPO Y SIGNIFICACIÓN PHENOMENOLOGY AND AESTHETICS. WORLD, BODY AND MEANING

Edgar Sandoval
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO
edgar.sandoval@uacm.edu.mx
ORCID: 0009-0006-5674-6196

99

RESUMEN

El texto tiene como propósito examinar algunos aspectos de la relación entre fenomenología y estética, con el fin de aportar a la discusión contemporánea ideas sobre la obra de arte como acceso al ser de la cosa y, al mismo tiempo, como posibilidad de un mundo en el que la cosa se comprende en sus múltiples relaciones. El trabajo se divide en dos apartados. En el primero se intenta esclarecer la fenomenología en tanto método y filosofía ocupada en el ser, así como en la vida social en la cual el arte está presente; en el segundo se relaciona la estética fenomenológica con el arte, el mundo, la significación y el cuerpo vivido, estos últimos aspectos están imbricados de tal manera que pensar el arte es pensar al mismo tiempo el mundo, la significación y el cuerpo.

Palabras clave

Fenomenología | Estética | Arte |
Cuerpo | Significación

ABSTRACT

The purpose of this text is to examine certain aspects of the relationship between phenomenology and aesthetics, with the aim of contributing to the contemporary discussion ideas about the work of art as access to the being of the thing and, at the same time, as a possibility of a world in which the thing is understood in its multiple relationships. The work is divided into two sections. The first attempts to clarify phenomenology as a method and philosophy concerned with being, as well as with the social life in which art is present; the second relates phenomenological aesthetics to art, the world, meaning, and the lived body, the latter aspects being intertwined in such a way that thinking about art is at the same time thinking about the world, meaning, and the body.

Keywords

Phenomenology | Aesthetics | Art |
Body | Meaning

INTRODUCCIÓN

Los estudios fenomenológicos se han centrado, en las últimas décadas, en la recepción, traducción e interpretación de las obras de Husserl y Heidegger; a dichos autores se les ve como los fundadores de la fenomenología. El presupuesto de esta atención consiste en volver a las fuentes que dieron origen a la fenomenología para entenderla en su justa medida. Las correctas interpretaciones, traducciones y recepciones que hoy día se hacen de la obra de los fenomenólogos en cuestión permiten superar embrollos y malentendidos acerca de esta filosofía, la cual se presentó como una posible salida al carácter especulativo, positivista, naturalista y quizá también de ensimismamiento que la filosofía moderna venía arrastrando. En este sentido, la fenomenología es un proyecto que pretende hacer de la filosofía una ciencia rigurosa, con énfasis en la ontología.

Si bien el interés de la fenomenología por la ontología es explícito en la obra del filósofo moravo y del filósofo de la Selva Negra¹, los estudios contemporáneos han explorado un sin fin de temas presentes en ambos autores, algunos han sido provisionales, otros en cambio, han significado una verdadera revolución en la fenomenología, entre ellos los concernientes a la ética, la estética y de manera más reciente a la cognición y la Inteligencia Artificial.

Entender los temas mencionados, en especial el de la estética y el arte, como propios de la fenomenología, permite vislumbrar proyectos husserlianos y heideggerianos aún por conocer, y no solo como críticas al positivismo, en el marco de las discusiones sobre el carácter objetivista de la ciencia. La fenomenología, en su fundación, también es un llamado a atender la vida social en su aspecto estético. La dimensión estética de la vida social estuvo presente en el mundo griego antiguo; en ese mundo, la vida se vivía de manera compleja, simbólica y trágica, por lo cual la sensibilidad, y no sólo la razón, guiaba las acciones de los hombres consigo mismos y en sus múltiples relaciones. Esa forma de vivir se perdió en algún momento.

Quizá la ciencia, la técnica, el uso exclusivo de la razón, así como la dinámica rápida de la vida social e individualista contribuyeron a hacer de la vida un desierto. La sensibilidad se redujo a espacios y condiciones muy singulares, entre ellos los museos; se crearon condiciones mercantiles en las que la sensibilidad, o bien la experiencia estética, se propiciaba mediante la admiración y la contemplación de obras de arte, como si la sensibilidad fuera un producto de consumo separado de la vida ordinaria de los hombres y de sus relaciones con el mundo. La fenomenología al hacer de la filosofía una

¹ Juan María Parent Jacquemin en *Antología de fenomenología*, publicada en 1993 por la Universidad Autónoma del Estado de México, pondera el tema de la ontología y deja de lado textos fenomenológicos en relación con la estética, la cognición y la Inteligencia Artificial, entre otros. La antología en cuestión no es el único texto que subraya la ontología al hablar de fenomenología, lo más común es pensar a la fenomenología como ontología.

ciencia rigurosa permite comprender el ser en sus múltiples relaciones, la esencia de la cosa no sólo está en la experiencia que se tiene al margen de los juicios, prejuicios, opiniones o creencias, también está en la experiencia estética. Lo que a continuación se expondrá intenta, por un lado, comprender la lógica más cerca de la ontología que de la psicología y por otro parte intenta entender el arte en relación con el mundo, el cuerpo y la significación.

1. FENOMENOLOGÍA. UNA FILOSOFÍA DE LA CONCIENCIA INTENCIONAL

La fenomenología surge a principios del siglo XX con la publicación de *Investigaciones lógicas* por Edmund Husserl, una obra en dos volúmenes que examina y quizá corrige la lógica predominante hasta entonces. La corrección es en su aspecto psicológico, que otorga al conocimiento del mundo una impronta categorial que no permite comprender las maneras de darse de las cosas a la conciencia. El presupuesto de la lógica, de finales del siglo XIX y principios del XX, es que el mundo se conoce a través de la conciencia. La conciencia, a su vez, aprehende el mundo por los sentidos, pero éstos son incapaces de conceptualizar las cosas. Este presupuesto está, a su vez, relacionado con una concepción metafísica y fisiológica de la conciencia. Edmund Husserl rompe con esta concepción. La lógica propuesta por el filósofo moravo, quizá fiel a los tiempos de su época, es una lógica ontológica, es decir, es un examen detallado del darse de las cosas a la conciencia.

Las discusiones para este giro son propias del siglo XIX, es decir, en ellas intervienen muchos autores, pero son prioritarios los aportes de uno de sus maestros, el psicólogo y filósofo Franz Brentano. El autor de *Psicología desde el punto de vista empírico* rescata el tema de la «intencionalidad», el cual en la fenomenología husserliana es clave, con él se habla de la conciencia dirigida a las cosas en relación con otras subjetividades, así como con el mundo de vida de cada una de las subjetividades. Brentano permite entender la necesidad de una nueva psicología encargada de los fenómenos psíquicos, es decir, en tanto objetos dados, objetos intencionales. Los fenómenos psíquicos se distinguen de los fenómenos físicos por estar dirigidos a algo, esto es, orientan la conducta y no sólo la determinan en sus causas físicas. La conducta se mueve de manera libre, voluntaria y quizá también de manera bella a partir de los signos que se encuentran en el mundo para ser interpretados.

Brentano (2020) escribe:

Todos los fenómenos psíquicos son caracterizados por lo que la Escolástica de la Edad Media llamó la existencia intencional (o a veces mental) del objeto y lo que quisiéramos llamar, aunque bastante ambiguo, la referencia a un contenido, la dirección (*Richtung*) hacia un objeto (que en este contexto no debe ser entendido como algo real) o la cualidad del objeto inmanente. Cada uno contiene algo como su objeto, pero no siempre de la misma manera. En la representación algo es representado, en el juicio algo es conocido o rechazado, en el deseo como deseado, etc. Esta existencia intencional es peculiar solamente en los fenómenos

psíquicos. Los fenómenos no psíquicos muestran algo parecido a ello. Y, por consiguiente, podemos definir los fenómenos psíquicos diciendo que son tales en cuanto contienen los objetos en sí mismos por el camino de la intención (19).

Los aportes de Brentano permiten a Husserl plantear la fenomenología como psicología descriptiva, así como elaborar un método para describir los modos de darse de las cosas a la conciencia. La fenomenología se erigió como filosofía que comprende el modo en el que aparecen las cosas, es decir, permite poner entre paréntesis las experiencias ajenas para llegar a las experiencias propias de las cosas. Las experiencias ajenas se presentan en la conciencia a modo de juicios sobre las cosas; también se presentan en forma de creencias, opiniones y prejuicios. En este sentido, se está delante de la cosa o detrás de ella, pero no en la cosa. La cosa aparece cuando se la encuentra libre de juicio, en un aquí y ahora, cuando se le encuentra sin distancias al sujeto y se relaciona con éste en un mundo circundante.

La psicología propuesta por Husserl y después abandonada por él mismo es, quizá, un intento de sistematizar los hallazgos en dicha disciplina que, al parecer, habían culminado con los trabajos de Brentano. Sin embargo, la psicología, como manera de presentar la fenomenología, no es más que un momento de discusión sobre el conocimiento que se tenía a finales del siglo XIX y principios del siglo XX sobre la conciencia. Discusión que se remonta al dualismo cartesiano y que, en la obra de Kant, tendrá un giro al plantear una conciencia trascendental. Esta concepción kantiana de la conciencia hace autónoma la conciencia del mundo, así como de otras conciencias; la vuelve un artilugio que permite ordenar, esquematizar, clasificar y categorizar el mundo. De esta manera, la conciencia no se ve afectada por el mundo más de lo necesario, por ejemplo, la aprehensión del mundo por los sentidos y el paso de estos al concepto. En este paso, la síntesis como operador lógico es clave; se tiene un mundo conceptual y no un mundo sensible. La crítica de Husserl apunta al psicologismo.

¿Qué es el psicologismo y cuál es el núcleo de la refutación husserliana? No es difícil de comprender: el psicologismo es un modo de fundamentar la ciencia en las características psicológicas propias de la especie humana; dicho de otro modo: creer que los problemas de fundamentos que las ciencias, por ejemplo, las matemáticas o la lógica, pueden plantear se van a resolver profundizando en el estudio de la mente humana, en el estudio del cerebro (San Martín, 1987, citado en Parent, 1993: 46).

Husserl, al igual que otros filósofos, hereda esta concepción tautológica de la conciencia, enfrenta el tema de la trascendentalidad en términos ontológicos, más que categoriales. La conciencia la relaciona, a su vez, con los objetos del mundo y con un modo peculiar de donación de sentido de estos. El tema de la conciencia pareciera ser prioritario en la fenomenología, pero no está como en Kant en su forma pura, sino en relación con la psique y con los fenómenos psíquicos que dirigieron los objetos a vivencias. Son

las vivencias de conciencia las que la fenomenología describe. Las esencias se vuelven tema común en esta primera fenomenología, al punto de ser el lema de un movimiento que se había presentado al principio en el Círculo de Gotinga y que tiempo después adquiere aspectos que rebasan al grupo de dicha universidad. Herbert Spiegelberg (1960) escribe:

Explicaré las razones por las que me parece el término movimiento el más adecuado. 1. La fenomenología es una filosofía en movimiento, en contraste con otras que son estacionarias y tiene su dinámica cuyo desarrollo es determinado por sus principios intrínsecos así como por las "cosas", la estructura del territorio en el que se encuentran. 2. Como corriente está formada por varias corrientes paralelas que son relacionadas pero de ningún modo homogéneas y pueden moverse con diferentes velocidades. 3. Tienen un punto de partida común, pero no necesitan tener un punto de llegada definido ni predecible; es compatible con el carácter de un movimiento que sus componentes se orienten en diversas direcciones ([Citado en] Parent, 1993: 32).

El movimiento filosófico, como lo menciona Spiegelberg, tiene una vida corta, pero deja líneas de investigación o bien programas filosóficos, entre ellos, la relación de este con el arte. Muchos de los programas filosóficos que atienden el arte se presentaron como fenomenología del arte o bien como fenomenología estética; entendieron la fenomenología en tanto método. Si bien la fenomenología se presentó en sus primeras formulaciones como un método, el cual pretende describir las vivencias, la filosofía alemana es más que un método. La descripción de las vivencias opera de distintas maneras, pero quizá, en su mayoría, es la intencionalidad la que da cuenta de las cosas vividas. "En el momento presente —escribe Spiegelberg (1960)— lo esencial de la fenomenología es su método" (Parent, 1993: 56). Para él los pasos de dicho método son:

1. Investigar los fenómenos particulares; 2. investigar las esencias generales; 3. captar las relaciones esenciales entre las esencias; 4. observar los modos de aparición; 5. explorar la constitución de los fenómenos en la conciencia; 6. suspender la creencia en la existencia del fenómeno; 7. interpretar las significaciones ocultas (Spiegelberg, 1960; Parent, 1993: 57-58).

La fenomenología no se redujo a proponer un método que permita poner entre paréntesis la actitud naturalista para llegar a la actitud reflexiva o también llamada actitud trascendental. Husserl presentó tres fenomenologías, la primera fue expuesta en *Investigaciones lógicas*, la segunda en *Ideas* y la tercera en *Crisis*. Además de las múltiples concepciones que el filósofo moravo presentó, la fenomenología adquirió otras tantas concepciones en manos de los discípulos y seguidores de Husserl, que, como ha sido reiteradamente señalado, más que seguidores han sido herejes. Entre los múltiples seguidores, detractores o herejes, Heidegger y Merleau-Ponty se caracterizaron por ofrecer una lectura poco ortodoxa de algunos textos de Husserl. La lectura en cuestión permitió relacionar la ontología con la estética y, con

ello, reflexionar al ser a partir del arte, el cuerpo, el mundo y la significación.

Con Heidegger se puede hablar de la relación intrínseca entre fenomenología y arte, lo cual es distinto de una fenomenología del arte o de concebir la fenomenología como una filosofía del arte. Por el contrario, la fenomenología, al acercarse al arte, responde a temas concernientes a la estética, que, como se ha dicho, pareciera ser marginal o nula en la obra del filósofo moravo. En la obra de Heidegger no es marginal ni es nulo el interés por el arte. Por el contrario, para el autor de *Ser y tiempo*, el arte es lo que devuelve a la filosofía su sentido auténtico, el cual se puede resumir como lo útil para la vida. La filosofía como lo ha expresado dicho filósofo nace en la poesía y quizá podemos extender esta idea para señalar que la filosofía nace en el arte.

2. FENOMENOLOGÍA Y ARTE

104

La fenomenología, como se ha tratado de ver en el apartado anterior, tiene muchas vicisitudes, así como orientaciones e intereses. Se presentó como una nueva psicología de la mano de Brentano, también como una renovación de la filosofía moderna; de igual modo, se constituyó como crítica a la razón, en especial de la razón positivista, se planteó como una nueva filosofía de la conciencia en la que el cuerpo no es un simple accesorio, sino más bien la posibilidad de tener mundo. De igual manera, se presentó como un método para reducir o suspender los juicios de las cosas, juicios que envuelven a las cosas y no la dejan —por decirlo de alguna manera— presentarse a la conciencia tal cual es. Esta última visión de la fenomenología —la de método— permitió, desde su propuesta, que diferentes disciplinas, así como artistas, se valieran de ella para conocer esto y aquello o para aplicarla a diversos ámbitos, entre ellos las bellas artes². De los muchos fenomenólogos que desarrollan la relación de la fenomenología con el arte se encuentran Heidegger, así como Merleau-Ponty. Éstos, a diferencia de Husserl, establecen explícitamente el interés en muchos de sus textos. Husserl —a decir de algunos especialistas mexicanos, entre ellos: Xolocotzi y Chávez Báez— apenas bosqueja una estética trascendental como teoría de la sensibilidad o teoría de la afección.

La estética fenomenológica quizá se presenta como una salida a la estética formal planteada por Kant. ¿De qué es distinta la estética fenomenológica de la estética formal? Pareciera ser que la distancia entre Husserl y Kant se refiere a la epistemología, pero esta distancia se extiende a otras ramas de la filosofía e incluso abarca la filosofía en su generalidad. Para Kant, como se mencionó líneas atrás, la conciencia es la que posibilita el conocimiento

² Chávez Báez (2019) afirma: "Ciertamente, el método fenomenológico es aplicable al ámbito estético-artístico y a otros muchos campos más, pero es también un error entender la fenomenología exclusivamente como un método que se puede aplicar casi a cualquier cosa" (13).

del mundo, la conciencia categoriza el mundo, lo esquematiza, en suma, lo conceptualiza. El mundo para el idealismo trascendental es resultado de la conciencia, de la forma en la que está estructurada. La fenomenología no continuó con esta idea propia de la filosofía moderna, entre otras cosas porque presupone defender un dualismo; la fenomenología no separa la mente del cuerpo. La fenomenología aborda temas de índole ontológico, también reflexiona de manera sistemática y profunda —fiel a las exigencias de elaborar una filosofía rigurosa— temas sociales, éticos y estéticos. Estos abordajes están marcados por el propio tiempo histórico en el que se presenta este filosofar.

A principios del siglo XX se desarrolla una sociedad regida por la racionalidad, lo cual pone en los márgenes o en algunos casos suprime aspectos mágicos y religiosos con la cual los individuos dotaban de sentido a sus vidas. Con este tránsito de pasar de una sociedad mágica a una sociedad racional, el sentido se pierde, la vida social se fractura, emerge una vida individual de cálculo y estrategia. El arte es una de tantas alternativas para superar la ausencia y la pérdida de sentido. En el arte aún se conservan aspectos de la vida mágica, mítica y ritualística, entre ellos, lo fugaz, el instante y la vida lenta y contemplativa. La vida rápida y productiva propia de una sociedad moderna se ve cuestionada por el arte. El arte es más que representación, es más que adorno y belleza sobre un objeto. El arte auténtico es el momento de quiebre de la modernidad. El paso en arte de la representación a lo simbólico se da por el advenimiento de la modernidad. La modernidad trajo consigo un exceso de razón, así como de técnica, en este exceso la vida se volvió árida, se ponderó el pensamiento lógico y con ello el mundo que caracterizó la vida antes de la modernidad colapsó. La vida en la modernidad no tiene mundo. El arte entonces es lo que hace aparecer al mundo.

Para comprender el arte existen varios caminos, el más común es el de la historia del arte, dicha disciplina identifica el siglo XVII holandés como el momento en el que el arte representa la naturaleza muerta (*vanitas*) (Aumont, 2001). En el siglo XVIII destaca en Inglaterra el tema del paisaje. Para la primera mitad del siglo XX aparecen corrientes artísticas en las que se interroga no sólo lo que hay que representar, copiar, imitar, crear o bien simbolizar, sino el cómo se hace. La temática se desplaza a una reflexión sobre la percepción, así como a la sensibilidad y la afección, no ya en términos kantianos de admiración, singularidad o bien del orden de lo sublime, sino de la percepción libre de juicio.

Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica, Arte y poesía, así como *Fenomenología de la percepción* son obras en las que la fenomenología abona a la discusión estética, ideas que hasta hoy sirven para comprender el arte al margen de su historia y al margen de su producción y consumo, también son textos que sirven para alejarse de la crítica del arte. Los textos en cuestión han contribuido también a plantear

—con la división entre cuerpo físico (*körper*) y cuerpo vivido (*leib*)— el arte es parte del cuerpo vivido, el cual se realiza no en la constitución orgánica, funcional y sistémica del cuerpo físico, sino en su relación con los otros, así como con el mundo. El cuerpo aparece en acción, en experiencia y en relación, el cuerpo es por sus relaciones, éstas lo dotan de sentidos. Muchos de los sentidos adquiridos se realizan en las potencias del cuerpo. El cuerpo mismo se convierte en arte. Hoy es común escuchar hablar de arte-acción (Salcido, 2018).

Este giro da cuenta de cómo el arte se entiende como algo externo, como algo que es del orden de lo afuera, la fenomenología aporta elementos, entre ellos la concepción del cuerpo vivido, para mirar el arte desde dentro. Con este reverso del arte, se mira también al pensamiento como complemento del cuerpo y no como lo opuesto. Los dualismos de la tradición filosófica son superados por la fenomenología y quizá también por el pragmatismo norteamericano. Los dualismos orientaron a tematizar al mundo de manera racional, más que corporal. Al cuerpo se le vio como accesorio, la mayoría de las veces estorboso e incómodo para la actividad intelectual, así como para el pensar. El cuerpo se vio sometido a un régimen de abstención, higiene y disciplina tal que permitiera la actividad intelectual sin las inquietudes, urgencias y necesidades del cuerpo.

El arte da cuenta de la intencionalidad, presenta lo que en sí mismo es ausente y oblicuo, fija una de sus múltiples posibilidades en un aquí y ahora, en un tono y sentido que es variante. El arte, en este sentido, presenta la novedad. El método fenomenológico, lejos de emplearse por el artista, es usado por la reflexión filosófica para saber lo que el artista dice en su obra de arte. Esa forma de emplear la fenomenología en el arte la expresa Heidegger en su conferencia de Friburgo en 1935, entre muchas otras intervenciones que tendrá después. Para Vattimo (2002): “La obra de arte no expresa ni atestigua un mundo constituido fuera de ella o independientemente de ella, sino que se trata de un mundo que ella misma abre y funda” (107).

Al parecer, la novedad es lo propio de la obra de arte, es una «novedad radical». Por ello, a decir del filósofo italiano, para Heidegger el arte es fundacional de un mundo. “La obra de arte no se puede situar en el mundo, sino que ella misma abre un mundo porque representa una especie de ‘proyecto’ sobre la totalidad del ente y en este sentido es novedad radical” (Vattimo, 2002: 108). La novedad, así como la verdad, pareciera ser lo propio de la obra de arte; sin embargo, para algunos fenomenólogos, más bien el énfasis del arte se debe poner en el tiempo. La obra de arte, al fundar un mundo, simultáneamente inaugura un tiempo, quizá de manera más precisa, abre un tiempo histórico. Por ello, la obra le pertenece al artista tanto como el artista le pertenece a la obra. El arte quizá permite romper con la actitud natural, propia de la vida moderna. El arte, al concebir el mundo como una trama de significación en la que el artista y el espectador son parte de este, instaura una actitud trascendental y reflexiva. El arte, en este

sentido, va más allá de la obra de arte en términos de mercancía, rebasa la recepción culta y rompe con el aspecto bello del objeto. El arte, al dejar de ser mercancía, rebasa también el espacio del museo, de la crítica y de su comercialización. El arte es quizá pensado como signo de nuestro tiempo, indica el estado de una sociedad y alerta de la significación de un mundo abierto y por hacerse con cada encuentro.

La obra de arte, al ser un signo histórico, muestra que el mundo se presenta de manera diversa y múltiple. Esta manera artística en la cual el mundo está en su carácter total y trascendental se ve marginada por un proceso de racionalidad en la que el mundo se exhibe en sus explicaciones, causas, leyes y medidas. El mundo con el arte se mira; en cambio, con la ciencia se mide. La vida moderna al ponderar la medida deja de lado la mirada, a ésta la ve como fenómeno de curiosos, de gente extravagante que tiene experiencias extrañas y las plasma mediante la pintura u otros recursos artísticos. Estos extraños y extravagantes fueron convertidos en la modernidad en mercancía, su obra valuada y tasada a partir de un mercado que la modernidad misma crea como anhelo de alta cultura, de refinamiento o bien de lujo, quizá también de inversión, el arte, con la modernidad, es objeto de propiedad privada, de contemplación inútil. El arte, como el oro, asegura lo que el dinero no puede asegurar, es decir, enfrenta crisis económicas. El arte, como mercancía, difícilmente se devalúa. Lejos está el arte, para la fenomenología, de ser mercancía. Para dicha filosofía el arte es la mirada misma, es la esencia de la cosa, es el mundo mismo que contiene drama y belleza.

Heidegger, a diferencia de la tradición estética —que aprecia el arte en términos subjetivos—, analiza el arte mismo, se puede decir que procede fenomenológicamente al tratar la esencia del arte. En su análisis e interpretación del arte, el filósofo de Friburgo se adentra en un tema poco abordado por su mentor, a saber, la estética. La estética, como se ha mencionado, pareciera ser menor en la reflexión husserliana, en ella lo que impera es la atención a la ontología, así como a cuestiones epistemológicas y lógicas. Heidegger, por más desacuerdos con su maestro, sigue en muchos aspectos un proceder similar, pero a diferencia de Husserl, encuentra en el arte el modo en el que la verdad aparece. Este desacuerdo quizá es tratado por quienes abordan los temas de un filósofo y otro, el propio Ramos en la traducción y prólogo que hace de *Arte y poesía* advierte del giro de la verdad de la lógica a la estética. Ramos (2018) menciona:

En toda la obra de Heidegger corre como un leitmotiv la idea de que la verdad no es sólo la propiedad del conocimiento que se enuncia en un juicio sino propiedad del ser mismo —prosigue—; el ente es verdadero en cuanto es auténtico, en cuanto se presenta tal cual es. Entonces la verdad y el ente son la misma cosa. Originalmente, la verdad tuvo un sentido ontológico aun cuando pronto fue desplazado por su concepto puramente lógico (13-14).

En palabras del propio Heidegger (2018):

La esencia del arte sería, pues, está: el ponerse en operación la verdad del ente. Pero hasta ahora el arte tenía que ver con lo bello y la belleza y no con la verdad. Aquellas artes que crean tales obras se llaman bellas artes, a diferencia de la artesanía que confecciona útiles. En el arte bello, no es bello el arte, sino que se llama así porque crea lo bello. Al contrario, la verdad pertenece a la lógica. Pero la belleza se reserva a la estética (56).

Si bien la traducción de Ramos, como anteriormente, la de Gaos respecto a *Ser y tiempo*, no es la más precisa, sí logra vislumbrar, con sus respectivas críticas, el carácter ontológico y estético de la fenomenología. Heidegger fiel al proceder lógico, de juicios y argumentos, apuesta al uso del lenguaje poético y, como dice Ramos, místico. Heidegger (2018), en el texto "El origen de la obra de arte", abre desde el inicio una serie de interrogantes, las cuales, en el transcurso de su exposición, lejos de cerrarlas con respuestas lógicas, las continúa con el carácter poético y místico que se había mencionado líneas atrás. Estas preguntas giran en torno al origen y la esencia del arte. Vale la pena rescatar algunas de ellas: "¿Cómo y de dónde es el artista lo que es?" (2018: 35). "¿Puede el arte en general ser un origen? ¿Dónde y cómo hay arte? ¿Hay obra y artista sólo en la medida en que el arte existe como su origen? ¿Qué es y cómo es una obra de arte?" (2018: 36). "¿Cuál verdad acontece en la obra? ¿Puede en general acontecer la verdad y ser así histórica?" (2018: 58). Respecto a esta última pregunta, la tradición ha señalado el carácter intemporal y supratemporal de la verdad. Para Heidegger, el arte, lejos de presentar belleza, pone en operación la verdad.



Imagen 1: Vincent Van Gogh, Zapatos viejos, 1887.

La conferencia de Friburgo en 1935 señala: "La obra hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro; es alegoría. Con la cosa confeccionada se junta algo distintivo en la obra de arte (...) La obra es símbolo" (Heidegger, 2018: 38). Esta discusión sobre el arte pretende dejar atrás quizá la relación forma-materia, que de alguna manera puede ser análoga a la relación suje-

to-objeto. Lo útil es el tema que permite salir de estas relaciones propias de la Edad Media. La interpretación de la cosa en términos heideggerianos es por lo útil. Para el filósofo de la Selva Negra el arte habla.

“La obra de arte nos hizo saber lo que es en verdad el zapato” (Heidegger, 2018: 55). En la obra se hace explícito «el ser del útil», es decir, para saber qué es lo útil se recurre a la obra. Pero la obra tiene en la modernidad una singularidad que no tenía antes, en los tiempos modernos existe una ciencia del arte, dicha ciencia saca a la obra de arte de sus múltiples relaciones. Para regresar el arte a sus relaciones, Heidegger toma la vía del mundo. El arte, en su esencia, hace aparecer el mundo en el que una cosa se relaciona con otra. Por ello, el arte a diferencia de las plantas, de los animales, tiene un mundo, es decir, es útil, tiene significación.

El arte, desde una perspectiva fenomenológica, es la posibilidad de volver al filosofar originario, es decir, al filosofar griego, en el que se busca el conocimiento de sí mismo y, con ello, tener simultáneamente el conocimiento del mundo. El conocimiento propio o autoconocimiento como exigencia del hombre griego lleva, por consecuencia, al conocimiento de la vida, del mundo, de los dioses, en suma, de la totalidad. La parcialidad es un criterio arbitrario e inútil para la vida. La ciencia moderna exige con el conocimiento objetivo del mundo, la renuncia del conocimiento subjetivo, con ello separa, fragmenta, divide y parcializa lo que en sí mismo es una totalidad. Con la ciencia se tienen objetos separados de los sujetos, éstos pretenden a través de ciertos procedimientos –que la misma ciencia provee– conocerlos para servirse de ellos, es además de un conocimiento objetivo, instrumental.

