

# TESIS DOCTORAL

2019

**Sensibilidad, narración, imaginario. La  
experiencia estética de la arquitectura.**

**Óscar del Castillo Sánchez**

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOSOFÍA**

**Director de tesis: Jordi Claramonte Arrufat**

A la memoria de mi madre.

<b>1. Introducción.....</b>	<b>6</b>
1.1. La filosofía, la arquitectura y las artes.....	8
1.2. Filosofía, psicología y sociología.....	16
1.3. La forma ensayo.....	19
<b>2. Bases teóricas.....</b>	<b>22</b>
2.1. Fenomenología.....	23
2.2. La crítica de Martin Heidegger a la fenomenología husserliana.....	26
2.2.1. La hermenéutica de <i>El ser y el tiempo</i> .....	26
2.2.2. Lenguaje y mundo en Heidegger tras la <i>Kehre</i> .....	34
2.3. La síntesis entre fenomenología y hermenéutica según Paul Ricoeur.....	41
2.4. Michel Foucault y la formación discursiva.....	43
2.5. La crítica de Jacques Derrida a la fenomenología husserliana.....	48
2.5.1. La voz y el fenómeno.....	48
2.5.2. La <i>différance</i> . Afinidades con Heidegger.....	56
2.6. Deconstrucción y hermenéutica.....	60
2.6.1. Divergencias.....	60
2.6.2. Afinidades.....	62
2.7. La crítica marxista a las posiciones postestructuralistas.....	64
2.8. Notas para una crítica postestructuralista al marxismo.....	73
2.9. Marxismo, fenomenología y hermenéutica.....	76
<b>3. Un modelo de experiencia estética.....</b>	<b>84</b>
3.1. El territorio estético.....	84
3.2. La interacción objeto-sujeto.....	86
3.3. La corriente de conciencia.....	87
3.4. La constitución del objeto trascendente como síntesis de escorzos.....	89
3.5. El esquema de objeto.....	91
3.6. Horizonte y semiosfera.....	93
3.7. Lo indeterminado y su compleción imaginaria.....	96
3.8. La heterogeneidad del objeto inmanente.....	97
3.9. Significación y sentido.....	104
3.10. La narratividad de la experiencia estética.....	107
3.10.1. La experiencia de la obra de arte según Niklas Luhmann.....	108
3.10.2. Perspectivas complementarias.....	111
3.10.3. La propuesta de Luhmann y la fenomenología.....	114

3.11. La temporalidad de la experiencia estética.....	115
3.11.1. La temporalidad de la corriente de conciencia según Aron Gurwitsch.....	115
3.11.2. El modelo de proceso de Roman Ingarden.....	121
3.11.3. El volumen del tiempo.....	125
3.11.4. Sistema y acontecimiento.....	127
3.12. El objeto imaginario como rizoma.....	131
3.13. La indeterminación de la obra según Roman Ingarden.....	135
3.14. La estructura de los “blancos” del texto según Wolfgang Iser.....	144
3.14.1. La teoría literaria aplicada a la arquitectura.....	149
3.15. Grados de indeterminación en la obra de arte.....	153
3.15.1. La Antigüedad clásica.....	155
3.15.2. El arte del cristianismo.....	156
3.15.3. El Barroco.....	159
3.15.4. La abstracción contemporánea.....	162
3.15.5. El vacío.....	166
3.15.6. La unidad de las artes.....	167
<b>4. Intuición sensible.....</b>	<b>170</b>
4.1. Kant, la <i>Gestalttheorie</i> y la arquitectura.....	172
4.2. La teoría de la <i>Gestalt</i> .....	175
4.2.1. La fisicalización de lo perceptivo en Wolfgang Köhler.....	181
4.2.2. La <i>Gestalttheorie</i> según Kurt Koffka.....	183
4.3. La estética kantiana.....	186
4.3.1. El juicio determinante.....	186
4.3.2. El juicio reflexionante.....	189
4.3.3. La forma bella como forma estructurada.....	190
4.4. Crítica de la belleza pura.....	197
4.5. Placer estético.....	200
4.5.1. Crítica al placer estético kantiano.....	202
4.6. La estética kantiana, la fenomenología y la teoría de la forma.....	205
4.6.1. Fenomenología y teoría de la forma.....	205
4.6.2. La crítica kantiana como fenomenología en ciernes.....	206
4.6.3. La lectura heideggeriana de la <i>KrV</i> .....	208
4.6.4. La versión fenomenológica del libre juego de las facultades.....	210
4.6.5. La genealogía kantiana de la <i>Gestalttheorie</i> .....	211
4.6.6. Las categorías kantianas y los principios de la buena forma.....	213
4.7. La estética kantiana, la teoría de la <i>Gestalt</i> y la práctica artística.....	218
4.7.1. La psicología de la forma y las vanguardias clásicas.....	220
4.7.2. Las estéticas de raíz kantiana. Konrad Fiedler.....	222
4.8. Belleza kantiano-gestáltica como clasicismo.....	225
4.8.1. Crítica de la belleza clásica.....	228