El arte, a diferencia de la ciencia, permite conocer en su totalidad al mundo, todavía más, permite que exista el mundo. Una cosa en el arte, por ejemplo, en la pintura, no está aislada, no está separada de su mundo circundante, tampoco está al margen de un ánimo y una actitud, ni mucho menos carece de significación. El arte no divide las cosas, es la cosa misma, tampoco separa el creador del espectador. El arte contrarresta el peso de la racionalidad moderna, permite instaurar un mundo con significación porque el cuerpo que se presenta no sólo es el de un objeto, persona o paisaje o bien en el arte moderno, una «expresión», sino también es el cuerpo de quien lo expresa, así como de quien lo contempla ya no como mercancía, sino como parte de sus vivencias y de sus experiencias. Los zapatos de Van Gogh expresan a decir de Heidegger esta «totalidad». El arte para Heidegger, es una cosa en medio de otras cosas, como tal se da a la conciencia, así como al cuerpo en la medida en que el arte es útil; es en su utilidad como el arte cobra sentido.

Heidegger no es el único fenomenólogo en relacionar la filosofía con el arte, para encontrar en dicha relación lo genuino de la existencia humana como una totalidad de sentido en el que no está escindido el arte del artista, del espectador, del mundo y de la vida. El arte contiene estos aspectos que en términos positivos y racionales se han visto separados y en términos de mercado se han sobrevalorado como aspectos de la vida burguesa, como

objetos de arte dispuestos en museos y obras que resisten crisis financieras. Lejos está Heidegger de la tradición estética, la cual observa las condiciones del arte a partir del artista y el mercado y no del arte mismo. El arte mismo para él es parte de la vida de las comunidades, enaltece su existencia y dota de sentido a los vínculos propios de los hombres que se solidarizan o bien se ven envueltos en reciprocidades. Además de estos temas que en sí mismos son desarrollados por Heidegger en sus múltiples desacuerdos con Husserl, así como en sus relaciones de continuidad con Nietzsche o bien con Hölderlin, se encuentran los trabajos de Merleau-Ponty. Para el fenomenólogo francés, la fenomenología se entiende a partir de la relación con el arte. También hace uso de las pinturas, en especial de Cézanne.



Imagen 2: Paul Cézanne. Bodegón con manzanas y naranjas, 1900.

Con Merleau-Ponty se ve al arte como la cosa que frena el avance de la racionalidad y de la ciencia en la que se pierde el sentido. Los objetos y las cosas del mundo —con la racionalidad— aparecen desligadas de la vida de quién las enfrenta en su conocimiento de cosas presentes sin relación con la vida de las personas. Con la pérdida de sentido, las cosas se explican, pero no se gozan. El arte, como lo manifestó Heidegger en su conferencia de 1937 sobre Hölderlin produce goce, Merleau-Ponty quizá se adhiere a esa apreciación del arte. Los análisis merleau-pontianos sobre la percepción rechazan la concepción científica que la coloca como operación matemática en la que la perspectiva geométrica determina la cosa representada. Quizá, en el arte clásico esto es así, pero en el arte moderno no lo es. El arte moderno, en especial con Cézanne, rompe con esta concepción de percepción geométrica para instaurar una percepción vivencial en la que el sentido de lo social y no del individuo impera en la representación de la

cosa, quizá el sentido social de la percepción es una elaboración de la intersubjetividad planteada por Husserl.

En México, la pintura de Francisco Toledo puede ser la que rompe con el arte clásico, de formas perfectas elaboradas a partir de criterios geométricos, es decir, rompe con una percepción artificial de las cosas e incorpora vivencias para establecer el sentido del cuerpo humano cercano al cuerpo animal.



Imagen 3: Francisco Toledo, Conejo avispado, 1988.

La humanización del conejo, así como la organización de las avispa evoca, quizá, aspectos del arte rupestre, lo mismo sucede con otras pinturas del maestro juchiteco. Los caparazones usados en sus pinturas en los que la cabeza de la tortuga no es la del animal sino la de él mismo, exhibe este entrecruzamiento de aspectos que en sí mismos están en su utilidad y uso exhibiendo un sentido del cuerpo humano en el cuerpo animal. Toledo también rompe con el pintar clásico que ve los límites del espacio en los contornos del lienzo; con él, el lienzo no tiene límites y lo pintado «invade» ese espacio físico para señalar que la pintura y el sentido de ésta está más allá del cuadro físico. Por otro lado, los colores que emplea son los que se encuentran tanto en la vida social como en la naturaleza. A diferencia de Picasso quien se obsesiona por un color en un momento de su trabajo, Toledo usa de manera frecuente en sus pinturas colores propios de la tierra,

así como de los animales de su entorno y los hace convivir con colores que son parte del folklore. Los límites del cuadro no son los espacios que terminan con el lienzo, quizá los límites son los del cuerpo propio. El cuerpo propio tiene sus propios límites físicos, no así simbólicos, es decir, estéticos. El cuerpo está atravesado por la significación que en él se fija al moverse y captar el mundo en sus potencialidades. El cuerpo es el punto cero del mundo; con él el mundo aparece. Sin los artilugios filosóficos, como es la conciencia, el mundo se da en su imagen.

CONCLUSIÓN

La fenomenología concibe al cuerpo como la única manera de tener mundo; sin cuerpo, el mundo sería lo idealizado, formalizado, pensado, sin realidad ni sentido auténtico alguno. El cuerpo ancla el sentido en acciones. La filosofía que pretende concebir al cuerpo como accesorio estorbo, lo que hace es llenar al mundo de quimeras y fantasías. El cuerpo arte es una de tantas maneras en las que se le despoja de ese carácter estorbo, se vuelve un cuerpo con vivencias, o quizá las vivencias son a partir del cuerpo. La tematización del cuerpo, llevada a cabo por la fenomenología, concibe al cuerpo como el punto desde el cual se tiene mundo y plantea cómo éste adquiere significación a partir del movimiento corporal, el cual rebasa dimensiones físicas para establecer aspectos psíquicos, como el recuerdo, o bien, como se ha tratado de exponer, aspectos estéticos, como lo simbólico en el arte. Con el cuerpo se establece una dimensión estética que exige la atención de la fenomenología en esta área que quizá autoriza a plantear la fenomenología estética.

La fenomenológica es una manera de encarar cualquier fenómeno en su sentido originario, es decir, libre de juicio o de supuestos. Por otro lado, el cuerpo ha sido nicho de abordajes fenomenológicos, muchos de ellos presentados con el nombre de fenomenología del cuerpo, fenomenología corporal o de la corporalidad. También se han presentado bajo el nombre de filosofía del cuerpo. Parece ser que, en estas presentaciones, la fenomenología, así como la filosofía, tiene que ser puesta de manifiesto en estos temas. La fenomenología tematiza en su crítica a los dualismos, al cuerpo en relación ineludible a la conciencia, establece relaciones imbricadas y recíprocas entre una y otra, señala al mismo tiempo cómo el cuerpo posibilita de cosas a la conciencia y cómo esta las recibe en sus intencionalidades. Por último, la fenomenología estética es otro aspecto por discutir. La relación es entre arte y fenomenología, en dicha relación el arte señala la intencionalidad en sus potencialidades, es decir, el sentido de las cosas del mundo es múltiple y rico, presenta un mundo abierto y auténtico. El mundo con la modernidad perdió estos dos aspectos y quizá adquirió los contrarios.

La obra de arte es la posibilidad de instaurar la verdad que se corrompe

por la urgencia y la confusión de la utilidad. Lo útil no es sinónimo en el arte de eficacia o eficiencia, sino de unión, relación; lleva a la instauración de comunidad y rompe con el individualismo productivo, convierte al tiempo en lento, con ello desacelera el tiempo rápido impuesto por la modernidad. En este marco de ideas, el cuerpo se presenta como el centro de afección, como posibilidad y como mundo mismo, es decir, no se separa del drama del mundo, adquiere una lentitud, belleza y verdad en sus manifestaciones, una de ellas, el arte.

REFERENCIAS

- AUMONT, Jacques (2001), *La estética hoy*, trad. Marco Aurelio Galmarini, Madrid, Cátedra.
- BRENTANO, Franz (2020), *Psicología desde un punto de vista empírico*, trad. Sergio Sánchez-Migallón Granados, Salamanca, Sígueme.
- CHÁVEZ BÁEZ, Román Alejandro (2019), *Arte y fenómeno: Investigaciones relativas a una estética fenomenológica y una fenomenología del arte en Edmund Husserl*, Puebla, BUAP.
- HEIDEGGER, Martin (2018), *Arte y poesía*, trad. y pról. Samuel Ramos, México, FCE.
- (2016), *El ser y el tiempo*, trad. José Gaos, México, FCE.
- (2006), *Introducción a la investigación fenomenológica*, trad. Juan José García Norro, Madrid, Síntesis.
- HUSSERL, Edmund (2006), *Investigaciones lógicas 1*, trad. Manuel G. Morente y José Gaos, Madrid, Alianza Editorial.
- (2005), *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*, trad. Antonio Zirión, México, FCE-UNAM.
- (2002), *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo de 1905*, trad. Agustín Serrano de Haro, Madrid, Editorial Trotta.
- (1998), *Invitación a la fenomenología*, trad. Antonio Zirión, Peter Baader y Elsa Tabernic, Barcelona, Paidós.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2008), *El mundo de la percepción: siete conferencias*, trad. Víctor Goldstein, Buenos Aires, FCE.
- (1993), *Fenomenología de la percepción*, trad. Jem Cabanes, Buenos Aires, Planeta-De Agostini.
- (1964), *Signos*, trad. Caridad Martínez y Gabriel Oliver, Barcelona, Seix Barral.
- SALCIDO, Miroslava (2018), *Performance: Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos*, México, Secretaría de Cultura – Instituto Nacional de Bellas Artes.
- SAN MARTÍN, Javier (1993), "La fenomenología de Husserl como utopía de la razón", en *Antología de fenomenología*, Juan María Parent Jacquemin (ed.), Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México.
- SPIEGELBERG, Herbert (1993), "Definición del movimiento fenomenológico", en *Antología de fenomenología*, Juan María Parent Jacquemin (ed.), Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México.
- VATTIMO, Gianni (2002), *Introducción a Heidegger*, trad. Alfredo Báez, Barcelona, Gedisa.



APUNTES PARA UNA FENOMENOLOGÍA DEL CINE

NOTES FOR A PHENOMENOLOGY OF CINEMA

Diego Ulises Alonso Pérez

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

diego.alonsope@correo.buap.mx

<https://orcid.org/0009-0003-7865-3431>

RESUMEN

El artículo ofrece nuestro primer esbozo hacia una fenomenología del cine desde una perspectiva que integra elementos de la tradición clásica (Husserl, Heidegger) con las denominadas heterodoxias (Merleau-Ponty, Lévinas, Richir). Tras establecer el marco metodológico que concibe la fenomenología como descripción eidética de la experiencia vivida en primera persona, siempre encarnada y situada, se procede al análisis concreto de la película *Los ausentes* (2014) de Nicolás Pereda. La descripción fenomenológica de esta experiencia revela cómo el cine no solo reproduce el mundo, sino que abre horizontes perceptivos, imaginativos y existenciales que amplían nuestra comprensión. Finalmente, el texto se confronta con cuatro autores fundamentales en fenomenología del cine —Sarah Cooper, Guillermo Pérez La Rota, Vivian Sobchack y Maurice Merleau-Ponty— identificando convergencias y divergencias que permiten reformular los hallazgos iniciales. El resultado es una propuesta de fenomenología-hermenéutica que subraya el carácter interpretativo de toda experiencia.

Palabras clave

Hermenéutica cinematográfica | Experiencia cinematográfica | Husserl | Merleau-Ponty | Sobchack

ABSTRACT

115

Keywords

Film hermeneutics | Film experience | Husserl | Merleau-Ponty | Sobchack

INTRODUCCIÓN

Empezamos confesando que nos consideramos cinéfilos apasionados, principalmente del llamado cine de autor, pero no exclusivamente. A la par, nos hemos formado en la tradición fenomenológica, de la que nos sentimos parte, y ambas actividades las habíamos ejercido como algo casi paralelo. Hacía ya tiempo en que buscábamos la oportunidad de cambiar el curso de alguna de las líneas para que se cruzaran transversalmente. Así, recientemente empezamos a buscar las maneras de conectar ambas pasiones, lo que nos dio como resultado el presente texto, el cual está dividido de la siguiente manera: 1) Planteamiento del marco referencial general de lo que entendemos por fenomenología; 2) Aplicación a la descripción fenomenológica de la experiencia cinematográfica concreta de una película; 3) Esclarecimiento y reformulación de los resultados confrontándolos con otros autores y autoras que han trabajado el tema. Cerramos con los horizontes que se nos abren para futuras investigaciones.

2. MARCO FENOMENOLÓGICO DE PUNTO DE PARTIDA

Para nosotros fenomenología significa, primero, descripción de las propias vivencias (o de la propia experiencia) buscando la legalidad esencial de las mismas o, para decirlo de manera todavía más husserliana, ciencia eidética (Husserl, 1976: 73-75; trad. cast. 2013: 153-155). Segundo, la descripción siempre se vuelve insuficiente en dos direcciones: 2.1) En tanto que requerimos análisis genéticos para rastrear la constitución (Husserl, 1969: 73-75; trad. cast. 2002: 93-9) y devenir de aquello que describimos (Husserl, 2001: 5; 7-8; 10-13); 2.2) En tanto que lo que describimos implica ya cierta comprensión e interpretación, o sea, en tanto que la fenomenología también es hermenéutica, como nos enseña Heidegger (1979: 34-124; 2006: 46-119). Tercero, para nosotros cualquier fenomenología implica –ya sea de forma implícita o explícita– la ejecución de cierto tipo de *epoché* y de reducción, en tanto que lo que se pretende describir no son las cualidades primarias o secundarias o los atributos objetivos o subjetivos (en su sentido empírico), sino el modo en que son vividos por la subjetividad¹. La única manera en que eso es posible, es poniendo entre paréntesis la objetividad de lo vivido para reconducirnos de eso objetivo –por ejemplo, en el cine los fotogramas o la iluminación de la escena o lo que sucede en mis neuronas cuando veo imágenes en movimiento– a las vivencias de cómo eso objetivo

¹ Nosotros nos hemos ocupado a detalle de todo esto respecto del problema del tiempo (Alonso, 2024).

es vivenciado² [*erlebt*] o experimentado (Husserl, 1969: 26-27; 2002: 48-49).

Y no es que lo objetivo no exista, de hecho, hay un sustrato material que hace posible mi experiencia y si en mi cerebro no funcionan ciertas conexiones, no hay percepción. Pero de ahí a confundir las conexiones con mi percepción y reducirla única y exclusivamente a ello, hay una enorme diferencia. La manera de salir de esos enredos es añadir a la *epojé* y reducción los estratos constitutivos: objetivo, fenomenológico y trascendental (Husserl, 1969: 73; 2002: 93); y Husserl, 2001: 181-191). Objetivamente hablando mi percepción puede ser lo que pasa en mi cerebro, pero no fenomenológicamente. Por ello, para cualquier análisis que trata de describir la propia experiencia lo importante no está en eso objetivo *per se*, sino en el cómo eso objetivo es vivido (o vivenciado [*erlebt*]) por alguien en primera persona³, o sea, lo fundamental no es la objetividad misma, sino la experiencia de esa objetividad. Lo que se gana con esta manera de tematización es la apertura a otras perspectivas, se recupera la riqueza y diversidad de la vida misma, pues lo objetivo en sentido naturalista y científicista no es sino uno de los tantos perfiles que tiene la experiencia y, por ende, la realidad.

En cuarto y último lugar, nosotros tratamos de sintetizar un horizonte más amplio del meramente husserliano o heideggeriano y esto es algo de lo que hemos venido apropiándonos; nos inspiran lo que Schnell llama fenomenologías heterodoxas⁴, principalmente Merleau-Ponty, Levinas y Richir. Desde luego no podemos detenernos en una exhaustiva exposición de ese trasfondo, pero baste señalar los lineamientos generales: con el primero ganamos la importancia del cuerpo y la corporeidad [*corporeité*] como parte fundamental de la experiencia y de los procesos constitutivos; nunca es una conciencia neutra, atemporal o una existencia [*Dasein*] sin cuerpo-propio la

² Nos gusta utilizar ambos neologismos más o menos comunes en fenomenología en nuestro idioma. Del primero, si tenemos vivencia, parece sencillo trasladar el famoso neologismo introducido a nuestra lengua por Ortega y Gasset al verbo vivenciar. Mientras que experimentar lo tomamos siguiendo la construcción de vivenciar, para subrayar el plano de la experiencia subjetiva en sentido fenomenológico.

³ Queremos dejar constancia de que en Husserl está claro que esa primera persona no se reduce a los humanos (Cf. Husserl, 1952: 30-45; 55-93 [trad. cast. 2005: 59-76; 87-128]). Quizá somos los únicos que explícitamente hacemos fenomenología, pero no somos los únicos a los que se adecúa la legalidad de la experiencia. Así, por ejemplo, es evidente que nuestras mascotas, también viven su mundo primigeniamente como mundo-entorno (*Umwelt*), es decir, como aquello que les rodea, que eso que les rodea lo viven perceptivamente desde su cuerpo-propio, etc. Lo que es más, cuando vemos en familia, mi esposa y nuestra perrita, un filme cualquiera, es evidente que Canela también percibe la película y tiene experiencia de ella, aunque no de la misma manera que nosotros. Claramente pone atención a ciertas escenas, claramente en otras se duerme, a veces ladra con lo que pasa en la pantalla, a veces se emociona y sigue con atención, en otras ocasiones se aburre y se va a la terraza o por sus juguetes. Es evidente que también tiene una experiencia de ese fenómeno que llamamos cine. Para un texto donde se trabaja el mundo y la conciencia animal. Cf. Zirió Quijano, 2019.

⁴ El término que utiliza es *nicht-orthodoxen* (Schnell, 2022).

que vive sus propias vivencias, sino siempre una subjetividad encarnada: “La presencia y la ausencia de objetos exteriores no son más que variaciones al interior de un campo de presencia primordial, de un dominio perceptivo sobre el cual mi cuerpo tiene potencia [*puissance*]” (Merleau-Ponty, 2001: 108). Del segundo –quien ciertamente también resalta la importancia de lo sensible y corpóreo, aunque por otras razones– rescatamos el hecho de que no sólo nos las tenemos que ver con fenómenos que se adecúan a la descripción, sino que hay otro tipo de «fenómenos» cuya particularidad es romper el esquema noesis-noema o, para decirlo como le gusta formularlo, *cogitum* que sobrepasa a su *cogitatio*, *ideatum* que desborda: “La idea del infinito tiene esto de excepcional: que su *ideatum* sobrepasa a su *idea*” (Levinas, 2006: 40). Del fenomenólogo belga, que precisamente eso que desborda la constitución, a lo que llama fenómeno-nada-más-que-fenómeno, nos remite al ámbito de lo previo, al ámbito de la preconstitución y la preconciencia. Al fondo de donde brotan los sentidos o, para decirlo en su lenguaje, el trasfondo salvaje desde donde se instituyen. Sintetizando con dos citas: “Lo que en Husserl permanece limitado al análisis intencional (es decir, a la descripción de las vivencias con base eidética) y en Heidegger al análisis de una ontología-fundamental de la existencia humana” (Schnell, 2022: 2), en las fenomenologías heterodoxas se transforma en análisis de lo presupuesto y no explicitado.

Pero lo que tienen en común esa diversidad de fenomenologías es que siguen compartiendo el impulso de su surgimiento: como una oposición a los reduccionismos, principalmente al reduccionismo naturalista, en donde todo se reduce a causalidad mecánica. ¿No es acaso evidente que lo verdaderamente importante se juega en la institución y apropiación de sentido, para usar lenguaje richiriano, de la experiencia y no en la experiencia como átomos, moléculas o partículas en movimiento o como si fuese algo que pasa en mi cerebro? Y, nuevamente, no es que se niegue el aspecto objetivo, pero se resalta que la experiencia no se reduce a ello. Asimismo, no es que las investigaciones de corte naturalista no puedan enseñarnos aspectos que de otra manera no veríamos y que en cierto sentido son fundamentales para enriquecer nuestra mirada de los fenómenos, sino que en fenomenología esos perfiles que nos pueden descubrir las ciencias siempre deben ser reconducidos a la experiencia en primera persona. Desde luego que esos otros aspectos también pertenecen a las cosas mismas, pero para un análisis fenomenológico no podemos quedarnos en una medición meramente objetiva y en una descripción en tercera persona. O, para decirlo en términos técnicos husserlianos, lo importante desde la perspectiva fenomenológica es la vivencia doliente o temporal (conciencia de) y no la sucesión cronométrica de momentos o las conexiones químicas o neuronales de mi cerebro que son la base material del dolor. Caracterizar de esta manera el proceder fenomenológico puede, sin embargo, confundir a las y los menos familiarizados y hacerles creer que, entonces, se busca investigar

lo subjetivo también *per se*. Pero justamente tampoco se trata de la subjetividad en su sentido empírico, a lo subjetivo también se le aplica lo dicho arriba: desde esta perspectiva lo que importa es la experiencia del cómo vivimos nuestra subjetividad.

Por ello no se trata de caer en un subjetivismo ingenuo, sino de atenerse a las cosas mismas tal cual se nos dan y dentro de los límites en los que aparecen (Husserl, 1976: 51-52; 2013: 129-130) y ellas mismas se nos muestran siempre desde perfiles [*Abschattungen*] subjetivos cuasi-infinitos e inagotables, pero nunca desde cualquiera, en cualquier orden y sin una legalidad en su aparecer. Así, los colores no pueden aparecer como sonidos o los sonidos como imágenes (al menos no en la percepción normal y cotidiana)⁵. Nada aparece como dado de una vez para siempre, sino siempre en un campo perceptivo que implica también uno temporal, espacial, rememorativo, desiderativo, imaginativo, etc., y siempre en correlación con la subjetividad ante quien aparece en correspondencia con el modo en que ella está dirigida. El recuerdo necesita de alguien que recuerda para darse, por ejemplo, aunque eso no implica que el que recuerda cree al recuerdo, sólo lo constituye; de hecho, normalmente es el recuerdo el que nos atrapa y no nosotros los que conscientemente lo despertamos. Y nunca vivimos únicamente un recuerdo, sino que siempre al vivirlo lo experimentamos rodeado de un trasfondo, de un horizonte interno y externo, por ejemplo, la emoción que nos despierta, lo que escuchamos mientras recordamos, lo que empezamos a imaginar motivados por ese recuerdo, etc.

Sirva lo anterior para tener la cartografía desde la que este primer esbozo investigativo sobre el tema pretende partir. Como señala Merleau-Ponty (1996): "la filosofía contemporánea no consiste en encadenar conceptos, sino en describir la fusión de la conciencia con el mundo, su implicación en un cuerpo, su coexistencia con los otros y este es el asunto cinematográfico por excelencia" (87). Pues bien, lo que queremos hacer es desarrollar una estética del cine de corte fenomenológico⁶ teniendo como ruta los siguientes puntos: 1) Una descripción fenomenológica de la experiencia cinematográfica, tanto desde el polo noético como noemático (o sea, subjetivo y objetivo, pero en tanto vividos por una subjetividad); 2) Una deconstrucción y reconstrucción de los procesos constitutivos, institutivos, hermenéuticos e históricos en los que se funda esa experiencia. De la manera en que entendemos la fenomenología, no podemos decir más, pues nuestra

⁵ E incluso si fuese posible una percepción alterada ya sea en sueños, ensoñaciones, alucinaciones u otros tipos de conciencia alterada (ya sea por el trance, el uso de psicodélicos y un largo etcétera), también en esas experiencias hay una legalidad esencial del aparecer-darse de las cosas que se corroboraría en la descripción fenomenológica de ese tipo de experiencias.

⁶ Sabemos que Husserl utiliza el término de estética en un sentido más amplio, semejante a Kant, o sea, como *aisthesis*. Sin embargo, aquí nos referimos a un campo más estrecho que tiene que ver con la experiencia de lo bello, lo cómico, lo sublime, lo grotesco, etc.

comprensión debe irse corrigiendo a sí misma, ampliando sus horizontes, modificando sus perspectivas, aclarando sus presupuestos, esclareciendo sus conceptos, siempre como resultado de la descripción fenomenológica concreta. Nuestro punto de partida para lograr un primer acercamiento a ese objetivo tan ambicioso es, inevitablemente, la descripción de nuestras propias vivencias.

3. DESCRIPCIÓN DE LA EXPERIENCIA CINEMATOGRÁFICA EN LOS AUSENTES (2014) DE NICOLÁS PEREDA.

Me dispuse a ver esta película y al leer la escueta sinopsis que decía: “Un hombre de setenta y cuatro años, un día siente que ya no puede mantener toda la propiedad, por lo que decide venderla, sin embargo, necesita la firma de todos sus hijos que no están a su lado. En el viaje de búsqueda descubre las razones por las cuales su familia se ha disgregado a lo largo de los años”⁷. Me esperaba una historia lineal y común. No conociendo los otros trabajos del director, quedé gratamente sorprendido, pues la sinopsis nos cuenta una historia que nunca vemos tal cual, en el filme, al menos no directamente, como si lo que sus escenas nos fuesen mostrando fuese más bien la ausencia que rodea lo que se presenta. Los ausentes están efectivamente ocultos, aunque su no-presencia se nota, se palpa, se respira. El cineasta nos lleva a la intimidad y cotidianidad de la vida sencilla de un anciano encariñado con su casa, su jardín, el mundo-ambiente que lo rodea, el mar que está en la cercanía; apegado a sus costumbres, al compás en la que transcurren sus días y noches, a sus quehaceres cotidianos. El ritmo lento nos sumerge en un ambiente que tiene algo de onírico y algunas escenas –en las que la ventana está muy presente– me hicieron recordar a Béla Tarr, como si se hiciera un guiño al director húngaro, gesto fino y apreciable, sea voluntario o involuntario. Y justo la ventana que más aparece nos muestra un adentro y un afuera que –desde una perspectiva– es de suyo comprensible, pero desde otra, completamente irreal y, a la vez, implica un lugar intermedio, un punto de entrecruzamiento, un umbral que puede transitar para entrar o salir. Adentro de la casa fluye la vida del viejo, pero ese acontecer sólo es posible por el jardín selvático que la rodea. La casa está cobijada por una naturaleza apacible y generosa, aunque por momentos parece indiferente. Se nos ilustra, con una extraña claridad y con una belleza gráfica loable, que la casa no son los ladrillos –en este caso bloques– que la conforman, ni es el techo de lámina ni son los muebles ni los utensilios ni el refrigerador, lo que, es más, ni siquiera la suma meramente numérica y cósmica de todos ellos: “Me implico con mi cuerpo entre las cosas, ellas coexisten conmigo como sujeto encarnado y esta vida entre las cosas no tiene

⁷ Cf. Nicolás Pereda (2014), *Los ausentes* [película]. Film Tank, Tornasol Films, Ciné-Sud Promotion.

nada en común con la construcción de objetos científicos” (Merleau-Ponty, 2001: 216). No obstante, sin este substrato material, propiamente hablando, no existe casa, cuando menos no hay un hogar.

Podríamos jugar con las palabras y decir que la casa –en tanto suma de materiales que realmente la componen– es más que una simple adición de cualidades objetivas medibles y manejables; pero se transforma en un hogar gracias a que es habitada (vivida) por alguien, gracias a los sentidos que el anciano le da, gracias a que nuestro protagonista al habitarla, la llena de significados múltiples. Aunque resulta que ese hogar no sólo está vivificado por él, pues también está habitada por los ausentes, por aquellos que en algún momento compartieron los mismos cuartos, el mismo mundo-ambiente, por los que corrieron en el jardín, lloraron en el porche, se sentaron bajo la sombra de un árbol. Y esos que ahora están ausentes también dotaron de sentido al hogar, sus huellas están a la vista, aunque sea difícil descifrar hacia dónde conducen, pues justamente parecen huellas apenas perceptibles y que no nos dicen a dónde van. Rastros que lo único que nos sugieren son horizontes externos e internos de la experiencia que dejaron huella y que quedan abiertos, que nos hacen un guiño. En virtud de la manera en que está filmada, muchas escenas no se enfocan en algo preciso, sino en el mundo-ambiente en general, con los ruidos de los insectos, de las plantas, del viento que las agita, del murmullo lejano del mar (quizá ni siquiera se escuche realmente, pero las imágenes nos lo hacen sentir): “El problema es comprender estas relaciones singulares que se tejen entre las partes del paisaje o de él a mí como sujeto encarnado y mediante las cuales un objeto percibido puede concentrar en él mismo toda la escena o convertirse en la *imago* de todo un segmento de vida” (Merleau-Ponty, 2001: 64) y para patentar esto nada mejor que la descripción fenomenológica experiencia cinematográfica. Nuestros análisis nos muestran la vida de un anciano apacible que no podría ser contada desde meras legalidades causales materiales objetivas o subjetivas empíricas (procesos neuronales), sin perder toda la belleza de lo que le rodea, sin que le quitáramos los significados que convierten a la casa en su hogar, o sea, sin que perdiéramos la importancia del cómo y no sólo del qué. Lo que justamente las imágenes-movimiento nos muestran en cómo vive su mundo-entorno, su mundo-propio y su mundo-compartido, que está lleno de las huellas de los otros, de los ausentes.

De pronto el lugar del anciano es tomado por un joven, la casa pasa a ser habitada con una nueva capa de sentido, sin que las anteriores se pierdan, como si se traslaparan. Ahora él hace de la casa su hogar, mora en sus cuartos, cocina en sus ollas, se mira en sus espejos. Cual si repentinamente la casa hubiera cambiado de dueño y uno se preguntará ¿sigue siendo la misma casa? ¿Sigue siendo el mismo hogar? Desde una perspectiva no, pues quien la habita ya no es la misma persona; pero desde otra sí, pues su sentido lo cobra justamente por el hecho de que sea habitada por alguien y, desde luego, por los otros, *los siempre ausentes y paradójicamente presentes en*

su ausencia. Así se nos hace patente que los sentidos con los que son vividas las experiencias no se agotan en una persona y su singularidad, aunque la experiencia –la vida misma– requiera siempre alguien concreto y en primera persona que la vive de cierta manera. ¿Qué sería de las habitaciones, de los muebles, del más mínimo detalle, sin aquellos que los posibilitaron? Con esto también se nos abre la sospecha de que hay distintos tipos de ausencias y presencias, pues estas no son únicamente directas —aquellos hijos que menciona la sinopsis— sino los otros ausentes, aquéllos de los que sólo nos queda su trabajo cosificado, por ejemplo, en el ventilador que hace más soportable las tardes o mañanas calurosas. Y también nos insinúa otro tipo de ausencia, la de los demás animales no-humanos que escuchamos siempre entorno de la casa, que son parte de ella como aquello que la rodea y que habitan el «afuera». Todo ante la mirada de una pantalla objetivamente plana: “y la textura imaginaria de lo real está ahí dondequiera que miremos, como el revestimiento de la vista” (Cooper, 2024: 273).

122

Repentinamente, hay una escena en la que la casa es derrumbada y las conmovedoras imágenes nos presentan una máquina haciendo añicos las paredes, los techos, el sustrato material que posibilitaba el hogar. Pero la casa –como señalé arriba– había creado un adentro-afuera superficial, sólo perceptible para aquellos que la habitaban porque al ser derrumbada, da paso nuevamente a la naturaleza que siempre estuvo habitando el exuberante jardín y que, por ende, también habitaba esa casa, los alrededores, la cobijaba en sus sombras, en sus movimientos, en sus interacciones, en sus ruidos y silencios; ese umbral que servía de tránsito se ha roto y se han fusionado adentro y afuera. Así miramos cómo la naturaleza también habita las casas, los bichos, los reptiles, las bacterias, los caracoles, las plantas también la habitan a su manera, dándole su propio sentido y, de forma análoga a la diferencia casa-hogar, la naturaleza no es la mera suma de aquello vivo en sentido orgánico, fisiológico y mecánico, sino algo más, algo que remite a un mundo-entorno más amplio y más allá de lo humano, en el cual ese mundo-entorno está lleno de otros significados que depende del modo en que es vivido esa naturaleza (medioambiente) por los demás vivientes. Terminó señalando la enorme tristeza que provocó en mí la cinta al hacerme visible lo desolador que son nuestras ciudades en comparación con lo acogedor de esa sencilla casa. Un ciego y demoledor urbanismo en México se ha impuesto en todas las manchas urbanas, las llena de concreto, destruye todo rastro de vegetación, destruye los demás sentidos que le dan al mundo-ambiente los demás vivientes. ¡Qué desconuelo que los jardines –cuando acaso existen– no asemejen aquella pequeña jungla del patio trasero! Pero, ¡que desgracia que nuestros parques no se parezcan a un bosque nativo y tengan esas horribles formas de pasto y alguna que otra planta por aquí y por allá, en lugar de plantas en todos los estratos mezclándose para permitir que la naturaleza sea el hogar de infinidad de vivientes! Como si hubiese una torpe obsesión por volver todo un adentro –de la ciu-

dad, en este caso– y no nos diéramos cuenta de que es un falso adentro, ya que sólo es posible por aquel afuera que lo cobija, lo rodea, lo posibilita, le da vida y, en cualquier momento, puede aniquilar.

Vivir no es un mero suceder cronológico de acontecimientos que me pasan, sino justamente un saberse viviendo, un ser afectado por aquello que fluye, no en tanto mero espectador, sino en tanto que actor del entrelazamiento temporal de las vivencias, precisamente como el fenomenólogo francolituano nos enseñó: todo vivir es un vivirse: “Ella [la conciencia], que nos hace presentes los objetos, está presente a sí misma, *se siente, se vive*. El término «vivir» designa la relación prerreflexiva de un contenido consigo mismo. Puede convertirse en transitivo (vivir una primavera), pero es, antes que nada, reflexivo (...) la conciencia que es conciencia del objeto, es conciencia no-objetivante de sí, *se vive, es vivencia [Erlebnis]*” (Levinas, 1967: 206)⁸. A esto quisiéramos agregar que nuestra descripción fenomenológica de la experiencia cinematográfica nos lleva a afirmar que el cine es *como un espejo de otro espejo*, como una reflexión sobre la reflexión, como un dirigir la mirada sobre el hecho de dirigir la mirada a... Gracias a la experiencia cinematográfica, la o el espectador puede experimentar esos sentidos, ese mundo-propio, mundo-compartido, mundo-ambiente; ese adentro-umbral-tránsito-afuera que hemos descrito. E incluso las o los más convencidos mecanicistas, naturalistas y fisicalistas –si es que quieren disfrutar de cualquier película– no puede reducir su experiencia a meras leyes mecánicas, sino que tienen que aceptar dejar de lado sus presupuestos y adquirir la postura corporal y existencia adecuada para poder asistir a un espectáculo conmovedor, nostálgico, trágico, alegre o cómico. Al ver una película ni se están viendo ondas visuales, ni procesos mentales y claramente lo importante no son las conexiones neuronales –aunque sean el sustrato material que hacen posible mi experiencia– que explican cómo percibo y qué pasa en mi cerebro. Todas las leyes físicas, ópticas y neurológicas –si bien no ausentes porque son el estrato objetivo del fenómeno– pasan a un segundo plano, para dejar espacio al acontecimiento del cine. Quien pretende reducir la vida a procesos mecánicos o neuronales es incapaz de asistir al milagro de una escena de Tarkovsky.

4. ESCLARECIMIENTO DE LA DESCRIPCIÓN Y REFORMULACIÓN DE LOS HORIZONTES ABIERTOS

¿Qué ganamos con este ejercicio que acabamos de hacer? ¿Cómo interpretarlo y ordenarlo de manera que nos ofrezca un sentido coherente y útil para nuestro propósito de un esbozo de una fenomenología del cine? ¿No nos hemos perdido en una descripción demasiado personal que nos aleja de las estructuras esenciales (o invariables) que hacen posible

⁸ Cursivas nuestras.

la experiencia? ¿Cómo podemos afirmar que efectivamente vemos eso al ver la película? ¿Cómo conciliamos esta descripción con alguna otra? Probablemente si le pidiéramos a alguien más hacer una descripción de sus vivencias al ver la misma película, nos daría una narración completamente diferente y no plenamente coincidente con la nuestra. ¿Pero acaso no estaríamos hablando del mismo film? ¿Cómo son posibles esas variaciones? Hasta aquí, confesamos que no habíamos leído textos que fueran explícitamente sobre fenomenología del cine y nos pareció que se volvía una tarea imprescindible para poder hacer el esclarecimiento de nuestra propia descripción fenomenológica. Nos centramos en cuatro artículos que consideramos los más relevantes de lo que consultamos⁹, uno de Sarah Cooper (2024), otro de Guillermo Pérez la Rotta (2005), uno más de Vivan Sobchack (2016) y, por último, el clásico de Merleau-Ponty (1996: 70-88). Gratamente nos sorprendieron las coincidencias e igualmente nos asombramos de todos los puntos ciegos de nuestro ejercicio. Así, primero exponemos la parte en la que sentimos hay coincidencias o convergencias, aunque éstas sean enunciadas de manera distinta. Después, señalamos las divergencias que también se nos hicieron patentes.

4.1 CONVERGENCIAS

Nuestra confrontación-apropiación¹⁰ con esos textos nos corrobora, en primer lugar, que la descripción de la experiencia cinematográfica nos enseña mucho de la percepción en general y de cómo en ella se hace particularmente patente que nuestra experiencia no podemos reducirla a meros contenidos objetivos, medibles y cuantificables, sino que implica toda una serie de horizontes, empezando por el hecho de que siempre es una subjetividad encarnada y fácticamente situada la que vive sus propias vivencias. Para decirlo con Merleau-Ponty (1996) —y en esto coinciden los demás—: “es por la percepción que podemos comprender la significación del cine: el *film* no se piensa, se percibe” (86). Así, factualmente —en sentido fenomenológico de evidencia en persona— se nos comprueba que la percepción siempre se da en perfiles, rodeada de ensombrecimientos de esos perfiles (en ambos casos una manera distinta de traducir *Abschattung*) y que nunca tenemos experiencia de las cosas desde todos los perfiles, perspectivas y ángulos al mismo tiempo. Nuestra percepción está egocentrada y corporeocentrada —justo en primera persona— porque es desde el modo en cómo vivimos nuestro mundo-entorno que tenemos experiencia y

⁹ Reconocemos que para nuestro propósito nos falta un estudio, confrontación y apropiación mucho más amplios de la bibliografía que hay sobre el tema. Pero siendo un boceto, nos parece suficiente para permitir ubicarnos y posicionarnos.

¹⁰ No queremos marcar punto por punto con citas textuales de alguno de esos autores o autoras, pero cualquiera que los lea y los confronte con nuestro escrito, creemos los identificará sin problema.

vamos describiendo eso que nos aparece como lo que nos rodea y eso que nos rodea lo vamos confirmando y rechazando según los horizontes desde donde nos aparece. En segundo lugar, la percepción nunca se da de manera aislada, entre un objeto y un sujeto que flotan sobre la nada y que están uno frente a otro, sino siempre se da entramada en horizontes internos y externos, en un primer plano veo las escenas que describo, las cuales llevan implícitas sus horizontes internos y externos de su entorno, pero estos también se fusionan con mis horizontes internos y externos que acompañan mi experiencia cinematográfica y que no forma parte propiamente del filme, pero sí de la vivencia.

En tercer lugar, eso que vemos, eso que atrapa nuestra atención al mirar una película cualquiera, también está en relación con otros perfiles y horizontes no meramente perceptivos, aunque formen parte de ellos, sino que son horizontes simbólicos, culturales, emocionales, imaginativos, de la fantasía; es decir, al experimentar una cinta no sólo vivenciamos lo que nos narra mediante imágenes en movimiento y sonidos, sino que a través de ella vivimos eso que vemos de tal manera que se nos hacen también presentes, si es que ponemos atención, las sedimentaciones, habitualidades, valoraciones, convicciones de nuestra propia vida. Se despiertan algunos recuerdos, se fusionan con la imaginación que empieza a variar las escenas y hasta se abre nuestra fantasía a nuevas posibilidades nunca hechas expresas. Por ejemplo, cuando una escena me hizo pensar en Béla Tarr, ¿no es evidente que eso tiene que ver más bien con la huella que dejó en mí su cine y que ahora me hace encontrarla presente en otras películas? Con esto se confirman nuestras sospechas de que una fenomenología del cine abarca tanto la descripción como el rastreo de la génesis de la constitución de eso que nos permite describir así y así, pues tanto estamos describiendo nuestra experiencia, como reconstruyendo la génesis e historia de esa descripción. No se trata sólo del filme, la historia que me narra y nosotros como espectadores; sino de dirigir la mirada fenomenologizante a nuestra experiencia que abarca la vivencia en su totalidad.

En cuarto lugar, nos parece que nos topamos con una curiosa paradoja –al menos en apariencia– que es la siguiente: la cinta tiene que, de alguna manera, ser la misma y, a la vez, de alguna otra, varias, múltiples; es decir, tiene que haber un núcleo experiencial que sea lo suficientemente amplio para que nos permita toda esa diversidad de maneras de ser vivido, pero tampoco puede ser tan ancho, pues entonces el cine se convertiría en la vida misma. Es decir, debe permitir un adentro-umbral-tránsito-afuera que no están fijados de antemano y de una vez para siempre, sino que son móviles y relativos a la mirada fenomenologizante. A esto se nos ocurre llamarle realismo perspectivista fenomenológico¹¹ –de bote pronto– y nos conduce a la quinta y última constatación que hacemos: la experiencia cinematográ-

¹¹ Como están de moda los realismos especulativos, quizá también podríamos llamarle realismo-fenomenológico especulativo.

fica nos enseña perfiles –y horizontes externos e internos de esos perfiles– que de otro modo habrían pasado desapercibidos. Lo que, es más: nos hace darnos cuenta de aspectos de experiencias que hemos vivido, que de otra manera no habríamos podido descubrir y nos hace también vivenciar otros perfiles que nos permanecían escondidos: “Mi percepción no es, entonces, una suma de datos visuales, táctiles, auditivos, percibo, con todo mi ser, de una manera indivisa; aprehendo [*saisir*] una estructura única de las cosas, una única manera de existir que habla, a la vez, a todos mis sentidos” (Merleau-Ponty, 1996: 73). La experiencia cinematográfica nos hace darnos cuenta del devenir de nuestra propia vida y de que somos nosotros los que vivimos ese devenir. No sólo vemos reflejada nuestra vida en la cinta, sino que la experiencia de ella nos hace ampliar nuestros horizontes, enriquece nuestra percepción y amplía el campo de nuestra experiencia.

¿Habríamos visto nuestros propios anhelos, sueños, recuerdos como algo que en cierto sentido se entrelaza con el mundo-entorno [*Umwelt*], el mundo-propio y el mundo-compartido, desde distintos perfiles según desde donde es vivido? Precisamente por eso decíamos que el cine tiene algo de un espejo frente a otro espejo, pues multiplica los perfiles y los horizontes que rodean nuestra propia experiencia y nuestra existencia encarnada. Hace posible que nos compadezcamos de algo que ni siquiera formaba parte del horizonte lejano que nos rodea, puede hacer que simpaticemos con algo, nos sensibilicemos con otra cosa, nos encolericemos respecto de algo más y un largo etcétera. Es decir, nos hace posible vivir infinidad de perfiles de la experiencia que de otra manera nos habrían pasado desapercibidos o no podríamos haber vivido.

4.2 DIVERGENCIAS:

La primera gran diferencia –la cual consideramos sería nuestra aportación– para nosotros se corrobora que en la manera en la que describimos nuestras vivencias cinematográficas ya va implícito el modo en que comprendemos e interpretamos nuestra propia existencia, las concepciones que tenemos del amor, de lo bello, de lo desagradable, de lo terrible. Es decir, se corrobora que tanto nuestra experiencia como la descripción que hacemos de ella ya es siempre hermenéutica y nunca la realiza un sujeto neutro, atemporal, ahistórico y desencarnado ante el cual la película fuese un espectáculo que le deja completamente indiferente. Si bien las autoras y autores que tomamos como referencia específica para nuestra fenomenología del cine resaltan que efectivamente no sólo vemos fotogramas, sino que nos vivimos a nosotros mismos en lo que esos fotogramas nos provocan, nos enseñan, nos ocultan, esto lo hacen más bien resaltando la parte de la existencia encarnada y situada; pero casi sin hacer referencia a ese trasfondo hermenéutico (con excepción de Guillermo Pérez La Rota). Así que nuestra sugerencia para complementar esta tarea va en esa dirección: una fenomenología-hermenéutica de la experiencia cinematográfica.

De este modo podemos ampliar el marco explicativo y referencial del por qué la manera en que cada quién contaría lo visto y vivido por sí, no coincide plenamente, ni puede coincidir a plenitud, con la descripción de otra persona, pero a la vez coincide (justamente, necesitaríamos hablar de grados de plenificación y, además, de fusión de horizontes tanto perceptivos como hermenéuticos).

Así, gracias a la descripción de la experiencia fílmica se vuelve posible no sólo ampliar nuestros horizontes vivenciales y existenciales, sino también hermenéuticos, pues la vivencia cinematográfica nos hace reafirmar, rechazar, poner en duda, reestructurar, nuestras propias creencias, nuestras propias convicciones, nuestras valoraciones, no sólo desde los horizontes perceptivos, sino desde el trasfondo hermenéutico de la comprensión que tengo del ser de mi propia existencia. Nos hace tener que ocuparnos, preocuparnos y cuidar de la comprensión e interpretación que tenemos tanto de nosotros mismos, como de los otros y del mundo-ambiente; nos hace visible que estamos viendo e interpretando desde una concepción y cosmovisión específica. “La historia, en realidad, se hace cuerpo en la apreciación del espectador, es allí donde se vuelve positivamente un universo imaginario que tiene las propiedades de la vida real, es allí donde se totaliza y es fecundada por el espíritu de quien la contempla” (Pérez La Rotta, 2005: 84).

La otra gran divergencia, hay aspectos que nosotros no logramos vislumbrar y que nos habían pasado completamente desapercibidos sin los artículos citados y nos parece debemos buscar cómo integrar en un segundo intento por hacer un boceto más completo de esta fenomenología-hermenéutica –sería mejor llamarla así– del cine. Lo que se nos reveló como una gran carencia, fue que nuestra descripción se enfoca demasiado en el polo noético de la experiencia, aunque resaltemos todos los matices aquí expuestos, y deja de lado casi como inexistente –más bien, como presupuesto ni siquiera mencionado– el polo noemático, es decir, la cinta propiamente hablando y los mecanismos que se utilizan para despertar en el espectador ciertas respuestas emocionales, corporales y quizá hasta hermenéuticas. Ya sea por el montaje, la cámara, el desfase del sonido e imágenes, la iluminación, etc. En otras palabras, nos falta el análisis de lo que Vivian Sobchack (2016) “[p]ropone llamar ‘cuerpo del filme’, es decir, el otro lado material y existencial de la visión que ve/visión vista” (70). En nuestra terminología: el cuerpo del filme es el noema de la experiencia cinematográfica¹². Y si no fuimos si quiera capaces de notar estos matices es porque desconocemos del tema y nos obliga a comprometernos a resarcir esa carencia. De igual manera, Merleau-Ponty (1996) hace esto, aunque de manera más indirecta, confrontándose con el estudio de críticos de cine y las coincidencias y puntos de encuentro con la fenomenología. Por último, queremos ofrecer una mención especial para Vivian Sobchack, en quien encontramos una te-

¹² También Cooper (2024) y Pérez La Rotta (2005) lo hacen al resaltar algún aspecto técnico en específico.

oría ya mucho más terminada de una fenomenología del cine e incluso nos abrió los ojos a otros horizontes que nos parecen fundamentales a seguir, principalmente, la tematización, análisis, descripción, reflexión de las funciones operativas que tiene la cámara en la experiencia cinematográfica. ¿No tendríamos que atribuirle funciones subjetivas ya propiamente no-humanas o más allá de lo humano o, cuando menos, transhumanas?

5. CONCLUSIONES. HACIA UNA FENOMENOLOGÍA-HERMENÉUTICA DEL CINE

Para finalizar, quisiéramos cerrar poniendo una duda sobre nuestro propio ejercicio descriptivo y el de los autores y autoras con las que nos confrontamos, pues lo que a nuestros ojos se confirma, tiene que ver con la manera particular en la que cada quien ha comprendido y se ha apropiado de la fenomenología. ¿No nos enseñaría otra cosa si es que la hubiésemos entendido de otra manera? ¿No más bien lo que corrobora nuestra descripción son las convicciones que tenemos de la fenomenología, lo que consideramos que es, la manera en que debe realizarse, etc? ¿No tendríamos también que hacer un trabajo de desmontaje o deconstrucción, para decirlo con Derrida, de nuestros propios conceptos operantes y de los conceptos operantes de los demás? ¿Qué es lo que hay detrás de esa manera de tematizar? Esto, por un lado, nos sorprendió y, por otro, nos tranquilizó, pues al parecer es inevitable a cualquier intento de hacer una fenomenología del cine. En todo caso, si de algo estamos convencidos es que todas estas aristas que aquí empiezan a divisarse y a tomar forma, no se hubieran hecho presentes de no ser porque intentamos hacer fenomenología desde nuestra propia experiencia cinematográfica: por ello sostenemos que la manera apropiada de ir perfeccionando y delimitando de mejor manera estas ideas que aquí solamente esbozamos, sería mediante el ejercicio descriptivo guiado por cada vez más películas y la confrontación con más textos sobre el tema, para en ese ejercicio confirmar, reformular, desestimar, verificar y estructurar una posible fenomenología-hermenéutica de la experiencia cinematográfica.

Pero, ¿no al hablar de esta manera estamos diluyendo casi por completo la diferencia entre descripción fenomenológica de cualquier experiencia y experiencia cinematográfica? ¿Cómo delimitarla y evitar que termine por fusionarse con la propia vida? ¿Acaso no con esta manera de proceder la fenomenología misma terminaría siendo equivalente a una fenomenología del cine? ¿No acaso por esta vía acabaríamos percibiendo, comprendiendo e interpretando la vida desde el cine y no al revés? ¿Por qué nos parece que existe este riesgo? En esto último hay algo de verdadero, pues nosotros mismos, por ejemplo, nunca habíamos vivido una puesta de sol hasta que vimos *Luz silenciosa* de Carlos Reygadas (2007). Después de esa experiencia, cuando asistimos a una puesta de sol, estamos haciéndolo desde el trasfondo de esa primera experiencia que reinterpretemos y re-

significamos. O sea, la experiencia fílmica enriqueció nuestra experiencia en los términos más amplios posibles. Para decirlo con otras palabras: "El juego entre la transparencia y la opacidad es el devenir de un sujeto que nunca está quieto, y es el que es, en el dinamismo de unas figuras que le vuelven a renovar como presencia los misterios de su existencia" (Pérez La Rotta, 2005: 85).

De esta manera, también podemos sospechar de la potencia que tiene el cine para transmitir cosmovisiones y moldear nuestra propia experiencia, sensibilizarnos a ciertas cosas y no a otras, empujar nuestra comprensión e interpretación hacia ciertos matices y no otros junto con todo lo que les rodea, a saber, valoraciones, convicciones, sentimientos, emociones y un largo etcétera. Esto es algo que no debiéramos menospreciar y que es tarea de la filosofía tematizar. Aquí nos parece, por un lado, que debemos que regresar al principio de todos los principios (Husserl, 1976: 51-52; 2013: 129-130), atenemos a las cosas mismas dentro de los límites en los que se dan, o sea, los conceptos que priorizamos y la manera misma de describir debe tener sustento en las descripciones fenomenológico-hermenéuticas fílmicas. Por otro lado, nos hace preguntarnos si no valdrían la pena incluir análisis complementarios a los fenomenológicos para desentrañar lo que está en disputa en ese amplio campo que el cine trastoca de nuestra experiencia y nuestra comprensión, de ahí que sea una poderosa herramienta propagandística para imponer ciertas ideas y hacerlas dominantes. ¿Habríamos podido hacernos visible todo esto sin la descripción fenomenológica concreta? Creemos que no y por ello no pensamos que sean actividades opuestas, sino complementarias, descripción fenomenológico-hermenéutica y deconstrucción de los presupuestos y los trasfondos de esta.

REFERENCIAS

- ALONSO PÉREZ, Diego Ulises (2024), "Diacronía y sincronía del tiempo" en *Husserl, Heidegger y Levinas*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, SB.
- COOPER, Sarah (2024), "Merleau-Ponty y el cine: documentando la imaginación.", trad. Leandro Marín Sánchez, en *Revista Filosofía*, UIS 23 (2): 265–281. <https://doi.org/10.18273/revfil.v23n2-2024002>
- HEIDEGGER, Martin (1979), *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs (Sommersemester 1925)*, Gesamtausgabe 20, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. (Trad. cast. 2006, *Prolegómenos para la historia del concepto de tiempo*, trad. Jaime Aspiunza, Madrid, Alianza Editorial).
- HEIDEGGER, Martin (1977), *Sein und Zeit (1927)*, ed. Friedrich Wilhelm von Herrmann, Gesamtausgabe 2, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. (Trad. cast. 2003, *Ser y tiempo*, trad. Eduardo Rivera, Madrid, Editorial Trotta).
- HUSSERL, Edmund (2001), *Die 'Bernauer Manuskripte' über das Zeitbewußtsein (1917/18)*, ed. Rudolf Bernet y Dieter Lohmar, Hua. XXXIII, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers.
- 130 HUSSERL, Edmund (1976), *Ideen zur einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, ed. Karl Schuhmann, Hua. III, La Haya, Martinus Nijhoff. (Trad. cast. 2013, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro primero: Introducción general a la fenomenología pura*, trad. Antonio Ziri6n Quijano, M6xico, FCE).
- HUSSERL, Edmund (1969), *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstesens (1893-1917)*, ed. Rudolf Boehm, Hua. X, La Haya, Martinus Nijhoff. (Trad. cast. 2002, *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, trad. Serrano de Haro, Madrid, Editorial Trotta).
- HUSSERL, Edmund (1952), *Ideen zur einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, ed. Marly Biemel, Hua. IV, La Haya, Martinus Nijhoff. (Trad. cast. 2005, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*, trad. Antonio Ziri6n, M6xico: FCE).
- LÉVINAS, Emmanuel (2006), *Totalité et infini. Essai sur l'ext6riorité*, Paris, Librairie G6n6rale Française. (Trad. cast. 1977, *Totalidad e infinito: Ensayo sobre la exterioridad*, trad. Daniel Guillot, Salamanca, Editorial Sígueme).
- LÉVINAS, Emmanuel (1967), "Intentionalit6 et sensation", en *D6couvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, 6ditions J. Vrin. (Trad. cast. 2009, *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger*, trad. Manuel E. V6zquez, Madrid, Editorial S6ntesis).
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2001), *Ph6nom6nologie de la perception*, Paris, 6ditions Gallimard. (Trad. cast. 1993, *Fenomenología de la Percepci6n*, trad. Jem Cabanes, Barcelona, Planeta-Agostini).
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1996), "Le cin6ma et la nouvelle psychologie", en *Sens et non-sens*, Paris, 6ditions Gallimard.
- PEREDA, Nicol6s (2014), *Los ausentes* [pel6cula]. Film Tank, Tornasol Films, Cin6-Sud Promotion.

- PÉREZ LA ROTTA, Guillermo (2005), "Cine y fenomenología", en *Acta Fenomenológica Latinoamericana* 2: 76–88.
- REYGADAS, Carlos (2007), *Luz silenciosa* [película], Mantarraya Producciones, No Dream Cinema, Bac Films, Estudios Churubusco, arte France Cinéma, FOPRO-CINE, Motel Films, IMCINE, Ticoman
- SCHNELL, Alexander (2013), "Temporalidad y afectividad en la fenomenología de Marc Richir.", trad. Pablo Posada Varela, en *Eikasia. Revista de Filosofía* 47: 449–466.
- SCHNELL, Alexander (2022), *Marc Richir und die spekulative Phänomenologie*, Wuppertal, Bergische Universität Wuppertal. <https://aschnell.eu/wp-content/uploads/sites/7/2022/10/Richir-und-die-spekulative-Phaenomenologie.pdf>
- SOBCHACK, Vivian (2016), "The Active Eye (Revisited): Toward a Phenomenology of Cinematic Movement", en *Studia Phænomenologica* 16: 63–90.
- ZIRIÓN QUIJANO, Antonio (2019), "Cuerpo animal y mundo animal. Fenomenología en el borde de la empatía", en *Devenires*, XX, 40, pp., 137-156.