4.8.2. Agotamiento de los espacios de formas.....	233
4.8.3. Clasicismo y crisis de la referencialidad.....	237
<b>5. Lenguaje.....</b>	<b>242</b>
5.1. Las concepciones constitutiva y comunicativa del lenguaje.....	245
5.2. Los contenidos no conceptuales de la percepción.....	247
5.2.1. Algunas implicaciones ideológicas de la reducción lingüística.....	252
5.2.2. Apunte sobre la conceptualidad de las emociones.....	252
5.3. La ecfraasis de la obra plástica.....	253
5.4. Atención.....	257
5.5. Aprendizaje perceptivo y penetración cognitiva.....	259
5.6. La constitución narrativa del objeto.....	266
5.7. La transcripción del habla interna como narrativa.....	272
5.8. Apéndices.....	276
5.8.1. Sentido de las formas y crisis de la referencialidad.....	276
5.8.2. La impleción intuitiva del lenguaje.....	276
<b>6. Procesos de estetización.....</b>	<b>279</b>
6.1. Narratividad y tiempo.....	280
6.1.1. La teoría husserliana de la temporalidad inmanente.....	281
6.1.2. Crítica de la temporalidad husserliana según Jacques Derrida.....	285
6.1.3. El tiempo como construcción subjetiva.....	289
6.1.4. La temporalidad narrativa.....	292
6.1.5. La trama narrativa como humanización del tiempo.....	297
6.1.6. La identidad narrativa.....	298
6.1.7. La refiguración del tiempo vital a través de la narrativa.....	302
6.1.8. La temporalidad de la música.....	304
6.1.9. La temporalidad de la arquitectura.....	308
6.2. <i>Neue Staatsgalerie</i> de Stuttgart.....	311
6.3.1. La pregnancia del paisaje natural.....	332
6.3.2. Componentes intuitivo y discursivo del objeto imaginario paisaje.....	333
6.3.3. Sentido ideológico del paisaje.....	337
6.3.4. El paisaje de la ciudad en la práctica situacionista.....	341
6.3.5. Discursos activistas y discursos reaccionarios en torno al paisaje.....	343
6.4. Música.....	346
6.4.1. Simbolismo fonético y sinestesia.....	347
6.4.2. Aspectos representativos de la música.....	351
6.4.3. Perspectivas formalistas.....	355
6.4.4. La investidura social del significado.....	360
6.4.5. El discurso acerca del sentido de las formas.....	362
6.4.6. Narratividad de la escucha musical.....	364
6.4.7. La analogía con la arquitectura.....	371