LA ATENCIÓN Y EL INTERÉS COMO TEMAS DE UNA ESTÉTICA FENOMENOLÓGICA. NOTAS A PARTIR DE LA FENOMENOLOGÍA DE EDMUND HUSSERL

ATTENTION AND INTEREST AS THEMES OF A PHENOMENOLOGICAL AESTHETICS: NOTES FROM THE PHENOMENOLOGY OF EDMUND HUSSERL

Andrea Scanziani

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
andrea.scanziani@unimi.it
ORCID: 0000-0002-5264-5519

133

RESUMEN

ABSTRACT

El texto examina el fenómeno de la atención desde una perspectiva estética, cuestionando la posibilidad de definir el rol que la conciencia atenta desarrolla en las experiencias estéticas. Frente a propuestas contemporáneas, que resitúan la atención estética en el centro del debate, el trabajo desarrolla una reconstrucción fenomenológica del concepto de atención e interés estético en la obra de Edmund Husserl. A partir de manuscritos juveniles, lecciones de 1904–1905 y textos posteriores, se sostiene que atención e interés son dimensiones estructuralmente coimplicadas de la experiencia estética con los objetos y las imágenes. El interés, entendido como dimensión afectiva esencial, configura la relevancia, la orientación motivacional y el ritmo de tensión y satisfacción de la experiencia. Desde esta perspectiva, lo estético no constituye una esfera separada, sino un modo de vivir el aparecer, donde el interés se dirige al “cómo” de la aparición y no a la existencia del objeto.

The text examines the phenomenon of attention from an aesthetic perspective, questioning the possibility of defining the role that attentive consciousness plays in aesthetic experiences. In response to contemporary proposals that reposition aesthetic attention at the center of the debate, the paper develops a phenomenological reconstruction of the concept of attention and aesthetic interest in the work of Edmund Husserl. Drawing on early manuscripts, the 1904–1905 lectures, and later texts, it argues that attention and interest are structurally co-implicated dimensions of aesthetic experience with objects and images. Interest, understood as an essential affective dimension, shapes the relevance, motivational orientation, and rhythm of tension and satisfaction within experience. From this perspective, the aesthetic does not constitute a separate sphere, but rather a mode of living through appearing, in which interest is directed toward the “how” of appearance rather than toward the object’s existence.

Palabras clave

Keywords

Interés | Atención | Disfrute | Imagen | Estética fenomenológica

Interest | Attention | Enjoyment | Image | Aesthetic phenomenology

INTRODUCCIÓN:
ATENCIÓN E INTERÉS COMO PROBLEMA ESTÉTICO
Y COMO PROBLEMA DE UNA ESTÉTICA FENOMENOLÓGICA

Indagar el fenómeno de la atención desde una perspectiva estética parece ser una empresa demasiado amplia e inevitablemente condenada a afirmar cosas demasiado generales respecto a nuestra experiencia estética del mundo. Si en efecto parece evidente que algún nivel de atención está siempre implícito en toda experiencia en general, resulta complejo describir una forma estética de prestar atención, es decir, una modalidad específica de la atención que haga que la experiencia actual sea estética, al menos en uno de los sentidos comunes que asociamos a este adjetivo. Ya sea, por ejemplo, concentrarse exclusivamente en el aspecto sensible de nuestra relación con el mundo y sus objetos, o bien hacerla coincidir con la experiencia de lo bello y del arte, buscar una forma de atención que sea propia de este nivel de descripción de la conciencia y de la sensibilidad humanas parece una empresa fútil. Sin embargo, la fascinación por una empresa de este tipo parece atravesar, siempre de manera oculta y casi inconfesable, la historia de la filosofía y, en particular, de la estética.

Recientemente, por ejemplo, un conocido intento de volver a poner en auge el problema y de situarlo en el centro del debate estético, ha sido realizado por Bence Nanay. Según el autor, sería precisamente un “énfasis en la importancia de la atención estética al pensar en las experiencias” lo que ofrecería una nueva clave de lectura para aclarar la diferencia entre experiencias estéticas y no estéticas (Nanay, 2015: 112)¹. Según Nanay (2015), sería la existencia de “muchos modos diferentes de prestar atención” lo que nos permite pensar en una atención estética, como una modalidad del prestar atención que no viola su naturaleza de fenómeno psíquico unitario (existe una sola atención) y que, en contextos experienciales determinados, contribuye a hacer que una cierta experiencia sea lo que es (105). Nanay (2016) atribuye además a la atención una naturaleza distribuida y concede a las características «estéticamente relevantes» de los objetos del mundo (y en particular de las obras de arte) un papel central en determinar dicha modalidad del prestar atención (70).

El texto propone un abordaje fenomenológico del fenómeno del interés y de la atención en la obra de Husserl (con especial referencia a los manuscritos juveniles (1891–1898), a las Partes principales de fenomenología y teoría del conocimiento de 1904–1905 y a algunos textos posteriores de los años veinte), que ponga de relieve cómo la fenomenología propone una interpretación de dichos fenómenos que puede iluminar algunos aspectos

¹ Todas las traducciones de las obras de Edmund Husserl [y de los textos en otros idiomas] son del autor.

clave de los fenómenos estéticos. El punto de partida es el supuesto de que atención e interés no deben ser tratados como fenómenos independientes, ni como elementos que se añaden el uno al otro de manera accidental, sino como dimensiones estructuralmente coimplicadas de la experiencia intencional. En particular, una forma del fenómeno del interés descrita por Husserl con gran detalle manifiesta la sensibilidad de la atención hacia estímulos afectivos que inervan nuestra experiencia perceptiva y definen aspectos emocional, preferencial, valorativo de la conciencia atenta. Investigar esta definición se inscribiría, por tanto, en la tarea más general de una estética fenomenológica que pretende describir las estructuras fundamentales de nuestra relación sensible con el mundo. Además, esta definición fundante del interés esclarece la génesis de lo que para Husserl es el interés estético.

En este marco, el objetivo del texto es doble. Por un lado, pretende aclarar en qué sentido la atención es un proceso de selección y tematización del campo de experiencia, y cómo tal proceso no puede describirse en términos puramente cognitivos, sino en primer lugar sensible. Por otro lado, el texto busca mostrar que el interés no es solo un factor psicológico contingente que precede o acompaña a la atención, sino una dimensión afectiva esencial, en virtud de la cual la experiencia posee una estructura de relevancia, una orientación motivacional y un ritmo de «tensión y resolución» que instauran formas básicas de fruición, de disfrute y goce que remiten a un placer originario de la experiencia.

Este planteamiento permitiría entonces relevar como en Husserl, lo estético no debe entenderse primariamente como un dominio separado de la experiencia (por ejemplo, como «esfera del arte»), sino como una posibilidad interna al aparecer mismo: la experiencia estética es un modo particular de vivir el aparecer, en el cual el interés no apunta a la existencia del objeto, sino a su modo de presentarse. El interés estético resulta, por tanto, definible como interés por la apariencia en cuanto tal, por el «cómo» del aparecer de un objeto, y no por el «qué» entendido como cosa existente.

Para aclarar este punto, el texto parte del análisis de la atención y del interés en general, luego muestra cómo el concepto de interés se vincula con el disfrute y el goce (*Genuss*) estéticos a través de su origen en el placer, que es introducido con anterioridad en nuestra exposición. El placer resulta de la actividad del interés estimulado y operado en una dirección paralela a la atención. Finalmente se llega a la especificación del interés estético, lo cual pone en el foco del análisis la cuestión del aparecer que es imagen.

1. INTERÉS Y ATENCIÓN

En las obras de Husserl, sobre todos en los años de Halle y Gotinga (1887–1916), Husserl tematiza la atención y el interés a partir de un esquema descriptivo que pone los fenómenos de conciencia en un paralelismo que caracteriza el abordaje Husserliano. El «paralelismo» entre atención e in-

terés es la idea según la cual atención e interés se mueven paralelamente a lo largo de un curso de experiencia y representan las dos caras de un mismo fenómeno. El interés no parece ser un fenómeno sustancialmente distinto de la atención, sino su lado afectivo que se mueve paralelamente a la dirección de la atención, pero en un «espacio» distinto de la conciencia (Husserl, 2004: 166). El argumento ya había aparecido en *Filosofía de la aritmética*. Allí, la atención y el interés eran considerados por Husserl casi como sinónimos, puesto que el interés es la direccionalidad explícita de la conciencia que pone de relieve, que enfatiza, determinados objetos intencionales frente a otros (Husserl, 1979: 43-45). El interés, al mismo tiempo, determina la «conciencia unitaria» de los contenidos de conciencia que «destaca y abarca» (Husserl, 1979: 74). En el caso específico de *Filosofía de la aritmética*, el objetivo temático de Husserl era describir el origen de la relación de conexión de objetos que conforman unidades cumulativas. Por lo tanto, la introducción del paralelismo entre atención e interés que aparece en dicha obra debe tomarse en su contexto particular. No obstante, estas descripciones son valiosas, porque ya revelan cómo, para Husserl, el interés depende de las «modalidades» de la atención (atención focalizada, simple percatación, atención secundaria, etc.) y de sus constantes cambios: la transición de algo que ahora está en el centro de la atención a algo que es advertido solo de manera incidental, y que llegará a convertirse en el centro de la atención en el despliegue de la experiencia². En los manuscritos de investigación que Husserl elabora entre 1891 y 1898 (y que servirán de base textual por el curso que Husserl dedicará entre 1904 y 1905 a las Partes principales de fenomenología y teoría del conocimiento), Husserl profundiza sus investigaciones con respecto a la relación entre atención e interés³. Husserl elabora de forma más clara la distinción entre atención e interés, y profundiza la naturaleza afectiva de este último. Se distingue dos

² En caso de la *Filosofía de la Aritmética*, Husserl describe de esta forma la relación del interés a los cambios del prestar atención: "tan pronto como el interés se vuelve hacia una cosa, simplemente sobre la base de una cierta característica constituyente, es alumbrado de una vez el conjunto total de los objetos de esta especie, que permanecen todavía no-advertidos [unbemerkt] en el trasfondo intuitivo, en la medida en que ellos solo se destaquen de manera suficientemente distinta para poder, en general, formar una unidad acumulativa fácilmente advertible" (Husserl, 1970: 213).

³ La publicación de las distintas Partes de este celebre curso de Gotinga de Husserl, ha sido fragmentaria. Las dos primeras partes, "Percepción" y "Atención, intención especial", fueron publicadas en 2004 en Husserl, *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit*, 3-122. El volumen XXXVIII de *Husserliana* reúne los manuscritos que constituyen el material a partir del cual Husserl compuso la lección sobre la "atención" y la "intención especial", es decir, los manuscritos "Sobre la percepción" y "Notas para la doctrina de la atención y el interés" de 1893 y 1898. La tercera parte, dedicada a las vivencias intuitivas de presentificación — fantasía, conciencia de imagen y recuerdo—, se encuentra publicada en 1980, en Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*. *Husserliana* Vol. XXIII, 1-108. La cuarta y última parte, seguramente la más influyente de las cuatro en los estudios de fenomenología husserliana, ya había sido publicada en 1928 en la edición de Martin Heidegger del volumen IX del *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*. La edición de esta

aspectos del interés: por un lado, la guía activa de la atención en el transcurso de un acto unitario, como ocurre en la exploración perceptiva de un objeto; por otro, la dimensión pasiva del estímulo afectivo, a través de la cual algo atrae de repente la atención dentro del campo de experiencia. Ambos aspectos muestran que el interés está vinculado a la unidad de un acto, y que el instaurarse del acto mismo y su desarrollo unitario según cierta intención de objeto están motivados afectivamente. En 1893 Husserl (2004) interpreta el interés como una continuidad afectiva que atraviesa una sucesión de actos diversos, unificados a través de relaciones de motivación:

Cada acto establece el siguiente, pero no de un modo que cree algo nuevo, no correlacionado con él, sino más bien dando algo de su alma, si puedo expresarme así [...]. Y esto establece la unidad del interés o, mejor dicho, la identidad, la continuidad en la sucesión de actos diversos. Es como en un verso, donde cada ascenso y descenso es algo en sí mismo, pero cada uno es solo una parte del verso [...]. Las tensiones y las resoluciones del interés dependen esencialmente unas de otras, conectadas entre sí a través de relaciones de motivación, y así sucesivamente. Por eso hablamos de un interés (174).

Más allá de la referencia analógica a la lectura de un verso para ilustrar con cierta eficacia que la unidad de intención de un objeto se compone de fases alternas que, sin embargo, extraen algo del mismo objeto y se motivan mutuamente, Husserl no está hablando aquí todavía de un interés estético. En el período de Halle (1887-1901) y luego, en particular, en lo de Gotinga (1901 – 1916), es ciertamente al interés «teorético» al centro de los análisis de Husserl. Sin embargo, con interés teorético se entiende ya una “condición particular de la conciencia” que manifiesta una naturaleza similar al placer, como en el caso en que al interés cognoscitivo se acompaña, respecto a un contenido de acto, un placer (Husserl, 2004: 167). Esta definición inicial del interés será la que marcará también la que aparece en el primer volumen de *Ideas*, en el cual se acentúa aún más la caracterización cognitiva de este interés. No obstante, en los mismos años de Gotinga, se mantiene e incluso se profundiza la idea de que el interés teorético cumple una función mucho más originaria y precisamente en los actos de percepción, recuerdo, fantasía, etc., más allá de su papel en la determinación de «campos específicos» de interés cognoscitivo frente a otros (Husserl, 1976: 108). Es decir, se mantiene la idea que el interés, en su formulación más general, confiere una direccionalidad unitaria que destaca contenidos particulares, los articula entre sí y capta el objeto complejo que resulta de esa articulación (Husserl, 2004: 115). Cada experiencia aparece así descrita no como una suma de momentos aislados, presentando una coherencia interna, una continuidad de sentido, una dirección que no es reducible a un nexo causal entre estímulos y respuestas.

cuarta parte realizada por el Archivo Husserl fue publicada en 1969 en Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917)*, Husserliana Vol. X, 3-96.

El rol del interés es entonces doble. En primer lugar, el interés indica la componente motivacional, de natura afectiva, que guía la dirección de la atención y participa en la unidad de un acto complejo; en segundo lugar, el interés como estímulo afectivo puede emerger pasivamente en el campo de conciencia, atrayendo la atención hacia un contenido antes marginal.

Ahora, lo que Husserl entiende en las *Investigaciones Lógicas* por «dirección de la atención» se define en términos del objeto intencional de la experiencia tal como es «mentado» [*gemeint*] atencionalmente (Husserl, 1984: 424-425). Años más tarde, en el manuscrito “Direcciones de la atención” de 1912, el problema de lo que significa por la atención tener direcciones tomará una complejidad mayor (Husserl, 2004: 371-406). Para el propósito que estamos siguiendo, es suficiente subrayar cómo la dirección de la atención desempeña un papel en mantener el objeto del acto intencional como aquello en lo que la intención se va llenando a lo largo del cambio de la experiencia. No solo, el objeto se mantiene así mentado y como el objeto actualmente intencionado, en el sentido objetual que posee. Esta última observación aclara la definición de atención como «intención especial» [*spezielle Meinung*] y «mentar» [*meinen*] que Husserl analiza junto con el interés⁴. El «mentar» representa una función superior de la aprehensión de objeto (el acto básico de conciencia que confiere un sentido de objeto a un contenido sensible), es decir, una función preferencial [*bevorzugend*] y formativa [*gestaltend*] (Breyer, 2011:152). Ambas funciones representan una modificación atencional de un acto intencional, que permiten que intenciones objetuales específicas y una consideración específica del objeto intencional tengan lugar sobre la base de una presentación «indiferenciada» en el campo de experiencia. Husserl agrega que el mentar cumple entonces una función «delimitante» [*abgrenzend*], delimitando una intención especial [*Sondermeinung*] con respecto a otras posibles sobre la base de lo presentado por la aprehensión (Husserl, 2004: 69;121). En resumen, Husserl identifica lo que es posible interpretar como el lado «objetivo» del estar dirigido atencional (Melle, 2021: LXV).

De hecho, Husserl identifica al final de la segunda de las “Partes principales de fenomenología y teoría del conocimiento” (dedicada al tema de la «Atención, intención especial») la intención especial con un ocuparse de manera especial de algo que es poner atención en algo. “Aquello de lo que me ocupo especialmente, es decir, lo que tengo objetivamente en un acto específico y delimitante” —es aquello a lo que estoy atendiendo ahora, y—“el acto delimitante es el mentar [*Meinen*]” (Husserl, 2004: 117).

En un complejo análisis que retomaremos para esclarecer la naturaleza afectiva del interés, y en particular su relación al placer, el paralelismo entre atención e interés ya permite entender, cómo con el establecerse de una dirección atencional “el interés adquiere también su orientación en la di-

⁴ Esta definición de atención aparece explícitamente en Husserl (2004), *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit*, 74-75. Sobre esta definición, cf. Scanziani, 2018: 68-78.

rección de la percepción en despliegue" (Husserl, 2004: 107). Retomando la temática ya introducida a través de la analogía del verso, "lo que yace y aparece en esta dirección [...] provoca las tensiones y resoluciones que son favorecidas en términos de intensidad" (Husserl, 2004: 107). Desde esta perspectiva, atención e interés pueden describirse como «paralelos»: no coinciden, pero se mueven en el mismo curso intencional. La atención delimita el campo temático; el interés lo anima afectivamente. La conciencia no solo está «dirigida hacia» un objeto, sino que también está «tomada» por él, implicada de un cierto modo.

Antes de pasar al análisis de la naturaleza afectiva del interés en su definición más originaria, es decir, antes de establecerse en la forma de un interés específico (por ejemplo, práctico, estético, etc.), aclaremos rápidamente en qué sentido el paralelismo entre atención e interés permite a Husserl complementar el análisis de la unidad del acto intencional haciendo referencia a las componentes afectivo-motivacional de su establecerse (Schuhmann, 2004: 101). En el contexto teórico específico que se relacionan a los intereses filosóficos que animaran las *Investigaciones Lógicas*, encontramos una caracterización de la unidad del acto de intención del objeto que pone de relieve el rol de la intención de juicio en la realización de la unidad en la experiencia. Es decir que, si bien:

alcanzamos conciencia plena de la unidad objetiva de la cosa en cuanto (...) asumimos aquellos momentos y relaciones absolutos que se encuentran en los contenidos de un conjunto de intuiciones instantáneas"—y—"luego los relacionamos al todo del cual el contenido total es, cada vez, el representante y lo reconocemos como relativo a él"—, sin embargo, —"la unidad objetiva es (...) unidad gracias al juicio y no a la mera intuición, aunque lo sea sobre su base" (Husserl, 1969: 150).

Este rol del «juicio», y más bien en general de las intenciones significativa en la unidad objetiva del acto, será modificada por Husserl. Sin embargo, ya en 1893 es presente la idea que la unidad del acto en su síntesis de cumplimientos se ancla, ya a nivel de la intuición, en el darse por escorzos de los objetos, y en general, en el aporte a la unidad objetiva de lo que no está todavía intencionado de forma especial.

Husserl se pregunta allí acerca de la contribución de los «momentos no advertidos»—es decir, de las circunstancias o «franjas» que, junto con los objetos advertidos secundariamente, conforman el trasfondo— a la unidad del objeto. Estos elementos «contribuyen esencialmente» a la conciencia del objeto, aunque no formen parte de la «cosa» misma en la medida en que a esta solo le pertenece lo «primariamente advertido» y aquello que es propiamente intencionado [*Intendiertes*] (Husserl, 1969: 151). Esto sugiere que ya en estas primeras reflexiones, Husserl considera como el mantenerse de la atención hacia un objeto en el cambio de sus darse perceptivo y el dirigirse de la atención hacia algo que estimula desde el trasfondo, revelan

una constitución de la unidad de la experiencia de objeto que se encuentra «por debajo» del nivel de la conciencia atenta y radica en la estructura de la temporalidad. También, se revela aquí algo importante para entender la naturaleza afectiva del interés. Lo que fija la atención es el momento presente de la percepción que instaura el doble halo retencional y protensional. Todo dirigirse de la atención y todo mantenerse de la mirada, se cumplen en la unidad de la conciencia interna del tiempo. Lo que encontramos es una variación de la atención en una continuidad de intención dentro de la cual se constituye una unidad que originariamente no depende de la atención misma. En el paso de la atención por los distintos aspectos del objeto (desde lo que se presenta hacia lo que se preanuncia en el trasfondo), se constituye su unidad sintética que la atención revela y selecciona. Lo específicamente objetivante es ahora el mentar, que como «intención ponente» (*setzende Meinung*), explícita las objetualidades o los aspectos del objeto intencional que son implícitamente presentes gracias al constituirse de la experiencia antes del volverse atencional⁵. Lo que resulta interesante de estos análisis, es el rol que el interés, moviéndose paralelamente a la atención, juega en el determinar la «dirección» o el «redireccionarse» hacia algo de la atención en un campo de experiencia, cuya constitución proporciona lo que es ahora en el foco de la atención y prepara lo que, desde el trasfondo, será atendido en el desarrollarse de la experiencia. Abordamos entonces el rol del interés que manifiesta la naturaleza sensible y afectiva de la atención.

2. INTERÉS Y PLACER

En la larga cita del párrafo anterior, hemos aludido a cómo el interés aparece en la forma de una estructura dinámica, caracterizada por un ritmo de tensión y resolución que participa a la unidad de la experiencia de un objeto. Para comprender esta dinámica, hemos introducido la relación entre atención e interés. Los dos aspectos que introducimos, el interés en cuanto dimensión motivacional y afectiva que orienta y reorienta la atención y contribuye a la unidad de un acto complejo, son complementarios. Por un lado, la atención sigue un interés: esto significa que la conciencia atenta no se mueve en el campo experiencial de manera indiferente, sino que selecciona y organiza los contenidos según una jerarquía de relevancias. Por otro lado, el interés puede surgir como atracción afectiva, como llamado desde el trasfondo: algo «impacta» a la conciencia, nos llama a una respuesta, que no depende necesariamente de la fuerza del estímulo⁶. En ambos casos, el interés aparece relacionado a una forma afectiva del acto atento.

⁵ Para profundizar este complejo aspecto del análisis Husserliano de la atención, cf. Dwyer, 2007: 83-118; Scanziani, 2021:153-154.

⁶ Algunos estímulos de particular intensidad (por ejemplo, el silbido de una locomotora), pueden llamar nuestra atención momentáneamente; sin embargo, no necesariamente estamos dispuestos a seguir atendiendo estos estímulos si otros nos aparecen como más relevantes en términos prácticos, valorativo, estético, cognoscitivo etc. (Husserl, 2004: 93).

Para entender la componente afectiva del interés, lo determinante es la dinámica constante de «tensiones y resoluciones» que acompaña la conciencia atenta. Esta dinámica debe interpretarse como algo estructural de todos los actos: la experiencia posee un ritmo interno, en el que el interés tiende hacia un cumplimiento y encuentra momentos de satisfacción. Es decir, considerado en su unidad, el interés es atravesado por un «ritmo de tensión y resolución», cuya función experiencial se expresa en términos de «motivación», pero cuyo resultado es un sentimiento de «placer» (Husserl, 2004: 107, 174).

La unidad y continuidad rítmica del interés no es instaurada únicamente por la atención, sino también por este «sentimiento intencional» mismo, en sus «aumentos y disminuciones», que se desarrollan en el interior de una situación afectiva continua: “En el curso natural de las actividades del interés, experimentamos la unidad y la recíproca relación como aumentos y disminuciones al interior de una situación afectiva, que continúa en toda la multiplicidad del curso” (Husserl, 2004: 175). Su curso transcurre en paralelo al de la intención, uniéndose a la dirección atencional, aunque ocupando un «espacio» distinto, en la medida en que se trata de un sentimiento. Más precisamente, la variación afectiva se manifiesta de hecho como un «sentimiento de obstaculización» y de «superación», vinculados a la dirección intencional favorecida por la atención, y puede dar lugar tanto a una «disminución» como a un «enriquecimiento» de los contenidos vivenciados (Husserl, 2004: 166). Husserl distingue así entre contenidos actuales y contenidos disposicionales. La distinción permite comprender la independencia del sentimiento respecto del contenido actual. La presencia de un contenido actual de experiencia no necesariamente despierta un sentimiento correspondiente, pero el interés como disposición está presente de forma pasiva en toda experiencia.

En este contexto se introduce también la cuestión de la intencionalidad del sentimiento. Todo acto intencional implica un «dirigirse hacia» o «alejarse de» algo. El interés, en cuanto acto intencional de naturaleza afectiva, podría parecer dirigido hacia el placer. Sin embargo, según Husserl el placer no constituye el contenido hacia el cual el sentimiento del interés está dirigido. El contenido del interés es el contenido del acto intencional que se dirige o mantiene un objeto en la mirada, y que da lugar al «disfrute» [*Genuss*] en el placer (Husserl, 2004: 177). En este sentido, los análisis de otros sentimientos, en particular del querer, aportan elementos valiosos a la descripción del interés. El querer es un acto fundado en un acto objetivante (la percepción de un objeto, por ejemplo), pero aparece dirigido hacia ello en la forma de «aspiraciones» [*Strebungen*] que representan una situación afectiva de sentimientos positivos (placer) o negativos (displacer y obstaculización). El placer y el displacer [*Unlust*] son, entonces, los extremos de una situación afectiva. A su vez, el objeto intencional es la «razón del sentimiento», que es vivenciada en la forma de un «padecer» [*Erleiden*]. Es decir, en el padecimiento de un sentimiento motivado por un objeto, esta-

mos «pasivamente estimulados» por él, pues el placer «irradia [strahlen aus] desde el objeto», lo sentimos como «relacionado» al objeto a nivel sensible (Husserl, 2004: 179-180).

Para nuestra tarea, profundizar este análisis del placer y del disfrute no resultaría relevante si Husserl no concibiera el «disfrute estético» como un sentimiento dirigido hacia objetualidades, en particular, de placer, entendiendo este último cómo diferente de un «simple placer sensible» (Husserl, 2004: 185).

El placer que caracteriza el interés no es el simple placer sensible, sino la vivencia resultante de un ritmo implícito en el percatarse, en la observación atenta de un objeto. Es un «placer en la percatación» [*Lust am Bemerken*]⁷. La referencia a la percatación u observación, hace explícita la componente atencional del interés, siendo el percatarse y la siguiente operación psíquica del observar atentamente una de las modalidades que Husserl reconoce a la atención⁸. Ahora, el interés consiste en un entrelazamiento de tensiones vinculadas a la presentación intuitiva y a las intenciones potenciales de su halo, que toman, considerada desde el punto de vista del sentimiento del interés, naturaleza de expectativas emocionales y aspiraciones. En general, una tensión constante es implícita en toda experiencia atenta. Husserl habla de «tensión de fuerza» ligada a la aspiración hacia lo que todavía no se dio en la intuición (Husserl, 2004: 185). Es decir, con las partes «vistas indirectamente» sentimos una aspiración «hacia el esclarecimiento», y el atender es una forma de «estar-expectante» o «estar-en-tensión» [*Gespanntsein*] respecto al contenido del acto que presenta el objeto, a la que se adhiere una intención que tiende a la «satisfacción» (Husserl, 1979: 277-278). La tensión afectiva se libera en el proceso de captación de lo nuevo: “esta tensión se libera en el placer del percatarse”, pero vuelve a instaurarse en el darse intuitivo de lo pre-delineado (Husserl, 1979: 186). Es decir, el placer no es satisfacción por lo ya dado, sino una forma de “curiosidad en tensión hacia el percatarse de algo nuevo” en general (Husserl, 1979: 293). La tensión no expresa insatisfacción respecto del objeto, sino (dis)placer (ausencia de placer) por no haber captado todavía algo nuevo.

A partir de lo expuesto, es posible entender cómo en el período de Gottinga el interés teórico se distingue de la atención como hábito, en particular como un «hábito disposicional» que caracteriza todas vivencias atencionales (Husserl, 2004: 103). Como disposición, el interés es una «capacidad» [*Vermögen*] de operar psíquicamente que expresa la poten-

⁷ El origen en la psicología de Carl Stumpf de la definición de interés como «placer en el percatarse» o «en la percatación» es reconocida por Husserl (Husserl, 2004: 101). La referencia es al volumen 2 de la *Tonpsychologie* en Stumpf, 1890: 292-293. Sobre eso, cf. Deprez 2009: 21; Vidali, 2024: 292-293.

⁸ El análisis de las modalidades de la atención se puede rastrear en la *Filosofía de la Aritmética*, Husserl (1970), *Philosophie der Arithmetik*, 213. En la obra tardía, cf. Husserl, 2006: 184.

cialidad de cada conciencia de interesarse por algo en un sentido muy originario, pero al mismo tiempo, indiferenciado⁹. Cuando la disposición se torna función u operar de un interés, surge la vivencia de placer. Un acto sin interés es solo su grado mínimo, pues el interés disposicional acompaña todo acto atencional. Una percepción totalmente priva de interés es “solo un grado inferior del interés” (Husserl, 2004: 117).

Como acto, el interés sigue perteneciendo a la clase de las vivencias de mención [*Meinen*] (Husserl, 2004: 104)¹⁰. Esta observación indica que el interés comparte con la intención la estructura de «tensión» y «resolución»; hay un interés «estimulado» y uno «resuelto» (Husserl, 2004: 159). Se halla en tensión respecto de las «presentificaciones» implicadas en la manifestación actual en la forma de «anticipaciones emocionales» [*Gemütsbewertungen*], que como intenciones vacías, apuntan a un cumplimiento (Husserl, 2004: 118)¹¹. Sin embargo, mientras la intención del acto que presenta el objeto se confirma (o menos) en la intuición, el interés se cumple, se agota en la resolución de la tensión afectiva (Husserl, 2004: 119).

Con estas observaciones, Husserl establece la relación entre el curso de la intención de un acto y la del interés que corre paralelo. La atención determina el «tema» de lo primariamente percibido, mientras que en el tránsito entre percepciones se manifiesta la «unidad del interés animador» (Husserl, 2004: 325-326). La familiaridad adquirida con objetos puede apaciguarlo y hasta generar aburrimiento, pero en el sentido de interés disposicional nunca se extingue (Husserl, 2004: 108-109). Cada satisfacción no cierra definitivamente la dinámica, sino que genera nuevas tensiones: la experiencia progresa porque el interés se modula, se intensifica, se desplaza, se renueva.

En resumen, podemos decir que, para Husserl, el operar del interés es el mantenimiento de la atención explicativa del objeto en el marco de la situación afectiva de constante tensión y resolución que, en un ritmo que la caracteriza es vivenciada como un placer, un «placer en la percatación» u «observación» de algo que se instaura como tema de atención. Como ha expresado acertadamente Carlo Serra (2018), “el interés se desarrolla dentro de esta esfera, constituida por niveles que se entretejen continuamente entre sí, orientando la praxis perceptiva hacia metas diferentes” (48). El interés es, en su caracterización general, el «motor del proceso de conocimiento»

⁹ Lo que Husserl definirá en su fenomenología más tardía como un interés originario [*Urinteresse*] y que atraviesa todo campo de conciencia (Husserl, 2006: 329).

¹⁰ Cabe subrayar que, según Husserl, interés y mentar no se identifican: “Pero, por otra parte, es cierto, y debemos ante todo aclararnos bien este punto, que no podemos considerar la intención [*Meinung*] y el interés como la misma cosa. El interés es también un acto delimitante —me refiero al interés que se dirige preferentemente hacia este objeto particular—, pero el interés no es lo que da a la percepción cerrada, lo que da al acto representativo uniformemente delimitante, su delimitación, su unidad interna y externa” (Husserl, 2004: 117).

¹¹ Sobre eso, cf. Scanziani, 2025: 10-12.

(Husserl, 2004: 118)¹². Ahora, si el interés es un motor afectivo de cada experiencia, Husserl lo describe también en su rol de estimulación de un proceso experiencial. Para entender este rol, cabe señalar que desde el 1908, Husserl describe la relación entre el «campo de visión del percatarse» (o campo de visión de la atención) y el «campo de visión del interés» (Husserl, 2004: 325). Es decir, atención e interés son hábitos unitarios que estructuran toda experiencia en términos de primer plano y trasfondo, articulando elementos de dichos campos según ordenes de relevancia: lo primariamente atendido, lo secundariamente atendido, lo que es objeto de percatación, y lo que empujamos hacia el trasfondo presente.

Lo que llama nuestra atención desde el trasfondo ha sido capaz de estimular nuestro interés. El interés manifiesta aquí su dimensión de situación afectiva originaria, pasivamente estimulada por el campo de conciencia. Es con el «volverse hacia» de la atención que este última vuelve «vivencia para el yo» lo que antes estimulaba pasivamente, distinguiendo su «ser pre-fenomenal» de su «ser como fenómeno» (Husserl, 1969: 129) (Dwyer, 2007: 97). Husserl describe esta transición como un paso de la estimulación [*Erregung*] a la participación [*Beteiligung*]. La estimulación indica que un contenido impacta a la conciencia: emerge del trasfondo y se impone como relevante¹³. El «volver» la atención implica un favorecimiento; el rechazo es un *negativum*.

144

Sin embargo, el interés se concentra en el objeto sin excluir el entorno (Husserl, 2004: 115). Este último sigue estimulando y está listo per una activación explícita de un interés específico. No solo: el «entorno» participa de la unidad compleja del acto. Podemos proponer el ejemplo de la melodía: mientras escuchamos una pieza, muchos elementos están presentes (ritmo, instrumentos diferentes, líneas melódicas que se entrelazan, etc.). Algunos permanecen en el fondo, otros emergen. Una línea melódica secundaria puede atraer de pronto la atención: este es un caso de estimulación que produce un interés primario.

A partir de ahí, la conciencia puede desplazar su atención y seguir esa línea, transformando el estímulo en participación. Sin embargo, lo que no es primariamente atendido participa de la complejidad de la experiencia de forma determinante. En esto, el interés opera como principio de selección, graduación o articulación: hay contenidos que interesan primariamente,

¹² Para un estudio de dicha definición cf. Wehrle, 2015: 55-56.

¹³ Este análisis de Husserl sobre la forma de estimulación propia del interés se relaciona con el análisis más tardío sobre los fenómenos de afección. La afección constituye una motivación para el yo, que ante el agrado o desagrado provocado por lo que emerge afectivamente responde mediante un movimiento «hacia» o «en contra». En este contexto, son los sentimientos —en cuanto «datos hyléticos»— los que impulsan dicho movimiento. Husserl los denomina «afección de placer» [*Lustaffektion*] (Husserl, 2006: 319). El «volverse hacia» es la operación suscitada por la tendencia inscrita en la unidad hylética, que así transforma su carácter de «vivencia intencional de trasfondo» en una vivencia propia del cogito actual, es decir, de la atención activa. Cf. Husserl, 1939: 81. Por mayor detalle sobre la teoría del interés en la fenomenología tardía de Husserl, cf. Scanziani, 2021: 161-165.

otros secundariamente, y otros permanecen indiferentes. El campo de la atención puede coincidir solo parcialmente con el campo del interés. Esto significa que podemos estar interesados en un objeto de modo general, pero dirigir la atención a un detalle suyo; o bien podemos prestar atención a algo sin que ello suscite un fuerte interés afectivo. Lo que es determinante en estas descripciones, es la capacidad de la atención de producir relaciones a nivel intuitivo.

A partir de este momento, el campo de conciencia se concibe como un horizonte de objetualidades, dentro del cual se articulan los posibles «cambios de interés» en función de disposiciones y habitualidades específicas¹⁴. Husserl escribe en *Ideas II*: “Los objetos experimentados del mundo circundante son pronto atendidos, pronto no, y si lo son, ejercen entonces un ‘estímulo’ más grande o más pequeño, ‘despiertan’ un interés y, gracias a este interés, una tendencia a volverse hacia” (Husserl, 1952: 216).

La descripción general que Husserl ofrece del interés tiene dos consecuencias relevantes para el desarrollo de nuestra exposición. La primera profundiza la idea ya expuesta, según la cual el interés y el placer que lo caracteriza son el presupuesto del disfrute, de la fruición. La segunda consecuencia refiere a la definición de «interés estético» que retomamos, cómo veremos, aspectos de los análisis del interés ya expuestos.

3. INTERÉS, GOCE Y DISFRUTE

Una de las tesis introducida en las páginas anteriores, es que el interés constituye un presupuesto esencial del goce o disfrute. En otras palabras, el disfrute no es un acontecimiento que se añada externamente a la atención, sino un modo de cumplimiento afectivo que emerge cuando la atención está acompañada por sensaciones afectivas de placer. Sin embargo, el goce no debe interpretarse como un simple placer inmediato. Husserl distingue, en efecto, entre un placer ciego, que se limita a padecer una sensación, y un placer que nace de una atención interesada. En este último caso, el placer es «informado», en el sentido de que la conciencia no se limita a sentir algo, sino que observa, distingue, sigue el modo en que la sensación se da.

Que esta fruición posea un carácter afectivo —es decir, que constituya un sentimiento, aunque todavía no plenamente determinado— se hace evidente cuando el interés se convierte en condición del goce de la observación, allí donde la atención va acompañada de «sensaciones de naturaleza afectiva». El ejemplo ofrecido por Husserl para aclarar esta caracterización del interés como fruición nos sitúa de inmediato en el ámbito estético: el gourmet que saborea un plato «con interés», de modo «informado» y «con comprensión».

Este interés propio de la fruición no implica un abandono ciego al placer. No se trata de entregarse pasivamente a la sensación, sino de un «prestar

¹⁴ Sobre eso, cf. Wehrle, 2010: 96.

atención», de un «notar» [*merken*] las sensaciones gustativas y los «sentimientos sensibles» que emergen en la degustación. Solo mediante una atención dirigida al contenido degustado podemos captar, por ejemplo, la sutileza de un sabor. El saborear interesado se orienta así al contenido sensible mismo, aislando, dentro del proceso de degustación, aquello que aparece de manera privilegiada en el campo del gusto. A la vez, se pone en relieve el «modo» en que estas sensaciones se dan, con respeto, por ejemplo, a la preparación de los ingredientes. Es decir, las sensaciones por sí solas no bastan: deben ir acompañadas de «sentimientos sensibles», de «contenidos afectivos» de placer que caracteriza el interés.

El interés constituye el presupuesto del goce y de la fruición (Husserl, 2004: 162). Este goce no es, pero, «ciego» ni desinformado; es un disfrutar con entendimiento, aunque no reflexivo ni judicativo. El interés opera todavía en el nivel de la pura sensibilidad, aun cuando conserve carácter de acto. También en la contemplación de una obra de arte, Husserl distingue de modo análogo entre un goce ingenuo —caracterizado por un abandono afectivo inmediato— y un goce «culto», vinculado a un «interés crítico» [*kritisch*]. Esta distinción clásica, apunta a que la experiencia estética no puede reducirse por definición a mera estimulación sensorial. Si así fuera, cualquier objeto capaz de excitar los sentidos produciría experiencia estética plena. El interés crítico intensifica el goce estético (Husserl, 2004: 163). Sin embargo, no se trata de una reflexión teórica añadida desde fuera o que «apunte hacia afuera» de la fruición, en la forma de un interés teórico que se suma al disfrute. Sino se trata de una modalidad específica del sentir que define el interés estético en su relación con la atención. El interés estético es un sentimiento instaurado por una atención que mantiene unidas dos direcciones, relacionándola: la del aparecer y la del contenido que aparece, o en otras palabras que se aclararan, la dirección hacia el objeto y su manera de aparecer.

Cuando Husserl (2004) se refiere al goce y al placer del interés, es el ámbito de lo estético el campo en el que esta problemática emerge:

Cuando se habla de cuestiones estéticas, se habla con gusto de interés. La atención al contenido, la estimulación del interés por los objetos representados, la evocación de pensamientos, etc., son presupuestos del goce estético. Además, en el goce estético estamos particularmente inclinados a la observación crítica, al análisis, a la comparación de las obras de arte, etc. El placer estético ingenuo rara vez está presente en las personas instruidas. En todo caso, debemos distinguir una vez más entre dos cosas: el abandono afectivo al placer del goce y el habitus del análisis visual, de la observación, de la comparación, etc. Uno se alterna con el otro. También hay que decir que el interés crítico puede acrecentar el goce estético a través de su resultado, de los pensamientos que evoca, de los contrastes que comunica, etc., y a menudo es un requisito previo para la producción del pleno placer querido por el artista (163).

La atención al contenido y el interés por su representación resultan, así,

decisivos para el placer y el disfrute del objeto artístico. Con todo, este interés no es autónomo ni se reduce —salvo en su forma ingenua— a un mero abandono al goce que el objeto suscita.

El interés estético articula además otros intereses que pueden intensificar el contraste propio de la experiencia artística: el contraste que hace que el aparecer sea vivido como imagen, esto es, la tensión entre aquello que aparece y la manera en que aparece. Al mismo tiempo, aunque incorpora intereses críticos, teóricos, etc. sin que estos se conviertan en predominantes, el interés estético se apoya en el interés en general, del cual constituye una modalidad específica.

Este planteamiento de la cuestión del interés estético nos empuja hacia interrogantes que, según entendemos, atraviesan muchas de las reflexiones de Husserl respecto a nuestro relacionarse sensible con el mundo y sus objetos. La cuestión que aparece delinear aquí es respecto a una forma de atención estética que participa en el interés estético; o dicho de forma diferente, lo que se puede plantear en los análisis de Husserl es una descripción del rol de la atención en los fenómenos de fruición estética a partir de sus análisis generales de la atención y del interés.

La atención no define por sí misma una experiencia estética. Esta debe su carácter al presentarse de un interés por el modo en el que algo aparece, sin que se sume un interés teórico o práctico. Al mismo tiempo, resulta evidente que analizar el interés como sentimiento intencional es decisivo para analizar la experiencia estética. En la percepción de un paisaje estéticamente agradable, el interés originario del acto acompaña y sostiene el desarrollo de la observación, manteniendo la unidad del objeto a través de las variaciones de su contenido sensible. Este interés corre en paralelo a la atención, orientándose constantemente hacia aquello que, en el objeto, la convoca, y garantizando así la cohesión de lo experimentado. La intención atencional delimita una dirección de fruición, y el interés funciona como su «motor» afectivo. Ahora bien: ¿Junto a este interés emerge también el interés estético? Según entendemos, no se trata aquí de dos intereses distintos, sino de una única dinámica atencional que adopta carácter estético. Este interés conserva como presupuesto la unidad de la experiencia y el aparecer general del objeto, pero se orienta específicamente al modo de su aparecer, y en el caso de objetos artísticos, a su aparecer como imagen, es decir, cuando la apariencia se configura como imagen. En este sentido, lo estético puede entenderse como un aparecer que es imagen, cuestión que requiere un análisis más detenido. Sin embargo, hay un sentido de interés estético que remite a nuestra relación sensible con el aparecer de los objetos en cierto modo en general. En este último sentido, lo que hemos definido un interés originario es un interés estético. Este se acompaña, en los análisis de Husserl, a un sentido más específico que refiera a las experiencias del aparecer como imagen y al aparecer de los objetos de arte.

4. EL INTERÉS ESTÉTICO: LOS NIVELES DE ANÁLISIS DE HUSSERL

En el último apartado hemos introducido un sentido amplio de «estético», según el cual todo aparecer puede llamarse estético en la medida en que todo objeto se da siempre en una pluralidad de modos de aparecer. Esta pluralidad no es un defecto de la percepción, sino su estructura esencial: el objeto se muestra siempre desde un punto de vista, con un cierto grado de claridad, en un determinado perfil. La percepción es, por tanto, un proceso de variación continua. En este contexto, puede emerger un interés por la apariencia en cuanto tal: no nos interesa solo «qué» es el objeto, sino «cómo» aparece. Este interés va acompañado de un placer: el placer de la apariencia. Dicho placer no es todavía estético en el sentido artístico, pero constituye la base afectiva sobre la cual se funda lo estético específico.

Este interés, que representa una capacidad o disposición, es lo que inerva toda experiencia atenta y puede ser operado de forma particular. La «tensión» está potencialmente presente en el campo total de lo que es observado, en toda experiencia. Solo cuando se establece una observación atenta, una fruición, "la atención 'se convierte' en una forma de estar en tensión hacia el contenido, a la que se adhiere una cierta intención que tiende a la satisfacción" (Husserl, 1979: 278). En el proceso de captar algo nuevo, cómo ya descrito en los apartados anteriores, la tensión del interés se disuelve. Lo nuevo genera la tensión implícita en un notar originario de la atención, pero luego "esta tensión se resuelve en el placer de la percepción, en la función de la intuición", aunque solo para generar nuevamente tensión hacia algo que todavía no se ha dado (Husserl, 2004: 186).

Lo interesante para nuestra exposición es que, en las Partes de 1904/05, Husserl añade una observación acerca de la naturaleza «estética» del darse en cierto modo de los aspectos de los objetos, en una dinámica de observación que revela una relación cognoscitiva originaria. Esta no se determina solo por el darse de «lo semejante a través de lo semejante» (es decir, de las síntesis que dependen del contenido mismo de la experiencia, cómo el color del objeto en plena vista que remite al color de su parte escorzada y oculta), sino en un reforzamiento de la intención, una «mejor vista», una perfección. Husserl describe la experiencia de un objeto cúbico ante nuestra mirada:

Veó una superficie lateral de un cubo erguido delante de mí que entra en mi percepción a veces más, a veces menos escorzada perspectivamente: cuanto más se aproxima el cuadrado a la vista principal en el plano paralelo al plano frontal, mejor lo veo, de manera más perfecta y más clara. (1) Las percepciones son aquí constantemente percepciones puras, en cuanto se trata de un cuadrado efectivamente visto y no solo indirectamente co-intencionado [mitgemeint]. Pero la presentación por parte de los contenidos presentantes es distinta en cada caso; la presentación es siempre una presentación de lo semejante a través de lo semejante, pero los grados de semejanza aumentan en una dirección. (2) En el paso de presentaciones a presentaciones de mayor analogía o de percepciones a otras percepciones que presentan mejor el objeto, con mayor semejanza, sen-

timos, por así decir, la aproximación a la meta perceptiva. No solo experimentamos la identidad, sino también el reforzamiento, el aumento de perfección en la plenitud; vemos la mayor “claridad y distinción” de la percepción.

Tengo diversas “vistas”, diversas “apariencias estéticas” de la misma superficie lateral. Los componentes de la plena apariencia estética del objeto son apariciones estéticas de determinaciones del objeto, de características. La misma cosa: múltiples apariencias estéticas; la misma característica: diversas apariencias estéticas de esa característica.

La semejanza existe entre los fenómenos mismos. El aparecer de la superficie lateral del cubo es siempre distinto en la progresión hacia la “mejor presentación”. Cambia continuamente. Las apariencias, las estéticas, son semejantes entre sí y se aproximan al aspecto privilegiado en el que la superficie en cuestión “aparece como es realmente” (Husserl, 2004: 50).

Este pasaje permite destacar que la percepción no es un dato estático, sino un proceso orientado hacia la mejor presentación. Husserl habla aquí de «apariencias estéticas»: esto sugiere que incluso en la percepción ordinaria hay una dimensión estética originaria, ligada al placer que ciertos modos de darse de los objetos estimulan y a la preferencia por ciertos modos de aparecer. Aquí aparece, por tanto, un sentido «estético» del aparecer constantemente cambiante que parece más originario y que, al mismo tiempo, revela algo de lo estético: el sentir que un determinado modo de aparecer de algo es más interesante, más agradable en sí mismo, por aquello que está apareciendo.

Sin embargo, Husserl habla de un interés estético —llamémoslo «en sentido específico»— también en el ámbito de la conciencia de imagen y de la experiencia con objetos del arte. En efecto, se refiere inicialmente al interés y al placer propios de la contemplación estética en el marco de su análisis de la fantasía en las Partes de 1904–05. El pasaje afirma:

En ocasiones excepcionales, también podemos gozar estéticamente de nuestras propias fantasías y contemplarlas de modo estético. En tal caso no nos limitamos simplemente a mirar al sujeto en la conciencia de imagen; más bien, lo que nos interesa es el modo en que el sujeto se presenta allí, qué modo de aparecer en imagen muestra y, eventualmente, cuán estéticamente agradable es ese modo de aparecer (Husserl, 1980: 37)¹⁵.

¹⁵ El *sujeto-imagen* es el tercer elemento que Edmund Husserl presenta en su análisis tripartito de la conciencia de imagen, es decir, en esa forma particular de percepción que implica un objeto entendido como imagen. El *sujeto* es aquello que resulta «representado» por la imagen y se distingue tanto de la imagen física —el soporte material de la imagen, por ejemplo, el papel del que está hecha la fotografía que tengo ahora en la mano— como del «objeto-imagen», que “es algo que se manifiesta”—y, sin embargo,—“nunca ha existido ni [...] existirá”, pero que cumple la función de representar al sujeto, con el cual comparte momentos de analogía y momentos de no analogía que lo convierten en su representante «en formato imagen» (Husserl, 1980: 18-19). No es posible profundizar aquí en la temática de la conciencia de imagen; nos limitamos, por tanto, a aclarar únicamente los conceptos fundamentales que, en el marco del análisis husserliano de la conciencia de imagen, resultan funcionales para la comprensión del interés estético.

Como ha sido ampliamente mostrado, cuando Husserl aborda las imágenes de fantasía en el contexto de sus obras tempranas es necesario proceder con cautela.¹⁶ Además, su descripción de la conciencia de imagen atraviesa una revisión del esquema de interpretación de dichas clases de fenómenos (Husserl, 1980: 514). La imagen de fantasía constituye un caso singular, porque no equivale a una conciencia de imagen en sentido pleno. Así mismo, también en la “representación del recuerdo” “el mentar y el interés se orientan al sujeto” (Husserl, 1980: 37). Podemos recordar «en imagen» un monumento en su contexto o imaginar cómo podría aparecer; sin embargo, ese «cómo» no posee el mismo sentido que el «cómo» propio de la fruición estética. Buscamos saber cómo aparece, cuáles son sus rasgos, cómo está constituido. Podemos también interesarnos por otros aspectos vinculados a la presentación fantástica o mnémica —por ejemplo, cómo se vivía en cierta época— y experimentar placer en ello; pero ese placer no sería todavía un placer estético de la imagen en cuanto tal. Sin embargo, el punto decisivo que Husserl destaca es que, en el caso de la experiencia estética de imágenes en general, lo que nos interesa es el modo en que el sujeto se presenta, es decir, el modo de su aparecer en la imagen.

Cuando la fruición es propiamente estética, el interés «permanece» en la imagen misma. La imagen es la presentación del sujeto que suscita placer precisamente por el modo particular en que lo hace aparecer. Esto significa, en primer lugar, que Husserl excluye el caso de las imágenes que funcionan también como símbolos y se concentra, en cambio, en aquellas que manifiestan un carácter «inmanente» de imagen, es decir, que sí remiten más allá de sí mismas, despertando la conciencia del sujeto, pero mantienen la mirada «dentro» de la imagen. Solo estas serían relevantes en el caso de la «consideración estética de la imagen» (Husserl, 1980: 34-36). En tal caso:

aquí miramos en la imagen; a ella pertenece nuestro interés y en ella vemos el sujeto; la imagen no tiene meramente la función de despertar una representación [*Vorstellung*] del objeto externo a ella, una nueva intuición o incluso solo una representación conceptual. Naturalmente, con esto no quiero decir que el interés y la intención atenta [*Meinung*] de la imagen estética se dirijan exclusivamente al sujeto, como si se tratara simplemente de llevarlo, en general, a una representación intuitiva. Allí donde la imagen actúa estéticamente, puede ciertamente ocurrir que una nueva representación conduzca a una intuición más plena del sujeto o de alguna de sus partes, por ejemplo, a una coloración más adecuada

[...]

Pero el hecho de que el objeto-imagen participe esencialmente en el interés se muestra en que la fantasía no sigue estas nuevas representaciones, sino que el interés retorna continuamente al objeto-imagen y se adhiere internamente a él, encontrando goce en el modo de su figuración en imagen (Husserl, 1980: 36-37).

¹⁶ Por ejemplo, cf. Rozzoni, 2017: 125.

En este sentido, tanto el mentar atencional como el interés —es decir, los dos aspectos de la atención implicados en la conciencia de imagen— participan en la experiencia de la imagen que «actúa estéticamente». Esto se debe a que el mentar atencional sigue manteniendo la intención de imagen en el sentido del sujeto, y esta no constituye una dirección intencional orientada (como en el caso de un objeto perceptivo) hacia el darse cada vez más intuitivo del objeto, ni hacia una representación externa a la imagen (como en el caso del concentrarse en el reconocimiento de la figura histórica que representa el sujeto, o su significado metafórico, etc.). Es la misma base perceptiva de la imagen que ofrece la posibilidad de «diversos actos de representación», y entre ellos, “el objeto-imagen en cuanto imagen del sujeto” constituye el habitus representacionales favorecido (Husserl, 1980: 38). Cuando la intención atenta se dirige al objeto perceptivo que es una imagen, lo hace en una de sus apariciones, en particular, en la aparición del objeto-imagen que primariamente se manifiesta, a su vez, sobre la base de la imagen física. De esta se distingue la dirección hacia el sujeto en las apariciones que el objeto-imagen posibilita, y es allí donde la dirección del mentar se dirige: la intención del sujeto (Husserl, 1980: 29-30). Es precisamente esta relación la que entra en juego en la consideración estética de la imagen: el mentar atencional continúa manteniendo al sujeto como objeto intencional sobre la base de lo que aparece —el objeto imagen que satura con su presencia la aparición de la imagen física— en el cómo este lo representa (Husserl, 1980: 38). En la consideración estética de la imagen, algo es sujeto, el objeto mentado es sujeto, únicamente «en función», en relación con su aparecer en imagen, en su relación con el objeto-imagen.

Esto, por sí solo, no basta para generar el sentimiento estético, el interés estético. Sin embargo, constituye su presupuesto atencional necesario: el interés puede ahora «adherirse» al aparecer del objeto-imagen y manifestarse como placer, como goce en el modo en que el aparecer del objeto-imagen es tal «de» un sujeto.

El interés estético es aquí un acto delimitante, aunque lo es desde la perspectiva del sentimiento. Introducimos así un segundo aspecto. Husserl atribuye al mentar la función de delimitar el acto de intención, definiendo aquello que es mentado como lo «observado», fijando el sentido objetivo del acto en su dimensión atencional. El interés es también un acto delimitante —en la medida en que se orienta preferentemente hacia un objeto—, pero este no es lo que confiere al acto su delimitación, sino acompañando la atención en la forma de una preferencia del sentimiento (Husserl, 2004: 117). La diferencia radica en que el interés es un acto afectivo y, como tal, posee una dinámica de cumplimiento distinta de la intención. El interés participa en la delimitación y en la articulación interna de la experiencia, modulando aquello hacia lo que dirigimos mayor o menor atención afectiva. En el caso del interés estético por la imagen, este excluye otras posibles direcciones del interés, otros actualizarse posibles de la misma disposición. Esto resulta

claro cuando queda fuera de juego el interés por la consideración de la existencia efectiva de lo representado, es decir, por la realidad del sujeto representado. Lo mismo respecto de otras posibles direcciones del interés, como las direcciones prácticas, judicativas, etc.

Pero el interés estético no se reduce a esa exclusión, a esta delimitación. Es, ante todo, un sentimiento intencional, un placer de estructura compleja, como expusimos: el movimiento constante entre una tensión y su resolución que se vive como placer. En la consideración estética de la imagen surge esta tensión en la relación entre el contenido que presentan el objeto-imagen y, en parte, la imagen física, y los contenidos que representan el sujeto. Estos contenidos se entrelazan y «compiten» entre sí; sin embargo, permanecen esencialmente co-intencionados. En el mentar el sujeto es mantenido en la atención en el aparecer observado del objeto-imagen, y experimentamos el placer del interés como goce de ese modo de aparecer. El mantenerse de las modalidades atencionales es aquí decisivo: solo así la imagen no se reduce a sí misma y no desaparece la tensión interna que la orienta más allá de lo inmediatamente dado en ella. La intención atencional se dirige al sujeto, pero lo hace manteniendo en la observación e instituyendo así la relación con aquello que lo representa de ese modo, y con la imagen física que lo produce según sus propias características perceptivas. Aquí, la tensión del interés se sostiene precisamente en esa relación atencional entre lo representado y el modo en que es representado.

152

En tercer lugar, para que algo sea obra de arte debe poder suscitar este placer estético, y en las Partes la noción de obra de arte se vincula estrechamente con la de imagen (Husserl, 1980: 41). La concepción de imagen se transforma en la evolución del pensamiento husserliano. A lo largo de su producción, la imagen ya no se entiende simplemente como simple «figuración», en particular, figuración imitativa. Sin embargo, la función del interés estético retoma puntos claves ya expuestos. En un texto de los años veinte, Husserl afirma que el interés estético apunta al objeto tal como se presenta, sin atender a su existencia:

El interés estético se dirige al objeto presentado tal como se presenta, sin interesarse por su existencia misma ni por su cuasi-existencia. En el caso del bello paisaje que estoy viendo realmente, [mi interés estético se dirige] al paisaje que se presenta desde aquí, desde esta entrada del valle, tal como se presenta. En cuanto a cómo es ahora consciente, puesto que en el fondo aparece y, al contemplarlo en el cambio de sus modos de aparecer, lo identifico e incluso poseo una unidad que miento, pero no la miento como la idéntica en la infinitud de las experiencias posibles, como si me dirigiera a la cosa en cuanto existente, [o] en el caso de una representación, a la cosa representada (Husserl, 1980: 586-587).