6.5. Estética de la vida cotidiana.....	375
6.5.1. Sentidos ético-políticos de la estética de lo cotidiano.....	380
6.5.2. La estetización de la ciudad.....	383
6.6. El vacío en la ciudad.....	385
6.6.1. Aspectos funcionales e imaginarios de la forma urbana.....	385
6.6.2. Habitar como creación de lugar.....	388
6.6.3. Lagos.....	391
6.6.4. Dublín.....	393
6.6.5. El vacío en la arquitectura y el urbanismo contemporáneos.....	395
<b>7. Conclusiones.....</b>	<b>400</b>
7.1. La fundamentación imaginaria de la sociedad.....	400
7.2. La cualidad inmaterial del trabajo contemporáneo.....	405
7.3. La transformación imaginaria de la sociedad.....	408
<b>8. Bibliografía.....</b>	<b>414</b>
8.1. Referencias genéricas.....	414
8.2. Kant.....	422
8.3. Arquitectura.....	423
8.4. Literatura.....	425
8.5. Paisaje.....	425
8.6. Música.....	427
8.7. Estética de la vida cotidiana.....	428
8.8. Artes visuales.....	429
8.9. Narratividad.....	429
8.10. Psicología.....	429
8.11. Otras obras citadas.....	432

## 1. Introducción

La arquitectura, en cuanto sustrato material de la sociedad, tiene un enorme ascendiente sobre la vida humana. Ejerce su influjo de dos maneras principales: a través de los usos, conductas y hábitos que sus formas suscitan, y merced a su condición simbólica, a la multiplicidad de significados, imágenes o afectos que esas formas evocan. Esta tesis atiende en particular a esta segunda faceta de lo construido, a cómo experimentamos los edificios y, en especial, a cómo ocurre que la forma comunique significados o infunda afectos, y al sentido que esta cualidad simbólica de la arquitectura tiene para la existencia.

El modo en que la forma se hace significativa responde a una multiplicidad de factores entrelazados, a menudo difíciles de distinguir entre sí. La forma construida, como la forma en general, parece comunicar significados aun cuando no pretenda representar nada, o aun antes de cualquier investidura simbólica intencional, de modo similar a como los colores, los sonidos o las formas geométricas poseen matices significativos o afectivos que diferentes individuos, incluso pertenecientes a culturas diversas, tienden a reconocer. A veces, estas resonancias se deben a la constitución, a lo largo del tiempo, de un sedimento socialmente compartido en el que se enlazan determinados elementos -secuencias de espacios, agrupamientos de volúmenes, combinaciones de materiales- con una pluralidad de resonancias en registros varios, como puedan ser significados expresos, emociones, recuerdos... conformando todo ello una suerte de agregado simbólico que el observador capta de manera inmediata e intuitiva. Las formas acarrearán además aquellas significaciones que las sociedades les atribuyen; los objetos construidos se ofrecen a modo de “significantes puros” -como refiere

Roland Barthes a propósito de la *Torre Eiffel*<sup>1</sup>- a los que pueden adscribirse materiales simbólicos muy diversos. La abstracta y silenciosa forma arquitectónica sirve a menudo de soporte de aquellos significados que se elige atribuirle, como muestran los ejemplos de arquitecturas que a lo largo de la historia han servido para dar imagen incluso a ideales políticos opuestos. Además, cada persona interpreta los significados de las formas con arreglo a su experiencia perceptiva previa, a sus creencias o a sus intereses, los cuales condicionan la lectura que hagamos de los objetos, lo que percibimos de ellas o incluso el modo en que paseamos la mirada sobre sus superficies y volúmenes. Y estos contenidos pueden recibirse ya desde una contemplación atenta, como la que dedicamos al objeto artístico -la propia de la experiencia estética-, ya con la mirada distraída con que, como observó Walter Benjamin, el ciudadano percibe de ordinario la forma de la ciudad. Si en el primer caso el sujeto se implica activamente en la lectura del objeto -actitud que supone, como en la experiencia de la obra de arte, una postura crítica hacia lo contemplado-, en el segundo el influjo no desaparece por ser la mirada más desatenta, pero sí que escapa por esa razón al pensamiento crítico.