En los años de 1904–05, Husserl ya anticipa en cierta medida la idea que la intención dirigida al sujeto sobre la base aprehensional de imagen —es decir, sobre una base presentativa convertida en representativa— es inmediata, y que su cumplimiento procede de los «momentos analógicos».

Estos son los momentos dados perceptivamente que muestran «analógicamente» características del aparecer habitual de los objetos, y marcan así la naturaleza «figurativa» de la imagen. Sin embargo, los momentos «no analógicos» impiden la constitución de un continuum perceptivo coherente con en el caso de los objetos perceptivos que no son imágenes (Husserl, 1980: 29-33). Ahora bien, siempre podemos pensar que, allí donde la imagen es comprendida bajo el régimen de la figuración, es posible aproximarse a una representación cada vez más perfecta del sujeto. El límite está implícito en la propia naturaleza de la conciencia de imagen: ambas clases de momentos deben estar presentes en la experiencia para que esta continúe siendo conciencia de imagen. Este punto marca algo importante en general. Distintos de la fruición estéticas son los casos de la «imitación del museo de cera» o de los engaños «de fiera»¹⁷. En estos casos, la «consideración estética de la imagen» no puede tener lugar, porque no se trata de una conciencia de imagen:

Esta «conciencia del carácter de imagen» es, sin embargo, el fundamento esencial para la posibilidad del sentir estético en el arte figurativo [*bildende Kunst*]. Sin imagen no hay arte figurativo. Y la imagen debe distinguirse claramente de la realidad, esto es, de manera puramente intuitiva, sin recurrir a pensamientos indirectos. Debemos ser elevados por encima de la realidad empírica e introducidos en el mundo del carácter de imagen, que es igualmente intuitivo. La apariencia estética no es un engaño de los sentidos; el placer ante el burdo engaño o ante el contraste grosero entre realidad y apariencia —en el que ora la apariencia se hace pasar por realidad, ora la realidad por apariencia, donde ambas juegan al escondite— es el extremo opuesto del placer estético, que se funda en la conciencia serena y clara del carácter de imagen. Los efectos estéticos no son efectos de feria (Husserl, 1980: 41).

No es, por tanto, la mera capacidad figurativa de la imagen lo que genera el placer estético, y con esto abandonaríamos el ámbito del arte como simple imitación. Por el contrario: el placer o goce estético es resultado de la capacidad de la conciencia de considerar un aparecer como imagen en los objetos del arte. Aquí también, el placer no activa direcciones intencionales externas a la imagen no figurativa: el mentar continúa apuntando y manteniendo el aparecer de la imagen, y el interés que lo acompaña «paralelamente» consiste en un volverse afectivo hacia ese aparecer. Somos elevados por encima de la realidad en la medida en que vivimos en la imagen, que deviene una “fantasía conforme a la perceptio”, como redefine Husserl nuestra relación a las imágenes de arte: no necesitamos recurrir a una re-

¹⁷ Por ejemplo, en el caso de la estatua de cera que nos engaña, se trata de una percepción con una intención dirigida a un sentido objetual que, en el curso de la experiencia, será corregido. En el caso de la estatua de cera, “los momentos de la diferencia no logran producir una conciencia clara y distinta de la diferencia, es decir, una conciencia segura del carácter de imagen” (Husserl, 1980: 41).

flexión explícita sobre el conflicto entre realidad e imagen para gozar del aparecer de la imagen, ya vivimos en la suspensión de la realidad presentada (Husserl, 1980: 514).

Los dos aspectos de la atención son indispensables para la experiencia estética, incluso cuando la imagen no debe entenderse en el sentido de imagen física. La atención estética no es una atención exclusivamente dirigida al aparecer de algo en imagen, pues siempre se trata del algo «en relación» con la imagen y con aquello que hace materialmente posible esa imagen, lo que funda la experiencia estética. Poner de relieve cómo la atención estética mantiene unidos el aparecer perceptivo, el mentar y el interés significa interpretar la atención en su función de articulación no excluyente, pero al mismo tiempo selectiva de direcciones intencionales y afectivas, que entra en juego en las experiencias de posible fruición estética de todo objeto estético que se comporta como una imagen.

Sin embargo, como sabemos, Edmund Husserl no limita la experiencia estética a los objetos artísticos en imagen. El ejemplo es clásico: la valoración estética de la naturaleza. Podemos extender estas reflexiones también a «objetos» que se presentan perceptivamente y que no son resultado del arte humano. En este caso, incluso en la «valoración estética de la conciencia de algo real», puedo activar la conciencia de que aquello que tengo ante mí —imaginemos un paisaje— es algo efectivamente real. Sin embargo, cuando dejo de vivir atencionalmente en la «conciencia de realidad», no significa que pase a vivir en una «pura representación», como si el paisaje estuviera simplemente dado a la conciencia sin participación alguna. Significa más bien:

que vivo en sentimientos determinados por el modo de aparecer de la naturaleza, así como por este o aquel modo de ser conscientes de ella; y que, respecto de estos modos "subjetivos" de darse (...) tales sentimientos se hacen conscientes como determinaciones afectivas del propio objeto (...). Vivir en el sentimiento tiene, por tanto, un doble sentido. Por un lado, significa volverse hacia algo: en el caso del sentimiento estético, hacia el modo de aparecer, que adquiere así una modalidad distintiva. Por otro lado, implica primacía temática. Si contemplo la naturaleza y tomo progresivamente conciencia de ella, la conciencia estética puede mantener el primado temático, aun cuando no esté dirigida hacia algo en el primer sentido. El tema de mi conciencia no es la actualidad en cuanto tal, sino la belleza de su modo de aparecer, o la actualidad en la belleza de su modo de aparecer. El captar la actualidad, el tomar conciencia, no es por sí mismo un acto temático; lo es solo en la medida en que se despliega a través de la serie de apariciones que saboreo en su efecto estético (Husserl, 1980: 391-392).

Es importante señalar que los «sentimientos» en los que vivimos durante la contemplación estética —determinados por el modo en que experimentamos el aparecer de la naturaleza— se viven, en una cierta forma de «reflexión», como «determinaciones», es decir, como características afectivas del propio objeto. Esto es, las experimentamos en la forma de un «pa-

decer» que caracteriza el objeto de interés estético. Al mismo tiempo, los llamados «sentimientos estéticos» están vinculados al modo de aparecer del objeto; es este modo lo que «genera placer». Cuando es el aparecer de la realidad lo que sostiene estos modos agradables de aparición, lo que produce placer (o displacer) es ahora el movimiento de la conciencia, constantemente implicada, “en un nexo de tomas de posición que se oponen y se armonizan, donde el objeto al que se refieren estas tomas de posición genera placer o displacer solo ‘por esta razón’” (Husserl, 1980: 391).

Hay razones para interpretar este movimiento entre tomas de posición respecto del objeto cuya apariencia genera la experiencia estética en términos de contraste: como ocurre a menudo en la fruición de la naturaleza, el contraste sentido entre la naturaleza en cuanto tal y la naturaleza en cuanto objeto estético, como imagen si bien no figurativa, puede dar lugar a la experiencia estética. El hecho de que la naturaleza pueda aparecer de este modo, suspendiendo momentáneamente su estatuto de unidad de plantas, rocas, arroyos o animales presentes ante mí, genera un placer dirigido precisamente a su modo de aparecer. Pero aquí puede añadirse algo más, que nos remite a lo visto en el caso de la conciencia de imagen física. En el sentimiento estético, la dirección no es inmediatamente el objeto como tal. El sentimiento estético “no atraviesa el aparecer para dirigirse a su objeto” —, como sucede en el sentimiento de realidad, sino que apunta al aparecer mismo, y solo apunta al objeto— “por el aparecer mismo” (Husserl, 1980: 392). El objeto, con sus pretensiones perceptivas, queda así co-intencionado, aunque no sea asumido explícitamente en la experiencia estética de la naturaleza.

El poder selectivo, articulador y formador de la atención estética es, por tanto, condición para ver algo, para oír algo, etc. Una atención total, dirigida exclusivamente al aparecer en sí mismo o, por lo contrario, solo al objeto del aparecer (y del mismo modo que un puro vivir en el sentimiento o en el goce estético) impediría la experiencia estética. Precisamente por tratarse de una articulación, esta selección de la atención no elimina, sino que mantiene en la observación los momentos del aparecer de la «cosa» estética, su materialidad, en relación con lo que es aparecer como «imagen». En general, los objetos estéticos pueden entenderse como una materia a la que se le ha dado una nueva forma. Sin embargo, en Husserl esto no significa simplemente una organización interna de la materia del objeto para que actúe como catalizador o «glorificación» del aparecer perceptivo. Esto puede valer para los objetos estéticos que son también obras de arte. Pero, en último término, es el aparecer mismo el que resulta «formado» y seleccionado por el mentar y el interés estético, es decir, por la atención estética, y el actuarse de esta forma de atención puede instaurarse en la general relación con el mundo y sus objetos.

CONCLUSIÓN

A la luz del recorrido desarrollado, puede afirmarse que la fenomenología husserliana ofrece instrumentos conceptuales particularmente fecundos para replantear el problema de la atención estética y de su rol en el fenómeno del interés estético. El análisis del paralelismo entre atención e interés muestra, en efecto, que no se trata de dos fenómenos yuxtapuestos, sino de dos dimensiones estructuralmente coimplicadas del mismo proceso intencional. Es decir, se trata de dos direcciones paralelas de la conciencia intencional que se entrelazan e influyen la una con respecto a la otra. La atención delimita, tematiza y articula el campo de conciencia; el interés lo anima afectivamente, instaurando una dinámica de tensión y resolución que confiere unidad, orientación y naturaleza afectiva a la experiencia.

Desde esta perspectiva, el interés no puede reducirse a un añadido subjetivo ni a un estado emotivo superpuesto a una base presentativa o representacional neutra. Es, más bien, la dimensión motivacional originaria que hace posible que algo se destaque como relevante y que la conciencia se mantenga orientada hacia ello. El «placer en la percatación» descrito por Husserl no es un simple placer sensible, sino la vivencia afectiva del propio operar atento, del progresivo cumplimiento de las anticipaciones que estructuran el aparecer del objeto. La experiencia se revela así como un proceso dinámico en el que el interés sostiene la continuidad intencional, modulando sus intensidades y renovando constantemente la tensión hacia lo todavía no dado.

En este marco, lo estético no designa primariamente una esfera separada de objetos —como si el arte constituyera un dominio ontológicamente distinto del resto de la experiencia—, sino una posibilidad interna al aparecer mismo. Allí donde el interés se orienta no tanto al «qué» del objeto en cuanto existente, sino al «cómo» de su manifestación, de su aparecer, emerge una modalidad específica del vivir intencional que puede llamarse estética. Esta actitud implica una cierta suspensión del interés por la existencia efectiva y una concentración afectiva en el modo de darse del objeto, en la pluralidad de sus apariciones.

El análisis de la conciencia de imagen permite precisar ulteriormente esta tesis. En la experiencia estética de la imagen, la atención mantiene la intención dirigida al sujeto, pero lo hace sobre la base del objeto-imagen y en referencia constante a su modo de aparecer. El interés estético no abandona la imagen en dirección a una representación añadida externa, ni de un interés teórico o práctico. Tampoco se agota en el reconocimiento de lo representado en el caso de las imágenes figurativas, que ofrecen un modelo relevante para Husserl para la descripción de la conciencia de imagen, sí bien luego revisado. El interés estético «permanece» en la imagen. La tensión característica del interés se sostiene aquí en la relación entre lo representado y el modo de su representación, generando un goce que

no es efecto de un engaño perceptivo, sino fruto de una conciencia del carácter de imagen del objeto de percepción.

De este modo, la fenomenología de la atención y del interés permite comprender que la experiencia estética no se define solo por un tipo especial de objeto ni por una facultad autónoma, sino por una modulación específica de la dinámica intencional. La atención estética no crea ex nihilo un nuevo dominio, sino que reorienta la estructura general de la experiencia hacia el aparecer en cuanto tal. El interés estético, como forma cualificada del interés originario, conserva la unidad motivacional y afectiva de toda vivencia atenta, pero la intensifica y la dirige hacia la manifestación misma. En consecuencia, una estética fenomenológica fundada en estos análisis no describirá ante todo propiedades de las obras de arte, sino las estructuras fundamentales de nuestra relación sensible con el mundo. Lo estético aparece entonces como un modo de experiencia del campo de conciencia, como una forma de participación afectiva en el aparecer, en la cual atención e interés se revelan inseparables y constitutivos de toda posible fruición.

REFERENCIAS

- BREYER, Thiemo (2011), *Attentionalität und Intentionalität: Grundzüge einer phänomenologisch-kognitionswissenschaftlichen. Theorie der Aufmerksamkeit*, Munich, Wilhelm Fink.
- DEPRAZ, Natalie (2009), "Introduction", en Edmund Husserl, *Phénoménologie de l'attention*, Natalie Depraz (trad.), Paris, Vrin.
- DWYER, Daniel J. (2007), "Husserl's Appropriation of the Psychological Concepts of Apperception and Attention", en *Husserl Studies*, 23 (2), 83–118.
- HUSSERL, Edmund (2006), *Späte Texte über Zeitkonstitution (1929–1934)*. Die C-Manuskripte, Dieter Lohmar (ed.), Hua. Materialien VIII, Dordrecht, Springer.
- (2004), *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit. Texte aus dem Nachlass (1893-1912)*, Thomas Vongehr und Regula Giuliani (ed.), Hua. XXXVIII, Dordrecht, Springer.
- (1984), *Logische Untersuchungen. Zweiter Teil. Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*. In zwei Bänden, Ursula Panzer (ed.), Hua. XIX, The Hague, Martinus Nijhoff.
- (1980), *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*. Texte aus dem Nachlass (1898-1925), Eduard Marbach (ed.), Hua. XXIII, Dordrecht, Springer.
- (1979), *Aufsätze und Rezensionen (1890–1910)*, B. Rang (ed.), Hua. XXII, The Hague, Martinus Nijhoff.
- (1977), *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Erstes Buch: *Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie* 1. Halbband: Text der 1.-3. Auflage - Nachdruck, Karl Schuhmann (ed.), Hua. III/1, The Hague, Martinus Nijhoff.
- (1970), *Philosophie der Arithmetik*. Mit ergänzenden Texten (1890-1901), Lothar Eley (ed.), Hua. XII, The Hague, Martinus Nijhoff.
- (1969), *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917)*, Rudolf Boehm (ed.), Hua. X, The Hague, Martinus Nijhoff.
- (1952), *Ideen zur einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Zweites Buch: *Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, Marly Biemel (ed.), Hua. IV, The Hague, Martinus Nijhoff.
- (1939), *Erfahrung und Urteil*, ed. Ludwig Landgrebe, Prague, Academia.
- MELLE, Ullrich (2021), "Einleitung", en Edmund Husserl, *Studien zur Struktur des Bewusstseins*, Ullrich Melle (ed.), Hua. XLIII/1, Cham, Springer.
- NANAY, Bence (2015), "Aesthetic Attention", *Journal of Consciousness Studies* 22 (5–6), 93–109.
- NANAY, Bence (2016), *Aesthetics as Philosophy of Perception*, Oxford, Oxford University Press.
- ROZZONI, Claudio (2017), "From Abbild to Bild? Depiction and Resemblance in Husserl's Phenomenology", *Aisthesis* 10 (1), 119–132.
- SCANZIANI, Andrea (2018), "Intencionalidad y atención: el abordaje husserliano de la atención en relación con la intencionalidad y su caracterización como 'mentar'", *Ideas. Revista de filosofía moderna y contemporánea*, 7, 68–78.
- SCANZIANI, Andrea (2021), "Interés y sentimiento: los análisis husserlianos sobre el interés en relación con el placer, el instinto y la afección", en Celia Cabrera

y Micaela Szeftel (eds.), *Fenomenología de la vida afectiva*, Buenos Aires, SB Editorial.

SCANZIANI, Andrea (2025), "Expectations as Emotional Motivations for Interest: An Analysis from the Perspective of Husserl's Phenomenology of Attention", *International Journal of Philosophical Studies*, 1–22.

SCHUHMAN, Karl (2004), "Husserls doppelte Vorstellungsbegriff", en C. Leijenhorst, Dordrech (ed.), *Selected Papers on Phenomenology*, Springer.

SERRA, Carlo (2018), "Tiempo y escansión: consideraciones sobre el significado rítmico de la duración en Husserl y Bachelard", *Boletín de Estética*, 45, 35–54.

STUMPF, Carl (1890), *Tonpsychologie*, vol. 2, Leipzig, Hirzel.

VIDALI, Cristiano (2024), "From Interest to Intentionality. The Influence of Carl Stumpf on Edmund Husserl's Phenomenology of Attention", *Husserl Studies*, 40, 279–298.

WEHRLE, Maren (2010), "Intentionalität, Interesse, Affektion – Das Phänomen der Aufmerksamkeit als Umschlagstelle zwischen Aktivität und Passivität", en P. Merz, A. Staiti y F. Steffen Geist (eds.), *Person – Gemeinschaft. Freiburger Beiträge zur Aktualität Husserls*, Würzburg, Ergon.

WEHRLE, Maren (2015), "Feelings as the Motor of Perception? The Essential Role of Interest for Intentionality", *Husserl Studies*, 31, 45–62.

§

DOCUMENTOS



§17. EL INTERÉS EN EL CÓMO DE LA FIGURACIÓN DEL OBJETO-IMAGEN EN LA CONTEMPLACIÓN ESTÉTICA DE LA IMAGEN, HACIA EL TEMA DE LA IMAGEN EN LA REPRESENTACIÓN ORDINARIA DE LA FANTASÍA Y EL RECUERDO

Edmund Husserl

PRESENTACIÓN DE LA TRADUCCIÓN

Jorge Andrés Calvo Chávez

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

calvoj.andres@gmail.com

ORCID: 0000-0003-3274-1164

El §17 que se presenta a continuación: El interés en el cómo de la figuración del objeto-imagen en el caso de la contemplación estética de la imagen, en contraste con la dirección exclusiva del interés hacia el sujeto-imagen en la presentación ordinaria de fantasía y en la de memoria, corresponde al capítulo tercero de la Husserliana XXIII, titulado: "Imaginación, conciencia de imagen, memoria: sobre la fenomenología de las presentificaciones intuitivas. Textos del periodo (1898-1925)". En dicho capítulo, Edmund Husserl se da a la tarea de rastrear las diferencias concernientes a la estructura de la conciencia de imagen con miras a establecer una distinción entre la presentificación en la fantasía normal y la contemplación estética en la que uno se halla vuelto hacia una obra de arte. No obstante, Husserl pronto advierte que esta última no es exclusiva de la obra de arte, sino que corresponde ya a la mera posibilidad de que la presentificación de un objeto produzca un deleite estético. La coyuntura entre la fantasía, el objeto artístico y la mirada estética enmarca el tono con el que la argumentación discurre a lo largo de estas páginas, pues la interrogante por el sentido en que la presentificación en fantasía afecta a la conciencia se convierte en un tema de relevancia para cualquier análisis fenomenológico.

Es importante contextualizar que el interés que el fenomenólogo moravo tiene por la cuestión de la contemplación estética no proviene de una mera curiosidad ni de una trivialidad marginal dentro del mapa de sus investigaciones fenomenológicas. Por el contrario, Husserl reconoce, en una ya afamada carta al poeta Hugo von Hofmannsthal, que el objeto artístico posee un interés fenomenológico genuino en la medida en que puede ser elevado a la esfera de la belleza estética pura. Más adelante, afirma

que el artista y el fenomenólogo comparten una visión similar del mundo como fenómeno, aunque su diferencia estriba en que “[...] el artista no pretende, a diferencia del filósofo, profundizar y conceptualizar el sentido del fenómeno del mundo, sino más bien busca apropiárselo intuitivamente con la finalidad de reunir la abundancia de estructuras y materiales para las formaciones estéticas creativas”. En este sentido, las reflexiones que Husserl lleva a cabo en este capítulo sirven para marcar los rasgos distintivos de cualquier estética fenomenológica de corte trascendental.

El párrafo de modo particular es quizá unos de los que más tematiza la cuestión estética (interés y contemplación apuntando hacia la problemática que conlleva el asunto del sujeto-imagen en la presentación de la fantasía en la memoria. Asuntos que realmente realzan el interés del propio Husserl por los problemas estéticos y artísticos.



§17. EL INTERÉS EN EL CÓMO DE LA FIGURACIÓN DEL OBJETO-IMAGEN EN LA CONTEMPLACIÓN ESTÉTICA DE LA IMAGEN, HACIA EL TEMA DE LA IMAGEN EN LA REPRESENTACIÓN ORDINARIA DE LA FANTASÍA Y EL RECUERDO

Edmund Husserl

TRADUCCIÓN

Román Alejandro Chávez Báez
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
roman.chavez@correo.buap.mx

165

Rubén Moisés Rossano López
Universidad Nacional Autónoma de México

De esas imágenes que funcionan como símbolos¹ y de la conciencia de imagen que tiene lugar en la función simbólica de la imagen tenemos que distinguir la conciencia intuitiva de imagen, la conciencia de la figuratividad inmanente. Únicamente ésta juega un papel en la CONTEMPLACIÓN ESTÉTICA DE LA IMAGEN. Miramos, inmersos, la imagen, a ella le pertenece nuestro interés, en ella vemos al sujeto; no tiene la imagen la mera función de despertar una presentación para ella externa de un objeto, una nueva intuición de un objeto, ni acaso solamente una presentación conceptual del mismo. Naturalmente no quiero decir con esto que el interés y la mención tocantes a la imagen estética se dirigen exclusivamente al sujeto, como si después de todo se tratara tan sólo de traer al sujeto a presentación intuitiva. Cuando la imagen opera estéticamente, bien puede ser que una nueva presentación traiga al sujeto o a algunos de sus componentes a una más plena intuición, como a una coloración más apropiada. Por lo general, el juego de la fantasía puede ser puesto en marcha en una manera tal que nos sumergimos en el mundo del sujeto, como cuando al ver pinturas de Paolo Veronese nos sentimos trasladados a las espléndidas y opulentas vida y tráfago de los grandes venecianos del siglo XVI; o como cuando vemos en los deleitosos grabados de Durero la transfiguración del paisaje alemán

¹ Posteriormente insertado: «o [como] externamente rememorativas (sin convención ni hábito)». [Nota del editor.]

y de la gente alemana de su tiempo. Pero cómo es que esencialmente el objeto-imagen está involucrado en el interés se hace manifiesto por cuanto la fantasía no persigue estas nuevas presentaciones, sino que, por el contrario, el interés regresa constantemente al objeto-imagen y pende de él internamente, encontrando disfrute en la manera de su figuración.

Esencialmente diferente de esta postura hacia la imagen es el comportamiento de la PRESENTACIÓN ORDINARIA DE LA FANTASÍA y de la PRESENTACIÓN DE LA MEMORIA, cuyo interés y cuya mención se dirigen exclusivamente hacia el sujeto-imagen. También en la fantasía la conciencia de figuratividad es una conciencia puramente interna, por lo menos en la fantasía plenamente vívida, en la intuición verdadera de la fantasía. El objeto-imagen no refiere a algo, esto es, a algo a la manera de un símbolo, no apunta a algo lejos de sí, no apunta fuera de sí, ni siquiera a algo semejante que podría darse a sí mismo como otro frente a lo ya figurativamente apareciente: como si la intención tocante a la imagen y la tocante a lo figurado fueran colocadas una junto a la otra y una remisión de una a la otra hubiera de resultar, aunque desde dentro de ellas. Excepcionalmente uno puede disfrutar estéticamente las fantasías propias, y contemplarlas de manera estética. En tal caso no solamente miramos al sujeto en la conciencia de imagen, sino que más bien nos interesa cómo el sujeto se muestra él mismo ahí, qué manera de aparecer figurativamente manifiesta, y tal vez cuán estéticamente placentera es tal manera. Es así que el artista acechará y celará sus propias fantasías con miras a verles las poses estéticamente más bellas². O experimenta directamente en la fantasía. Se plantea un sujeto en diversas maneras y selecciona de entre sus maneras de aparición en la fantasía (de entre las maneras de la exhibición mediante una imagen de tal y cual manera formada y apareciente) las estéticamente más bellas. Esto, por supuesto, no es lo normal. Fantaseando, vivimos en los acontecimientos fantaseados, el cómo de la exhibición interna figurativa queda fuera del ámbito de nuestros intereses naturales.

²Esto es incorrecto. Confusión entre aparición del objeto-imagen y aparición del sujeto. Aquí no se trata de la imagen en el sentido aquí en cuestión, sino de la «aparición» del sujeto de la fantasía, y por lo tanto, de qué «lado» da el mejor efecto estético. Sin duda puedo preguntarme en el caso del OBJETO DE LA PERCEPCIÓN: ¿de qué lado el objeto opera mejor estéticamente? Así en la fantasía me presento el objeto desde diferentes lados y, viviendo en la conciencia del sujeto, me pregunto: ¿cómo opera más estéticamente? Asimismo, en el caso de la imagen física: es esencial de qué lado el objeto viene a exhibición. Se añade a esto el cómo con respecto a lo que no es asunto del objeto, *v.gr.*, mármol, pinceladas, tipo de efecto de los colores. A la aparición, tal como ella es en la fantasía, conduce su atención solamente el psicólogo, no el artista.

§

DIÁLOGOS



CUERPO, LUGAR Y APERTURA DEL SENTIDO: HACIA UNA ESTÉTICA FENOMENOLÓGICA DEL HABITAR

DIÁLOGO CON IRENE BREUER

BODY, PLACE, AND OPENING OF MEANING: TOWARD A PHENOMENOLOGICAL AES-
THETICS OF DWELLING

DIALOGUE WITH IRENE BREUER

Azul Katz

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

azulkatz@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5684-2096

RESUMEN

En esta entrevista, la arquitecta y filósofa Irene Breuer desarrolla una concepción fenomenológica de la estética centrada en la experiencia corporal, afectiva y existencial del espacio. Desde un diálogo crítico con la tradición fenomenológica, de Edmund Husserl a Maurice Merleau-Ponty, Breuer sostiene que la arquitectura no debe reducirse a una forma geométrica ni a una representación simbólica, sino entenderse como apertura de posibilidades de habitar. El espacio se constituye como lugar vivido, portador de memoria, identidad y sentido, inseparable del cuerpo viviente que lo experimenta. La noción de "apertura" —vinculada a la infinitud y a la indeterminación del sentido— permite pensar una arquitectura no cerrada en tipos ni funciones, sino capaz de generar experiencias estéticas que incluso desestabilizan al habitante y lo invitan a una reapropiación creativa. Asimismo, la autora analiza la experiencia de lo sublime, la atmósfera y el papel de la afectividad en el diseño contemporáneo, subrayando la dimensión ética y crítica de una arquitectura responsable frente a los desafíos culturales, tecnológicos y ambientales actuales.

Palabras clave

Arquitectura | Apertura | Habitar |
Afectividad | Experiencia estética

ABSTRACT

In this interview, architect and philosopher Irene Breuer develops a phenomenological conception of aesthetics centered on the bodily, affective, and existential experience of space. Drawing on a critical dialogue with the phenomenological tradition, from Edmund Husserl to Maurice Merleau-Ponty, Breuer argues that architecture should not be reduced to a geometric form or symbolic representation but rather understood as an opening up of possibilities for inhabiting. Space is constituted as a lived place, a bearer of memory, identity, and meaning, inseparable from the living body that experiences it. The notion of "openness"—linked to the infinity and indeterminacy of meaning—allows us to think of a notion of architecture that is not closed in types or functions, but capable of generating aesthetic experiences that even destabilize the inhabitant and invite them to creative reappropriation. The author also analyzes the experience of the sublime, atmosphere, and the role of affectivity in contemporary design, emphasizing the ethical and critical dimension of responsible architecture in the face of current cultural, technological, and environmental challenges.

Keywords

Architecture | Openness | Dwelling |
Affectivity | Aesthetic experience

Azul Katz. ¿Cómo entiende usted la relación entre la fenomenología y la estética? En particular, ¿qué aporta la fenomenología al campo estético que otras corrientes filosóficas quizá no hayan privilegiado? ¿Cuáles son las figuras y los conceptos que usted destacaría?

Irene Breuer. La fenomenología realiza un aporte esencial a la teoría y práctica de la arquitectura. Mientras que la filosofía en general suministra el marco de pensamiento en el cual se inscribe la obra, la fenomenología nos provee las herramientas conceptuales y la metodología tanto para constituir como para elucidar el sentido de las formas arquitectónicas: la configuración espacial, la materialidad, la expresividad de la obra y su inserción en el entorno inmediato, en conjunción con la manera en que es percibida y experimentada nos revela su sentido. Se trata no sólo de una experiencia visual o háptica, sino fundamentalmente afectiva-corporal. Las formas no sólo despiertan sentimientos y emociones, sino también recuerdos que hemos depositado en ellas. Las obras que son significativas son la expresión corpóreo-existencial no sólo de nuestras ideas, sino fundamentalmente de nuestra afectividad, que, junto con la calidad y sutileza expresivas de la obra, conforman el sentido existencial de la arquitectura. La fenomenología no sólo interviene a posteriori, es decir, una vez que la obra ha sido erigida, sino que participa de la construcción de lo visible, antes de que la arquitectura lo materialice, ella proporciona las leyes perceptivas que determinan y configuran la experiencia espacial. Es más, en esta colaboración entre fenomenología y arquitectura radica la posibilidad de la expresión creativa del espacio arquitectónico, ya que a partir del conocimiento de estas leyes es posible su re-invencción o reformulación, modificando de esta manera la futura experiencia espacial. La experiencia estética nos abre, además, al reino de las ideas: la arquitectura ha cumplido históricamente una función simbólica, en cuanto ha representado los valores reinantes en una sociedad, una función que es cuestionada actualmente.

A. K. En su libro *Ort, Raum, Unendlichkeit: Aristoteles und Husserl auf dem Weg zu einer lebensweltlichen Raumerfahrung* usted habla de la "lebensweltliche Raumerfahrung" (experiencia espacial de la vida mundana). ¿Podría explicar qué entiende por esta experiencia y por qué considera que sería central para una estética fenomenológica del espacio?

I. B. A través de la pregunta "¿en dónde?" remitimos a un lugar determinado que describimos con las cualidades que le transferimos de las cosas por él abarcadas —el entorno limitante— y de nuestro propio estado de ánimo o temple. Esto se debe primeramente a que la constitución del espacio, la coseidad y la corporeidad son correlativas. No sólo se espeja la disposición de los miembros corporales en la organización de la espacialidad, sino que el cuerpo viviente está orgánicamente unido al lugar en tanto "lugar corpóreo": la localización del cuerpo viviente —el estar-aquí— es lo que

lo ancla al mundo. El lugar posee además una dimensión simbólico-existencial. Un lugar en tanto "corporización" de los sucesos o vivencias que hayan tenido lugar en él, remite a su contenido y a su origen. Un encadenamiento de lugares, o sea una ciudad forma una red simbólica de orientación y aporta a la identificación del habitante con su entorno de vida. Por ende, el lugar es portador de cualidades y de significación, posee una identidad y un carácter propios, es garante de la memoria e inseparable del cuerpo viviente que lo habita: posee pues, una clara dimensión existencial. Será la función de la arquitectura el transformar un sitio indiferenciado en un lugar existencial. La esencia de la arquitectura consiste en abrir la posibilidad de habitar; la arquitectura es significativa cuando supera la dualidad útil/obra de arte y crea o abre posibilidades de vivencias diversas y nuevos horizontes de sentido. Esta apertura misma y no la determinación utilitaria de la forma es la idea que guía el proceso de diseño; ella es, precisamente la idea estética. Esta idea porta los rasgos esenciales de aquello a construir: ella puede ser entendida como una forma estética, que "traduce" no sólo las funciones y los fines a cumplir sino también las cualidades esenciales de la obra a un conjunto de relaciones visuales, táctiles y fundamentalmente espaciales. La arquitectura es por ende el producto de una producción estética, que apunta a la realización de una idea estética, es decir, a una forma sensible aún indefinida, cuyo sentido debe ser fundado retroactivamente por el usuario. Lejos de ser algo objetivo, una obra de arquitectura es subjetivo-relativa pues sólo puede ser interpretada dentro de una praxis de vida; es, por ende, objeto de una apropiación estética y práctica. Cuando la arquitectura, como toda obra de arte, se niega a revestir la realidad polémica con un manto de armonía utópica, es decir, cuando ella reviste una función crítica al cuestionar los valores imperantes induce a la reconfiguración de los valores, cumpliendo, así una función ética.

A. K. En su libro se aborda también el tema de la infinitud y el lugar en la tradición aristotélico-husserliana. ¿Podría comentar brevemente cómo el concepto de "infinitud" en relación con el espacio interviene en la experiencia arquitectónica y por qué ese vínculo resulta relevante para una estética de lo construido?

I. B. En sus escritos tempranos Husserl concibe el espacio en sentido matemático como espacio tridimensional y euclídeo –el espacio absoluto en tanto extensión infinita planteado por Newton– y que subsume a los lugares entendidos como posiciones parciales, concepción que es revisada en escritos posteriores que parten de la constitución de un lugar cualificado. Ahora bien, en Ideas II, Husserl se pregunta por el sentido de la "apertura", que atañe tanto a la esencia de una cosa concreta como a la infinitud. En este pasaje Husserl se opone a la concepción aristotélica de una esencia invariable para plantearla en tanto variable y abierta cualitativamente. También cuestiona la infinitud transfinita tal como fuera postulada por Cantor, quien concibe la totalidad en tanto abierta internamente, infinitamente ar-

ticulada y capaz de ser determinada con precisión. Husserl se pregunta si la infinitud no debería ser concebida como "apertura". A pesar de que en *Ideas II* Husserl deja "abierta" la respuesta, se desprende de sus reflexiones que el mundo debe ser entendido como una estructura abierta, continua a infinita, en la cual tiene lugar la progresiva constitución y determinación de las cosas a través de la apertura sucesiva de los horizontes de sentido. Esto implica que, en cuanto la morfología y el sentido de lo que nos rodea están sujetos a cambios potencialmente infinitos, sólo puede ser determinados en un "aquí y ahora" en la experiencia inmediata del sujeto. Esto conlleva, para la arquitectura, un cambio radical: ella no debe imitar o someterse a tipos sedimentados históricamente, sino que debe ser "abierta", posibilitando la constitución de nuevos sentidos y experiencias que, reconociendo la tensión entre mismidad y otredad que habita todo lugar u hogar, pueden incluso desestabilizar y extrañar al habitante de su contexto. Si, además, el ser del mundo está caracterizado por polimorfismos e incompatibilidades, como planteara Merleau-Ponty, el sentido tanto del mundo como el de la arquitectura en tanto materialización del habitar está sometido a nuevas formaciones de acuerdo con nuestra experiencia inmediata y a contextos variables: la "apertura" planteada por Husserl implica que el sentido, en última instancia, se encuentra a la deriva.

A. K. En su artículo (2020) "The Affective Intertwining of Body And Space. Towards a Phenomenological Sublime in Contemporary Architecture" usted propone que la experiencia de lo sublime puede entenderse fenomenológicamente como una emoción corporal provocada por un exceso de sensorialidad sobre la conceptualidad. ¿Podría desarrollar cómo se manifiesta esta interrelación cuerpo-espacio en el ámbito arquitectónico y qué implicaciones tiene para el diseño arquitectónico?

I. B. La ruina de la representación va acompañada de la ruptura con el paradigma de la armonía y con el antropocentrismo. La belleza orgánica clásica, que consistía en la relación armónica entre las partes y el todo y surgía de la consideración de las proporciones corporales, se rompe con la comprensión de que el mundo está compuesto por polimorfismos e incompatibilidades inconciliables. Tras este giro, la sensación de lo sublime como placer negativo no es generada por un sentimiento abrumador de auto-transcendencia de la razón, como en Kant, sino que es la expresión de una experiencia corporal de un yo disperso en medio de un mundo contradictorio. Este poder de lo sensible genera un placer corporal en la distorsión y exceso de las formas sensibles. Su transposición a la arquitectura ha resultado en la acentuación de la experiencia o visión hápticas, que implica una mirada que recorre a manera del tacto la plasticidad y fluidez de las formas, su voluptuosidad y elasticidad, como lo practica tanto la arquitectura barroca como la arquitectura llamada orgánica (cf. la obra de A. Aalto), la "biomorfa" del cambio de siglo (cf. la *Kunsthau Graz* (2000), por P. Cook y C. Fournier, el *London City Hall* (2002) de N. Foster, la *Alli-*

anz Arena (2005) por Herzog & de Meuron, el Museo Guggenheim de Bilbao (2007) por F. Gehry, o también la obra de C. Scarpa). Otra tendencia acentúa la indeterminación del sentido y la desestabilización del cuerpo, que lo hacen sentir "atopos" es decir, fuera de lugar, y que conduce no sólo a la apropiación creativa, sino a la recreación del sentido; como ejemplos: La Villette (Paris, 1983) por B. Tschumi, donde se aplica la noción de "disyunción" que consiste en la disociación y superposición aleatoria de los elementos arquitectónicos, el Monumento a los Judíos Asesinados en Europa (Berlin, 2003–2005) por P. Eisenman, donde se aplica las nociones de "dislocación" de los elementos arquitectónicos y de "blurring" para producir una indecisión entre la presencia y la ausencia de sentido (tanto Tschumi como Eisenman han colaborado con Derrida), y ampliación del Museo Judío en Berlin (2001) por D. Libeskind.

A. K. También ha trabajado la idea de "Atmosphäre" o atmósfera arquitectónica desde una perspectiva fenomenológica. Por ejemplo, en "Die sinnlich-affektive Verflechtung von Welt, Raum und Leib in Husserl und Merleau-Ponty" (2021) analiza cómo la experiencia corporal se entrelaza con el espacio y ofrece una comprensión existencial del espacio como un "estar-ahí-en-el-espacio". ¿En qué medida considera usted que la arquitectura debe atender a lo afectivo-corpóreo y no sólo a lo estructural o formal? ¿De qué modo el diseño arquitectónico puede propiciar —o impedir— ese "estar-ahí" que nos vincula al mundo de manera encarnada?

I. B. Nuestra afectividad es la que nos abre al mundo, es a través de los sentimientos y emociones que percibimos e interpretamos la realidad. Poseemos una conciencia corporal ante-predicativa que no sólo unifica nuestro cuerpo viviente, sino que también nos relaciona a través de una intencionalidad afectiva con el entorno inmediato, permitiéndonos empatizar con la obra arquitectónica. La arquitectura debe recuperar su capacidad expresiva a través de engendrar espacios no sólo significativos sino también cualificados háptica y visualmente, ya sea para armonizar con él o desestabilizarlo con miras a su reapropiación creativa. Cuando la obra arquitectónica se limita a responder a exigencias funcionales, sin atender a los aspectos ya mencionados, dificulta la apropiación del habitante y, por ende, el habitar.

A. K. Una crítica que usted ha planteado es que el espacio arquitectónico no puede reducirse a una forma geométrica o a una representación matemática, sino que debe pensarse desde la vivencia corporal y la afectividad. ¿Cómo podría explicarse esta "superación" del paradigma representacional en la arquitectura, y qué ejemplos contemporáneos o históricos usted destacaría para ilustrarlo?

I. B. El paradigma representacional se basa en la noción de mimesis, que otorga a las formas la capacidad de imitar o representar nuestras ideas. Esta capacidad simbólica cumple una función decisiva en cuanto nos permite leer los valores imperantes en un momento histórico determinado, cumple, por ende, un papel importante en la constitución de la memoria individual y

colectiva. El problema radica en que se han aplicado estas formas fuera de su contexto de emergencia histórica para fines meramente escenográficos o ideológicos, pervirtiendo así su mensaje original. Ante esta situación, una arquitectura responsable no oculta ni los "antagonismos de la realidad" (Adorno) o su imposibilidad y falta de armonía ni su propio mensaje, sino que lo expresa sin imponer un sentido pre-establecido. Los ejemplos históricos son los monumentos y los edificios públicos por antonomasia, mientras que, en la modernidad, podemos mencionar como paradigma a Le Corbusier, un gran innovador, además de los ejemplos citados más arriba, sin ser éste un listado exhaustivo.

A. K. Desde su doble formación en arquitectura y filosofía, ¿qué recomendaciones específicas daría a arquitectos, diseñadores o urbanistas que quieran incorporar una reflexión fenomenológica en su práctica? ¿Qué preguntas deberían hacerse y qué modo de proceder podría evitar que la fenomenología quede meramente en el plano de la reflexión teórica?

I. B. Es esencial atender a la dimensión corporal-afectiva en sus dimensiones visuales y hápticas al diseñar un espacio, así como también a la memoria corporal del usuario o a sus hábitos motrices. En cuanto a la capacidad expresiva de la obra, es importante atender a la memoria espacial y cultural del contexto de inserción, así como a la posibilidad de una apertura de sentido. Una arquitectura significativa es esencialmente creativa, es decir, cuestiona los valores imperantes y recrea nuevas formas de habitar que den respuesta a necesidades y expectativas contemporáneas a su ejecución. Por ello, una arquitectura responsable es fundamentalmente crítica, cumpliendo una función ética. La fenomenología interviene en todas estas facetas, en sus análisis sobre el cuerpo viviente, la constitución del sentido tanto afectivo como conceptual, la consideración del entorno circundante y fundamentalmente en su concepción del mundo de la vida, sin descuidar los fundamentos éticos.

A. K. ¿Cómo considera que la digitalización del espacio o los ambientes híbridos entre lo físico y lo virtual podrían llegar a reconfigurar nuestra experiencia estética del habitar?

I. B. La digitalización ha permitido diseñar espacios que exceden la "caja" arquitectónica, ofreciendo una herramienta indispensable para no sólo materializar sino liberar la capacidad creativa. Los espacios virtuales y las herramientas de digitalización permiten "vivir", comprobar y en todo caso corregir las cualidades del espacio antes de que sea construido. En este sentido, constituyen una herramienta útil para el diseño. Sin embargo, la cualidad de un espacio no está dada solamente por su aspecto visual, sino que incluye todos los sentidos, y nuestro cuerpo está aún sujeto a sus posibilidades motrices y perceptivas reales, por lo que es importante reconocer los méritos y los límites de la experiencia "virtual".

A. K. Finalmente, mirando hacia el futuro, ¿hacia qué nuevas problemáticas o líneas de investigación cree usted que debe avanzar la estética fenomenológica en general, y no sólo la aplicada a la arquitectura?

I. B. Nuevas problemáticas que han surgido en los últimos decenios son el nomadismo de la vida contemporánea, los movimientos migratorios, la digitalización de los medios informativos, la comercialización y banalización de los espacios públicos, pero sobre todo las cuestiones epistemológicas –la constitución del conocimiento y, sin obviar las distintas perspectivas, la distinción entre verdad y falsedad– y las axiológicas, en vista de la presente crisis ética. En este último aspecto es esencial la elaboración de una ética de valores materiales, que asegure los bienes básicos necesarios para llevar vida digna en comunidad y una ética del cuidado que responda a la crisis ambiental y climática. En cuanto a la estética fenomenológica, se abren nuevas líneas de investigación en los ámbitos de las nuevas formas de percepción y vida que se derivan de estas nuevas problemáticas.

REFERENCIAS

BREUER, Irene (2021), "Die sinnlich-affektive Verflechtung von Welt, Raum und Leib in Husserl und Merleau-Ponty", en *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 66 (2): 56–81.

(2020), *Ort, Raum, Unendlichkeit: Aristoteles und Husserl auf dem Weg zu einer lebensweltlichen Raumerfahrung*, Würzburg, Königshausen & Neumann.

(2020), "The Affective Intertwining of Body and Space: Towards a Phenomenological Sublime in Contemporary Architecture", en *Gestalt Theory* 42 (3): 287–302.

§

Comentarios Bibliográficos



ACTA MEXICANA DE FENOMENOLOGÍA
REVISTA DE INVESTIGACIÓN FILOSÓFICA Y CIENTÍFICA
No. 8 Marzo de 2026
ISSN: 2448-8941

Andrea Scanziani (2025), *L'attenzione estetica*, Milano, Mimesis Edizioni, 142 pp.

Angelo Parrella
Università di Trieste
s304276@ds.units.it
ORCID: 0009-0005-3129-3162

195

Aunque ni el sustantivo “fenomenología” ni el adjetivo “fenomenológico” aparecen explícitamente en el título, el libro *L'attenzione estetica* de Andrea Scanziani es, a todos los efectos, un ensayo de fenomenología y se presenta ante el lector primariamente como tal: no de fenomenología en un sentido vago y mixto, sino en un sentido husserliano ortodoxo, como resulta evidente ya solo con las referencias bibliográficas.

Sin embargo, este texto no está destinado únicamente a los fenomenólogos; más bien, posee un significado teórico más amplio: por un lado, suscita un interés más general por la estética como disciplina filosófica, ya sea de matriz fenomenológica o no; por otro, se relaciona con la estética como crítica e historia del arte y, en un sentido amplio, con campos de estudio no estrictamente filosóficos que investigan la experiencia de lo bello, ya sea artístico o natural. Su receptividad en contextos no exclusivamente fenomenológicos se refleja en la apertura de las fuentes a interlocutores provenientes de otras tradiciones filosóficas o de campos de estudio diferentes, lo que otorga a la obra un carácter claramente multidisciplinario, sin dejar de mantenerse, metodológicamente, en la línea del paradigma husserliano. Algunos de estos otros autores son citados con fines críticos, de manera que se haga evidente la posición sostenida per viam negationis, mientras que otros, como Bence Nanay, son considerados con el propósito de acogerlos y resemantizarlos fenomenológicamente, de manera más o menos selectiva.

Como sugieren las referencias textuales, las afinidades temáticas y algunas elecciones lingüísticas, el contexto en el que se desarrollan las cuestiones tratadas en esta monografía es el de la llamada Escuela de Milán [*Scu-*

ola di Milano], es decir, la primera e históricamente más relevante tradición filosófica italiana de orientación fenomenológica: en particular, se puede identificar claramente una ascendencia que remite a Dino Formaggio (1938 y 1953), quien inauguró un enfoque fenomenológico de la estética, posteriormente desarrollado por su discípulo directo Elio Franzini y, a su vez, por los discípulos de este último; la primera y más inmediata consecuencia de ello es la operación de delimitación de la noción de estética y la identificación de sus principales problemas a partir de autores clásicos poscartesianos y, en particular, Kant.

La Sección A del libro está dedicada precisamente a la definición de la estética y de la experiencia estética como su principal correlato epistémico, con el fin de encontrar los instrumentos teóricos precondicionales para responder a las siguientes cuestiones:

¿Qué es la atención estética?

¿La atención estética es una forma de atención específica, irreductible a la que opera en experiencias de otro género, o es la misma atención la que opera en experiencias de distinto género, entre las cuales, como caso particular, se encuentra la experiencia estética?

¿Cuál es el papel fenomenológico específico de la atención en la experiencia estética?

 196

El trabajo definitorio preliminar se lleva a cabo mediante la confrontación con cuestiones clásicas, entre las cuales destaca, en primer lugar, la ambigüedad de la palabra «estética», que remite en última instancia a la ambigüedad del término griego *αἴσθησις* (*aisthesis*), el cual puede entenderse tanto como un sentir perceptivo, como en la estética trascendental de Kant, y por tanto en un sentido gnoseológico, cuánto como un sentir emotivo-valorativo, según la acepción hoy corriente y adoptada por Scanziani, es decir, en un sentido más axiológico que gnoseológico. Posteriormente, el análisis adquiere un carácter más específicamente fenomenológico; en particular, en el Capítulo I de la Sección A, ello ocurre mediante la noción de actitud [*Einstellung*], gracias a la cual emerge que, sea lo que sea la experiencia estética, si se la vive se ha asumido necesariamente una actitud de género peculiar, la actitud estética, es decir, una actitud en la que nuestra relación con los objetos intencionales no está orientada ni al conocimiento, ni a la satisfacción de un deseo o una necesidad, ni a la realización de una obra moral, sino a la pura fruición.

En el Capítulo II de la Sección A se rastrea la definición de experiencia estética, en la cual se revela determinante la noción de atención en cuanto atención estética, y lo que emerge es que —a partir de la concepción desarrollada por Nanay— la experiencia estética es una experiencia atenta de manera distribuida a las propiedades estéticamente relevantes, es decir, puramente frucionales, de un objeto en la unidad de este.

En la Sección B se desarrolla propiamente la investigación sobre la

atención estética, mediante una articulación en tres capítulos. En el Capítulo I se recorren los nudos salientes de los análisis sobre la atención en general tal como fueron llevados a cabo por Husserl, ofreciendo una sinopsis del tema tanto teórica como histórica, que permite comprender con suficiente claridad la declinación estética de la atención; mientras que en el Capítulo II se examinan las dos vivencias de mayor interés para la estética, a saber, la fantasía y la conciencia de imagen [Bildbewusstsein], si bien ninguna de ellas constituye por sí misma una experiencia estética.

En el Capítulo III, por el contrario, se explicita finalmente el auténtico sentido fenomenológico de la atención estética, dejando emerger que la experiencia estética, a diferencia de experiencias de otro género, solo es posible como experiencia atenta y que únicamente mediante la atención es posible disponerse en aquella actitud estética de la que había partido la investigación: la actitud estética, en cuanto actitud contemplativa (pero no-cognoscitiva), no solo se dispara exclusivamente a través de un reorientamiento de la atención, sino que da lugar a una experiencia estética solamente si se permanece atento, al menos por encima de un umbral mínimo, a los objetos que se disfrutan estéticamente y dicha fruición estética se empobrece tanto más cuanto mayor es la desatención respecto de los objetos, aun conservando estos en sí mismos, noemáticamente, un valor estético potencialmente fruíble. En este contexto, la atención estética es comparada y diferenciada de algo afín y complementario, pero distinto, a saber, el interés estético; al mismo tiempo, se subraya la dimensión emotiva de la experiencia estética, poniendo de relieve la correlación noético-noemática entre emociones y valores, claramente manifiesta en el fenómeno de la valicepción [Wertnehmung], que en los últimos años ha suscitado un interés creciente en el panorama de los estudios fenomenológicos.

En cuanto a las fuentes en las que se apoya el trabajo de Scanziani, como se indicaba anteriormente, estas son múltiples y multidisciplinarias; sin embargo, el método es único y es el de la fenomenología husserliana. Por consiguiente, si se atiende a las fuentes específicamente fenomenológicas, resulta que los textos más citados y cuyas resonancias conceptuales son más determinantes son, sin duda, dos: el volumen XXXVIII (2005) de la Husserliana, dedicado a la atención –de cuya traducción italiana (2016) Scanziani fue co-traductor y co-editor–, y el volumen XXIII (1980), dedicado a la estética. No obstante, el interés por estos volúmenes, aun siendo mayoritario, no es exclusivo; en efecto, resulta plenamente evidente el empleo crítico de una porción amplísima del corpus husserliano, hasta los volúmenes de publicación más reciente, entre los cuales adquiere una relevancia peculiar el segundo subvolumen de Husserliana XLIII (2020), dedicado a las emociones y a los valores, especialmente por el énfasis puesto en la connotación emotiva que caracteriza la experiencia estética.

Por consiguiente, en el balance del libro de Scanziani, uno de los elementos de valor del ensayo es, sin duda, el ofrecimiento de una nueva clave de

lectura de los volúmenes de la Husserliana mencionados. No obstante, el valor de la obra no se agota en este aspecto, sino que posee un alcance teórico considerablemente más amplio. En primer lugar, cabe señalar que los estudios fenomenológicos sobre la atención estética distan de ser abundantes en la literatura existente; por eso, un trabajo tan articulado y preciso merece el reconocimiento de una indudable originalidad en este ámbito; en la literatura existente, la atención es ciertamente objeto de estudio, pero lo es prevalentemente desde una perspectiva cognitiva, en consonancia, por lo demás, con la prevalencia de intereses que se observa en la propia textualidad husserliana.

En segundo lugar, este libro reviste una importancia específica también para la ética fenomenológica y en un sentido bien preciso, que nada tiene que ver ni con la moralidad de las obras de arte ni con posibles primacías de lo ético sobre lo estético y viceversa. Si se considera la planimetría husserliana de las ontologías regionales, estas resultan de una tripartición de lo fenomenológicamente explorable: en un primer nivel se encuentra la gnoseología como fenomenología de la dóxicidad, esto es, noéticamente, de las vivencias cognitivas (objetivantes, dóxicas) y, noemáticamente, de los meros objetos; en un segundo nivel se sitúa la axiología como fenomenología de la axioticidad, es decir, noéticamente, de las emociones y, noemáticamente, de los valores; en un tercer nivel aparece la praxiología como fenomenología de la practicidad, es decir, noéticamente, de las voliciones y, noemáticamente, de las acciones. Ahora bien, siendo la ética la macroregión compuesta por axiología y praxiología, y ocupándose la estética, noéticamente, de emociones tales como el placer o el éxtasis y, noemáticamente, de valores como la belleza o la sublimidad, la estética, en este sentido, se inscribe de pleno derecho en la ética fenomenológica, específicamente en la axiología y de ahí que la presente obra de fenomenología de la atención estética constituye una aportación fundamental a las investigaciones de y sobre ética fenomenológica. No es casual, por lo demás, que dicha tripartición sea especular a la de los Studien y que – como se ha señalado anteriormente – en el trabajo de Scanziani adquiera una relevancia peculiar precisamente el segundo subvolumen, el propiamente axiológico, dedicado a las emociones y a los valores. Al mismo tiempo, el libro pone de relieve una matiz peculiar y novedosa de la fundamentación de la experiencia estética, y por tanto axiológica, en la experiencia dóxica (objetivante): la experiencia estética de una pintura no se funda únicamente en su percepción visual, sino también en la atención dirigida a sus elementos fruicionalmente salientes; de este modo, lo estético-axiológico se funda en lo dóxico también en cuanto se funda en la atención.

En tercer lugar, por último, el valor del libro resulta apreciable no exclusivamente para los estudiosos de la fenomenología, sino también para quienes no pertenecen específicamente a dicho ámbito, en la medida en que – también en virtud de la mencionada multidisciplinariedad y hetero-

geneidad de la bibliografía de referencia – el valor de la obra se substancia en la oferta de importantes y transversales herramientas conceptuales tanto para los investigadores en estética en general como para los críticos e historiadores del arte.

REFERENCIAS

FORMAGGIO, Dino (1953) *Fenomenología de la técnica artística*, Milano, Nuvoletti.

FORMAGGIO, Dino (1938) "Fenomenología del arte: relación entre arte y técnica en las estéticas europeas contemporáneas". Tesis de licenciatura, Università degli Studi di Milano.

HUSSERL, Edmund (2020), *Studien zur Struktur des Bewusstseins*. Teilband II. Gefühl und Wert Texte aus dem Nachlass (1896-1925), ed. Ullrich Melle y Thomas Vongehr, Hua. XLIII, Dordrecht, Springer.

HUSSERL, Edmund (2005), *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit*. Texte aus dem Nachlass (1893-1912), Thomas Vongehr y Regula Giuliani (ed.), Hua. XXXVIII, Dordrecht, Springer. (Ed. It. 2016, *Percezione e attenzione*, trad. A. Scanziani y P. Spinicci, Sesto San Giovanni, Mimesis).

200

HUSSERL, Edmund (1980), *Phäntasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*. Texte aus dem Nachlass (1898-1925), ed. Eduard Marbach, Den Haag, Hua. XXIII, Martinus Nijhoff.



Edgar Sandoval y Román Alejandro Chávez Báez (2025), **DANZA Y FILOSOFÍA. APROXIMACIONES FENOMENOLÓGICAS Y CULTURALES**, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México – Universidad Autónoma de Aguascalientes, 241 pp.

Beatriz Isela Peña Peláez

Universidad Autónoma de la Ciudad de México
isela.pena@uacm.edu.mx
ORCID: 0009-0009-1907-5997

201

Al pensar en el arte como fenómeno cultural humano es indubitable la fascinación que me produce, desde su concepción en la mneme, hasta su ejecución y disfrute por el receptor/espectador. Por igual la música en su complejidad que las artes plásticas y constructivas, o las puestas en escena y narrativas. Y todo esto comprende múltiples universos, plenos de fenómenos creadores y de experiencia, que convergen en la sorpresa que detona experiencias múltiples e individuales, de seducción y encanto, o de constricción y rechazo, pero que conducen a la liberación de sentimientos íntimos de quien vive la experiencia estética provocada por una obra de arte que en sí misma es portadora de la potencia sensible de su creador.