En cuanto elemento del medio cultural en que todo individuo se constituye, la arquitectura participa en su constitución de modo similar a como lo hacen el lenguaje, las creencias o las costumbres de cada sociedad. La mayor parte de la vida transcurre en el seno del medio construido, de manera que nos encontramos expuestos de continuo a su potencial influjo ideológico; a esto se refirió la *Internacional Situacionista* con su idea de *psicogeografía*, que atribuye al medio construido el poder de suscitar humores, disposiciones y conductas<sup>2</sup>. Los contenidos comunicados por la forma no carecen nunca de un tinte ideológico. No hay formas ideológicamente neutras. Ya se conciban los edificios desde planteamientos tecnocráticos, ecológicos o nostálgicos, el objeto remite, mediata o inmediatamente, a las posiciones ideológicas desde las que es proyectado. Las formas construidas ofrecen al observador una suerte de huella de las intenciones que animan a los promotores, de las decisiones de proyecto de los artífices, o de las maneras de habitar de sus usuarios. Y esa huella queda impresa en la arquitectura con la permanencia de lo construido, ineludiblemente colocada ante la mirada diaria del ciudadano, que apercibe esos contenidos tanto si atiende a ellos como si no. Debido a ello, los edificios han sido utilizados a lo largo de la historia como instrumentos ideológicos, no sólo a través de los usos y hábitos que imponen, sino en

---

<sup>1</sup>Cf. Barthes, Roland. "La Torre Eiffel". En *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Barcelona: Paidós, 2001, 55-79.

<sup>2</sup> Cf. "Definiciones". En *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Julio González del Río (ed.). Madrid: La Piqueta, 1977, 24-26, pp. 24-25.



particular por medio de su imagen, y han servido a menudo para perpetuar formas de dominio hegemónico; pero, por la misma razón, pueden contribuir a constituir un imaginario que favorezca formas de existencia alternativas, más satisfactorias para las personas y menos perniciosas para el medio ambiente. En su doble faz de dispositivo foucaultiano y de portadora de una imagen significativa, la arquitectura puede favorecer -o impedir- la consecución de formas de vida alternas. Condiciona, para bien o para mal, nuestros haceres diarios, refuerza ciertas formas de relación intersubjetiva y obstaculiza otras, y, como la lectura literaria o la audición musical, puede desencadenar reconsideraciones sustanciales del mundo subjetivo de quien la usa/contempla.

### **1.1. La filosofía, la arquitectura y las artes**

La arquitectura, en virtud de sus implicaciones existenciales, puede y debe ser objeto de indagación filosófica. Esta habrá de preguntarse por cómo miramos los edificios, cómo interpretamos las formas, cómo su experiencia adquiere un sentido vital, ético y político, y cómo esos sentidos albergan una capacidad potencial de condicionar la praxis colectiva, ya sea para perpetuar lo existente, ya para motivar el cambio. Esta breve relación describe a grandes rasgos el programa de esta tesis. Nuestro argumento se iniciará con una suerte de reflexión preliminar en la que se definirán los utensilios filosóficos que se emplearán en la discusión ulterior. Puesto que el modelo teórico desde el que se examinará la experiencia de la arquitectura es de base fenomenológica, en esta primera etapa se hará un repaso de la fenomenología husserliana que tratará de identificar las posibles limitaciones –tanto epistemológicas como ideológicas- que pueden interferir con los propósitos de la investigación. Para ello, se confrontará la teoría fenomenológica con un haz de perspectivas filosóficas, y se someterá a todas ellas a un contraste recíproco que ponga de relieve sus virtudes y sus debilidades. Esto permitirá tomar de cada posición teórica aquello que convenga para nuestras pesquisas, y componer un modelo de experiencia estética desde el que estudiar la vivencia de lo arquitectónico. De esta vivencia se examinarán en mayor profundidad lo que puede considerarse como sus dos aspectos principales, bien entendido que estos sólo a través del análisis pueden discernirse, pues ambos se dan íntimamente imbricados en la experiencia del objeto, y en ningún caso agotan esa experiencia. Tales aspectos son por un lado la intuición sensible, pre-reflexiva y no verbal del objeto, y por otro su lectura conceptual y narrativa. Esta distinción responde a la efectuada por Jean-François Lyotard en *Discurso, figura*, y supone, como en la obra del pensador francés, que en la experiencia estética se dan una actividad

perceptiva y una actividad razonante, la primera de orden intuitivo, sensible, no lingüístico, y la segunda de carácter narrativo, que admitiría verse en un discurso verbal, sin que, de nuevo, quepa entenderlas sino como momentos abstractos diferenciados por el análisis, y que en la experiencia real se dan en un entrelazado indisoluble.