Luego entonces, el arte como objeto y como creación es fenómeno ligado a sujetos creador y receptor, y como tal despierta el interés de la fenomenología. Husserl recurrió a Durero y algunos grabados al argumentar la correlación arte-fantasia, abriendo un vórtice a explorar por la fenomenología. En su carta al poeta Hugo von Hofmannsthal expone su interés en los "estados internos" del arte en su "ideal de belleza puramente estética" desde su gusto y amor por el arte, pero también como filósofo y fenomenólogo (Husserl, 1994: 135), enfatizando que el investigador comparte con el artífice su observación del mundo como recurso para obtener conocimiento del ser humano y la naturaleza, aunque cada uno lo use en forma disímil, adecuada al trabajo que desarrolla, en la investigación como recurso para indagar en el vínculo intuitivo de la experiencia estética del espectador, en tanto que el artista lo hace para construir su obra. Sin embargo, tanto el filósofo en su intención de "comprender y asir en conceptos el 'sentido' del fenómeno del mundo", como el artista en su apropiación del fenómeno en forma intuitiva para "abarcarse la plenitud de las estruc-

turas materiales" en su configuración estética creadora, hacen transitar lo observado en fenómeno (Husserl, 1994: 135).

Con esto en mente, me acerco a este libro donde se plantea una aproximación fenomenológica, filosófica y cultural a la danza, a partir de ensayos compilados por Sandoval y Chávez. En términos generales, esta obra tiene como principal propósito explorar la sistematización de posiciones filosóficas y fenomenológicas en torno a la danza. No es fenomenología del arte, ni un espacio de confluencia entre discusiones en torno al arte y su valoración desde la filosofía, o un estudio formal de puestas en escena dancísticas y su valoración estética, sino acercamientos a la experiencia estética del artista que danza y de los lectores que gozan con la obra narrada: los espectadores, y en forma tangencial se aborda también el papel de la coreografía como co-artífice de la puesta en escena.

Un bocadillo intelectual que se disfruta de inicio a fin, con una amplia gama de matices que conducen al lector del universo de la fenomenología al espacio donde el cuerpo se despliega hasta alcanzar su propia experiencia estética extática, y cierra con el eco de las percusiones que acompañan los movimientos del cuerpo en la danza de Guinea y otras regiones de África occidental tanto en la apropiación cultural como en su naturaleza y como forma de resistencia.

Conjunción de ensayos y trabajos fenomenológicos en torno al cuerpo y la danza, en que se exponen argumentaciones sobre estética y arte. Acercamiento fenomenológico a la danza donde el cuerpo es soporte y materialidad. Fenómeno manifiesto en la experiencia de quien danza, quien aprecia y disfruta de ella, de quien construye las coreografías, y también del que participa de enseñar la disciplina dancística en el universo profesional.

Un acercamiento al fenómeno con espacio, tiempo y movimiento, dinamoogramas dancísticos donde los conceptos de Husserl y Merleau-Ponty encabezan las elucidaciones, en diálogo con planteamientos de Valery, Foucault, Peirce, Deleuze, Mier y otros fenomenólogos y especialistas en la danza, mediadas por los autores de los ensayos de esta obra.

Reflexiones sobre la pedagogía aplicada en la formación profesional en la danza, y de particularidades como la ligereza corporal en la construcción coreográfica y el movimiento de quien danza. En su dualidad se constituye un lenguaje dancístico que deviene entre su carácter corporal y una individuación que propicia una suerte de diálogo silencioso entre quien ejecuta y quien mira. Los movimientos y la expresión son ahora parte del lenguaje que se escribe sobre el escenario, mientras el espectador como lector goza con la experiencia; y entre ambos se desarrolla un proceso de comunicación dialógica a partir de la afección y los sentimientos detonados por la experiencia estética de ejecutar los pasos, como de observar, introspectar el goce y aplaudir, y a partir de la belleza manifiesta en la obra.

Para Gadamer, el lenguaje de la belleza comparte nivel con el del *logos*, pues no requiere de una explicación para ser comprendida, al igual que

acontece con el lenguaje, pero con una potencia universal, "calidad icónica" que secundada por su "manifestación luminosa" participa de generar una "indiferenciación estética" que participa de construir experiencia y abreva de lo experimentado apriorísticamente al construir sentido y constituirse como fenómeno estético (Boehm, 2017: 296).

En estas puestas en escena se hace evidente que danza y coreografía pendulan entre la rigidez de la técnica y la libertad de la poética. Extremos apun- talados y fortalecidos por paradigmas estéticos y culturales, desarrollados desde antes del humanismo renacentista. Hegemonía de prácticas, en las que el *ballet* podría ser de las más extremas en ejecución técnica y con- tención de la individualidad, para permitir la preservación de la tradición coreográfica y la ejecución de movimientos normados; en contraposición a una danza contemporánea donde la carga instintiva y creativa parecieran ser más libres, aunque en la ejecución pueda no ser tan ajena a una rigidez técnica. Argumentación y temáticas que son abordados en estos ensayos, donde también se hace hincapié en la libertad de creación que individualiza a la danza y detona la creación y el éxtasis.

La danza como vivencia dialógica entre quien construye una narrativa a ser llevada a escena por un artista, quien en su ejecución la transmite y la com- plementa a partir de las afecciones expresadas en los movimientos corpora- les y acaso cierta improvisación, y el lector del ejercicio vivo. Cada uno con vivencias propias mediadas por la experiencia de vida que se detona con la experimentación estética y que participa de la significación de la puesta en escena.

En los ensayos de este volumen se plantea y afirma la relevancia del cuer- po como soporte que da materialidad a la danza, un cuerpo vivo que expre- sa su acervo de experiencia pasada y una mirada prospectiva que a modo de futuro cercano planifica el ser mismo de la ejecución en curso, y que en su conjunción y constitución como presente se manifiestan en el escenario. Y aunque comparten protagonismos con coreografía y música, quien danza no solo ejecuta, es coautor del texto y encarna la narrativa como lenguaje que se conecta con el espectador.

La danza puesta en escena y llevada a las páginas de este libro donde se presenta como objeto de reflexión filosófica de sí misma y sobre el cuerpo, el movimiento, la energía, la belleza, la técnica, la contención y el perfor- mance. Un conjunto de ocho ensayos organizados en dos secciones, en los que la filosofía indaga el sentido de la danza como interpretación del cuer- po en una actividad instrumental.

El primer bloque, "Miradas fenomenológicas sobre la danza", ahonda en la pertinencia de la argumentación fenomenológica para el análisis de la danza. Román Chávez y Ángel Xolocotzi abren la argumentación planteando la necesidad de ahondar en la concepción de la danza desde la fenom- enología husserliana (Sandoval y Chávez Báez, 2025, 19-59). En "Estética fenomenológica y danza contemporánea" (*íd.*), los investigadores abordan

la danza como espacio de la expresión artística que despierta la sensibilidad del sujeto desde las premisas de "volver a las cosas mismas" y sobre la intención de las cosas sin prejuicios ajenos, en un acceso al fenómeno desde la intuición.

Ponen al centro de la discusión la relación cuerpo que baila y experiencia estética, como campo de análisis para la fenomenología. Destacan el papel del arte como recurso que desnuda la conciencia, y de la percepción de la experiencia estética en vínculo con la fantasía, en el cuerpo que danza y encarna el sentido fantástico que se transmite en los movimientos. Para los autores, el primordial sentido fenomenológico radica en el placer estético del espectador en la suspensión de la realidad que da vida a la fantasía, rebasando a la obra misma y la acción dancística. Arte vivo que hace vibrar al espectador y le participa de una vivencia háptica de ese mundo fantástico llevado a escena, que se reconoce en el cuerpo del otro, portal que lleva al espectador al régimen de la fantasía.

204

Edgar Sandoval en "Filosofía y danza, consideraciones fenomenológicas sobre el cuerpo en movimiento" aborda la fórmula husserliana de "yo puedo" al explicar los movimientos dancísticos en que cuerpo y conciencia se constituyen como unidad (Sandoval y Chávez Báez, 2025: 61-93). Ahonda en la relación cuerpo-danza y en la conveniencia de un tratamiento fenomenológico de la danza. Sandoval confronta el mecanicismo impuesto a la danza en la racionalización de su ejecución, frente al potencial creativo que ofrecen espacios de reflexión sobre la experiencia de quién baila. Presenta al cuerpo como espacio de significación que comparten bailarín y espectador.

La fórmula husserliana de "yo puedo" sintetiza al cuerpo como soporte, mientras el movimiento es afección, sensación, experiencia y acompañamiento. El movimiento dancístico rebasa los fines racionales, y se acerca a la euforia, perturbación, éxtasis, frenesí y júbilo, donde el cuerpo es lugar de significación y camino que permite comprender la relación simétrica con conciencia en la vida sociocultural y estética.

Aborda el movimiento como metáfora, donde el cuerpo adquiere sentido y es unidad de la afección, intervenido por la danza como disciplina que le transforma en engrama y activa fuerzas internas y energéticas que se plasman en el movimiento. Escenario en que la estética da paso a la lógica de supervivencia, en los giros y ejecuciones rápidas y eficaces; en una reflexión que dota al movimiento del potencial de logos, al igual que ha sido dado a la belleza por filósofos, fenomenólogos y especialistas del arte (Boehm, 2017: 296-297).

Así, cuerpo y movimiento son recursos de análisis para la fenomenología, desde la asimetría mente-cuerpo que involucra a la enseñanza de la danza donde se moldea y disciplina el cuerpo, temática que desarrolla Ferreiro (Sandoval y Chávez Báez, 2025: 141-176), y que para Sandoval en la naturaleza misma de la danza permiten al artífice romper con el cuerpo autómatas,

mecanizado e instrumentalizado y sustituirle con un cuerpo extático, donde el cuerpo danzante funge de vaso comunicante entre los estados afectivos y mentales, empáticos al cuerpo ajeno y al cuerpo propio.

A la visión de Husserl se suma la de Merleau-Ponty, recuperada por Jessica Angulo en "La danza como posibilidad reflexiva" (Sandoval y Chávez Báez, (2025): 95-121), donde explora cómo y por qué quien danza se define en el binomio indisoluble cuerpo-danza, unidad a partir de la cual experimenta el mundo y se reconoce al otro a partir de un cuerpo en movimiento.

Angulo refiere al artífice que danza como ser que fluye en el escenario, donde toma conciencia de sí mismo, mientras experimenta y atribuye sentido a su realidad en las proyecciones de su cuerpo y las diversas posiciones ejecutadas en cierto lugar, tiempo y espacio. Danza dinámica que es texto para ser leído por un espectador a partir de su discurso corporal, que comunica en el lenguaje de la danza. Angulo plantea una fenomenología de la danza que se manifiesta en el cuerpo como unidad experimental espacio-tiempo-movimiento, la que se constituye como lenguaje y es llevado a su máxima expresión y pasión en el movimiento del cuerpo al bailar, y a partir de él se comunica con quien mira y aprecia, lo lee y así disfruta-goza del discurso corporal. Por tanto, para ella es indispensable que la danza se ejecute frente un espectador, pues es en este diálogo que se establece el sentido del arte dancístico, a partir de la experiencia del lector, punto donde se funden horizontes y se reconocen autor/escritor/ejecutante y lector/espectador, a partir de la experiencia misma de ambos como sí mismos y como otro.

En "Espacio/movimiento/tiempo" (Sandoval y Chávez Báez, 2025: 123-137), Ruth Sosa puntualiza la relevancia de la dimensión espaciotemporal como definitoria del movimiento en la vivencia de ejecución y percepción de la danza. Analiza el cuerpo, de lo cotidiano al que danza y es peculiar porque habita un espacio fantástico: el espacio dancístico, atravesado por el mito y el sueño, en una suerte de "espacio esquizofrénico".

Para Sosa, el universo estético es espacio simbólico-antropológico, con reglas propias asumidas en los cuerpos, dimensión dotada de individualidad en su carácter estético, que la danza habita. Cuerpos que encarnan pasado y futuro en su presente, en confluencia de la experiencia vivida, entrelazada en un cuerpo-mundo en cierto tiempo donde abre horizontes desde su presente, y ahí se manifiestan los tiempos y formas de la música: ritmos y armonía, que afectan la temporalidad de existencia de la danza porque se funden en el cuerpo que baila.

El segundo bloque, "Estética y fenomenología de la danza, puentes y abismos culturales" integra voces de la danza que se gestan en el escenario y en espacios donde bailarines/bailarinas se forman y constituyen como resistencia y continuidad.

Alejandra Ferreiro en "Filosofía y pedagogía de la danza" analiza la práctica pedagógica de la danza. Reflexiona sobre problemas en la educación

dancística profesional, a partir de la valoración de repercusiones de estilos somáticos que subyacen a técnicas dancísticas que minan y limitan su capacidad creativa y expresiva, en un sistema disciplinar que fomenta un mecanicismo rutinario, al cual cuestiona y plantea en contraposición un estilo disciplinar ético que fomente la creación y libertad expresiva del estudiante.

Ferreiro plantea la necesidad de un acercamiento fenomenológico al cuerpo que danza por parte de los profesores para que comprendan la relevancia de la modelación corporal de los futuros profesionistas dancísticos. Llama a transformar la labor educativa en procesos de conocimiento múltiple y abductivo, que ofrezca nuevas formas de significar el mundo a partir del binomio cuerpo-movimiento, entendiendo el cuerpo del estudiante como fuerza de experiencias, y no un reservorio inercial de hábitos y mecanización de movimientos.

Un ensayo reflexivo que profundiza en el alma de los bailarines y a partir de la somatoestética plantea la necesidad de una pedagogía ética, cercana a una fenomenología del cuerpo, que incida en intérpretes creativos y libres para expresarse y potenciar la danza.

206

Omar Ovalle en "Cuerpos ligeros" explora la metáfora de la ligereza en relación con el cuerpo, ligado al movimiento, la percepción y el pensamiento en el contexto de la danza (Sandoval y Chávez Báez, 2025: 177-193). En este ensayo, Ovalle ahonda en la individualización de la técnica como desterritorialización de la danza. Ovalle reflexiona sobre vías que permiten reconfigurar el cuerpo que danza, donde devenga en acontecimiento, estilo, creación y variación de movimiento con líneas de fuga. Recursos que aligeren los cuerpos para que así trastoquen el orden y visibilicen las relaciones de poder.

Cuerpos moldeados entre la técnica y la poética, para ser perfectos en la ejecución y libres en la expresión. Recursos evocados en "Fenomenología poética de la danza", ensayo en que Carlos Flores explora las potencialidades expresivas del cuerpo danzante, en un análisis de la poética del movimiento desde la fenomenología de percepción e intencionalidad (Sandoval y Chávez Báez, 2025: 195-205). Flores plantea a la danza como entramado de movimientos, cadencia y pausa, mientras su poética integra cuerpo-danza-poesía-filosofía, y en conjunto gestan obras de arte y estilos.

Presenta a la danza como inspiración, manía o delirio que pendula entre la rigidez de la *tekhné* y la libertad de la poética, generando experiencias que conforman el "ser" de cada profesional, quien lleva saberes y vivencia personal al escenario, donde se funde con el espacio o escenografía y la música, que en su decir es mejor cuando se interpreta en vivo. A este conjunto también se suma el espectador, que interpreta el guion presentado por el artista. Un guion que no siempre se sigue palmo a palmo, pues cada artífice le dota de individualidad en los movimientos que ejecuta y su manejo del cuerpo. Puestas en escena efímeras que dejan huellas en la experiencia, donde acontece el fenómeno del goce y disfrute, que concentra las argumentaciones y reflexiones en torno a la danza.

El último ensayo es una reflexión situada en el poscolonialismo: "Danzas de África de Occidente" de Paula Mora (Sandoval y Chávez Báez, 2025: 207-242). Crítica al modelo hegemónico del cuerpo y la danza del eje del proyecto independentista de Guinea; apropiación cultural hegemónica que potenció la continuidad de vertientes étnicas minoritarias de Guinea, Costa de Marfil y Senegal, a las que se sumaron los grupos diaspóricos producto de la crisis.

En estas danzas tradicionales de África occidental hay intersección entre cuerpo, danza y cultura, que confrontan el sistema cultural hegemónico y su noción de cuerpo. La autora presenta un panorama sociohistórico y cultural de este tipo de danzas, así como la diáspora sufrida por las crisis, de la apropiación cultural que se realizó en el proceso de neonacionalismo vivido en un ejercicio político, en el cual se construyeron narrativas dirigidas a públicos occidentales, y de la respuesta contrahegemónica de las minorías étnicas.

Realidades geopolíticas donde la danza es escenario donde se impuso un modelo que pretendía la unificación cultural para el desarrollo de un nacionalismo, el cual también fungió de modelo de propaganda. Ante esta apropiación cultural se fortaleció el desarrollo independiente entre las minorías subalternas, como ejercicio de resistencia. La danza presentada como acción política dual, tanto entre las élites de la política, como en los grupos tradicionales, e incluso en aquellos que migraron fuera de sus tierras.

Mora cuestiona la contramodernidad y su relación en condiciones de colonia, donde se niega la libertad y autonomía cívica. Y en este universo analiza a la danza tradicional como recurso de resistencia y acción contrahegemónica frente a su uso como medio cohesionante y disciplinar univocista por parte del poder. Dentro de los elementos que destaca están las coreografías y los procesos de codificación musical, tanto las innovaciones como los preservados por unos y otros grupos.

Estos ensayos son testimonio de un gran trabajo de compilación y se presentan como una guía encadenada que conduce al lector paso a paso en una inmersión en la fenomenología de la experiencia dancística. Un bocadillo que nos deja el deseo de un segundo volumen en que estos escritos continúen, pues la escritura ágil, los argumentos esgrimidos y el sentimiento dancístico que subyace en ellos nos lleva a la experiencia narrada y la discusión presentada en cada escrito.

El cuerpo y el devenir de la danza como engramas en movimiento, en que las expresiones de la experiencia dancística cobran vida y construyen su propio ser y devenir, dejando de lado las valoraciones estilísticas que les dieron origen para integrar en sí mismas la libertad de ser que explota los sentidos del que percibe ante el éxtasis creativo de quien danza.

REFERENCIAS

BOEHM, Gottfried (2017), *Cómo generan sentido las imágenes: El poder de mostrar*, trad. Linda Báez Rubí, México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM.

HUSSERL, Edmund (1994), "Wissenschaftskorrespondenz, Bd VII", en *Briefwechsel* eds. E. Schuhmann y K. Schuhmann, Husserliana Dokumente III, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers.



ACTA MEXICANA DE FENOMENOLOGÍA
REVISTA DE INVESTIGACIÓN FILOSÓFICA Y CIENTÍFICA
No. 8 Marzo de 2026
ISSN: 2448-8941

Román A. Chávez y Azul Katz (2026), *IMAGEN Y FANTASÍA. APORTACIONES EPISTEMOLÓGICAS Y FENOMENOLÓGICAS*, México, CEHEIC, 259 pp.

Alberto Gómez Marañón
Benemérita Universidad Autónoma de
Puebla
alberto.gomezma@alumno.-buap.mx
ORCID: 0000-0003-3142-3340

209

Quizá la mayor problemática para la fenomenóloga y el fenomenólogo contemporáneos es lo fecunda que la propia fenomenología ha resultado ser, causando que, por más sinceros y nobles que sean sus esfuerzos, habrá siempre materiales de interés que quedarán fuera del radar. La fenomenología, como movimiento filosófico predilecto del siglo XX, mantiene su constante (pero nada sorprendente) tendencia a expandir la empresa de la curiosidad en diferentes regiones del pensar humano: pensar técnico, pensar histórico, pensar óptico, pensar onto-histórico, pensar cosmológico, pensar ético, pensar especulativo, por nombrar algunos. El movimiento fenomenológico mantiene así su constante invitación a un alcance universal de la ciencia. Fundada por Husserl en las *Investigaciones Lógicas* pero expandida en más de 40,000 palabras en textos subsecuentes y múltiples cursos, la fenomenología posee varios elementos que la capacitan para el abordaje de nuevas fronteras. El texto que tenemos con nosotros, y que es resultado de un trabajo compilatorio realizado desde la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (casa de estudios en la que varios de los autores de este compilado de textos se encuentran desarrollando sus esfuerzos intelectuales) presenta la multiplicidad de enfoques y temáticas que es posible abordar fenomenológicamente. Algunas de estas temáticas tienen sus conflictos, y la característica propiamente fenomenológica de los análisis no será tan patente al iniciar, pero el lector tiene que saber que, al concluir cada uno de los textos podrá constatar lo nutricional que resulta el abordaje fenomenológico aquí concatenado.

En un segundo momento de pensamiento, puede que la problemática que enfrenta la fenomenóloga y el fenomenólogo de nuestros días no verse sobre su capacidad de mantenerse al tanto sobre los avances temáticos de su empresa de conocimientos, sino sobre cómo hacer sus análisis de

manera propiamente fenomenológica. El volumen compilado por Román A. Chávez y Azul Katz posee la nobleza de estar dividido en dos secciones: Epistemología y fenomenología de la imagen; y La tematización fenomenológica de la fantasía, esta estructura, podemos inferir por la propia presentación del libro, es una consideración para el lector, una fautoría configuracional que ayuda a que la lectura del volumen se facilite para aquel que, por peripecias del destino, se encuentre apenas iniciando su propio camino fenomenológico. Miguel Ángel Amador Ávila inaugura el volumen con una explicación clara del concepto de mundo de la vida [*Lebenswelt*] palabra clave para el entendimiento tanto de su colaboración en esta ocasión tanto como para la caracterización de la actitud fenomenológica que conocemos quienes nos hemos interesado en estas logias. Introducirnos con el mundo de la vida nos permite entender las preocupaciones teóricas y humanas gestadas en Edmund Husserl en aquellos tiempos, hace ya más de 100 años, cuando proporcionó las primeras estocadas a la navegación de la humanidad bajo la guía única de las ciencias positivas. Lo que inició con la crítica al psicologismo devino en una aspiración todavía más grande de clarificación de la ontología fundamental. Es por esto por lo que la primera sección se dedica a la epistemología y presenta reflexiones centradas en el fenómeno de la imagen: no podemos embarcarnos a una fenomenología de la fantasía sin antes conjugar a la primera con sus propias bases y alcances respecto de la propia percepción.

Alrededor de la primera sección encontramos una mezcla entre ciencia y filosofía amarrada por la necesidad de satisfacer una reflexión sobre la imagen: el dato "puro" obtenido por el proceso de matematización del mundo de la vida puede ayudar a generar imágenes científicas con apoyo de la tecnología contemporánea sin limitarse a una copia o una "ilustración" sino como ejercicio de la propia imaginación, proceso cuya forma particular de configurar el mundo vale la pena poner bajo la mira en arduas investigaciones. Hay también una perspectiva estética: un deseo de rescate de elementos encontrados en las obras Husserlianas (y otros como Heidegger y Dufrenne) con el fin de tematizar la peculiaridad de la experiencia estética, estética más allá de la disciplina, de regreso a la sensibilidad del cuerpo vivo [*Leib*], pero también más allá de la imagen y hacía la poesía como transformación radical de la toda comprensión sobre la obra de arte. Se conjuga en las páginas de la primera sección una exposición de la fenomenología y su característica forma de abordar los múltiples encomios de la existencia humana y la particularidad de las problemáticas elegidas: semántica, ciencia, el reflejo, imagen, cadáver y verdad. Si Viridiana Pérez Gómez nos ofrece una lección sobre los pensamientos acerca de la esencia del arte en Martin Heidegger, Daniela Ortega de la Madrid cuestiona el sentido fenomenológico de la imagen científica del cadáver, para dicho punto es la segunda ocasión que hemos hablado de la imagen científica, pues Cecilia Calderón nos extiende diferentes consideraciones sobre el rol de la misma,

desde su estatus ontológico hasta su relación con las funciones, componentes integrales de las teorías científicas. Román A. Chávez, tematiza la *imago* romana que hace una conexión con la temática del cadáver, pero en un sentido de reflejo especular.

Al leer los diferentes textos de la segunda sección el lector encontrará que la mayor diferencia versa en la acción fenomenológica. Mientras la primera sección se concentra de manera concreta en el concepto de imagen, la segunda sección trae al campo de juego conceptos mucho más variados que se deben a la naturaleza particularmente más extendida que ella misma presenta. El análisis de la fantasía no es un tema tan recurrente en la bibliografía fenomenológica por excelencia. La fenomenología y su exploración de la percepción humana (o todo tipo de percepción posible) ya posee por necesidad una serie de problemáticas relacionadas a la imagen, la imaginación, la expectativa y la normalidad, pero no tiene como primer paso la exploración de la fantasía. La fantasía que encontramos aquí no es el concepto más firme que podamos encontrar. Ello no se ve como un punto negativo del volumen, sino como uno de sus puntos positivos: el análisis de la fantasía presentado por Azul Katz, y que es rescatado por virtualmente todos los autores de la segunda sección se mantiene elegantemente dentro de los confines del método fenomenológico, si es que pudiéramos hablar de la existencia de algo así. Este mantenerse en los confines no es restrictivo, sino que inaugura la posibilidad para una serie de reflexiones caracterizadas por sus tajantes diferencias temáticas: recuerdo, juego, cuerpo humano, deconstrucción, razón histórica.

Lo particularmente fenomenológico del volumen versa, para el reseñador, en esta segunda sección. Aunque todo el libro contiene y posee el abordaje de las temáticas con una guía claramente fenomenológica, es hasta la llegada a esta segunda parte donde los problemas empiezan a dar problemas. Justamente una problemática requiere de una agitación del estado de cosas para poder ser considerada como tal, y los textos presentados hacen un trabajo sincero al introducirnos hacia sus estados de la cuestión particulares para combinarlos con las múltiples posibilidades que el concepto de fantasía trae a cada una de ellas. De este modo, las presentaciones no se entienden como "fantasía + tema predilecto de X autor/autora" sino más bien como una constante ¿Cómo puede el concepto de fantasía darle una nueva forma a aquello que ya por sí mismo podría ser presentado? De esta manera la esencia de la humanidad se transforma en el ejercicio de la fantasía, las funciones de la fantasía ya no le corresponden solo a ella, también se vuelcan para la reconstrucción de los procesos constitutivos que toman lugar en la Tierra, los puntos ciegos apuntan a lo ausente, toda experiencia tiende hacia la referencia de aquello que no está. Destaca en esta segunda sección el trabajo de Diego Ulises Alonso Pérez: similar a Antonio Ziri6n, y otros antes de 6l, Alonso P6rez no presenta un trabajo que tematice el concepto de fantasía, m6s bien expone sus objeciones y dudas a los planteamientos

ofrecidos por Azul Katz, editora del volumen. Hay una dificultad en hacer una réplica (y un diálogo) digerible para aquellos que no se han encontrado presentes, sin embargo, el texto de Diego Ulises logra plantear de manera cómoda las principales problemáticas que él mismo encuentra en el análisis de Katz, así como las respuestas y matices que la propia intelectual ofrece. En este sentido, su escrito funciona tanto como una introducción al trabajo de Katz como una profundización hacia la temática de la mano de un autor que presenta un conocimiento claro de la obra husserliana en su totalidad, todo relacionado con el problema de la temporalidad.

¿Por qué no encontramos entonces un prólogo proporcionado por Alonso al volumen en el que nos haga el generoso gesto de presentarnos la importancia bibliográfica de la obra desarrollada por Katz alrededor de la fantasía? Suponemos que su colaboración se ve limitada porque justamente, aunque el volumen presente múltiples referencias a la obra de Katz en su segunda parte, no se trata de un trabajo meramente explicativo o expositivo: en este volumen podemos encontrar el ejercicio fenomenológico que se encuentran realizando mentes que se exponen, como el lector, por primera vez, a una tematización del concepto de fantasía visto desde un punto de vista fenomenológico. Se da aquí un esfuerzo para pensar a la fantasía, para dejarla ser más que un concepto y proponerla como ejercicio. El volumen presenta sus colaboraciones como maneras de abordar una problemática poco traída a la discusión fenomenológica, una problemática que podría parecer olvidada, y es justo en ello, en donde también habrá siempre algo de espíritu fenomenológico.



ACTA MEXICANA DE FENOMENOLOGÍA
REVISTA DE INVESTIGACIÓN FILOSÓFICA Y CIENTÍFICA

Acta Mexicana de Fenomenología. Revista de Investigación filosófica y científica, No. 8, marzo de 2026.
Publicación anual editada por la Universidad Autónoma del Estado de México
Instituto Literario No. 100, Toluca, Estado de México, C.P. 50000. Tel. 7226 2300 contacto@cemif.info
Editor responsable: Marcela Venebra Muñoz.
Última actualización WebMaster: El Reino de este Mundo. Marzo de 2026
Reserva de Derechos al Uso Exclusivo. ISSN: 2448-8941