En el estudio de lo intuitivo, se restringe el campo a la percepción de aquellas formas que poseen una estructura formal inteligible. No por ello se considera aquí que la intuición sensible de la arquitectura se reduzca a tales formas; significa que las formas de la arquitectura poseen a menudo, en virtud de las exigencias -entre otras- de su materialización constructiva, una estructura formal de esa clase -aunque esto deberá matizarse. Esta tendencia de la forma arquitectónica hacia el orden estructurado facilita su intelección -y, por ende, su análisis- y además permite interpretarla desde ciertas perspectivas filosóficas -como la estética kantiana- o psicológicas -como la teoría de la *Gestalt*- que aquí se examinarán en algún detalle. En realidad, estos tres elementos -la composición arquitectónica, la estética de Kant y la *Gestalttheorie*- están ya de antemano relacionados entre sí; como veremos, la teoría de la forma debe mucho al pensamiento kantiano, el cual tiene a su vez una clara orientación psicológica. Por su parte, la composición arquitectónica, desde Vitruvio a la Bauhaus, ha identificado la *venustas* con el orden de la forma, algo muy cercano a la belleza pura kantiana o la *pregnancia Gestalt*. El estudio de la intuición sensible se reducirá aquí, pues, a la forma estructurada, a aquellas formas que estos planteamientos teóricos permiten acceder. No por ello se limitará el examen a las formas del clasicismo, sino que se aspirará a que lo dicho valga para un rango de arquitecturas lo más amplio posible.

En lo que se refiere al aspecto narrativo de la experiencia estética, la investigación se ocupará sobre todo de dos cuestiones: cómo el concepto participa en la intuición de lo sensible, y, recíprocamente, cómo lo percibido se hace discurso, cómo el observador interpreta lo sensible, y, cómo de ello dimana una narración paralela que comenta la experiencia intuitiva. Estas dos cuestiones no son sino las caras de un mismo proceso circular por el que la conciencia aprehende un mundo a través del filtro de la tradición en que se constituye, y cómo esa conciencia se narra lo percibido en un relato que pasa por su parte a engrosar el saber -y, en último término, la tradición misma- desde el que se conforma la realidad humana. El estudio de este proceso, aun dentro de los límites de un trabajo de la extensión de esta tesis, permitirá aproximarse a los mecanismos por los que el hombre construye el mundo en que habita desde el relato, y que ese mundo, en cuanto construcción humana, no es una realidad inmutable sino que puede ser cuestionado y reescrito al arbitrio de

sus moradores. Desde la perspectiva de esta tesis, el discurso asume pues un papel crucial en la experiencia estética.

A partir de aquí, el argumento toma un nuevo derrotero. Se ha afirmado a menudo que no hay objetos estéticos, sino observadores que contemplan desde una actitud estetizadora. La experiencia estética depende más de la postura que adopte el sujeto que de los caracteres formales de lo contemplado, por más que con frecuencia se entienda por objeto artístico aquel que ha sido concebido con miras a esa experiencia, aquel cuyas formas favorecen esa modalidad experiencial. Muchas obras actuales resultan incomprensibles si no se considera la actividad receptora, el polo subjetivo de su experiencia. El hecho de que la creación contemporánea se interese poco por la búsqueda de nuevas formas o el protagonismo acaparado por los llamados *indiscernibles*, muestran hasta qué punto puede desplazarse el peso de la experiencia estética hacia el lado del sujeto. Todo ello da prueba de la indistinción última entre lo artístico, lo estético y lo ordinario, de la continuidad entre unas formas de experiencia que responden a unos procesos subjetivos similares. De ahí que el modelo de experiencia estética que aquí se plantea se pregunte por la aprehensión estética de los objetos en general, sean estos artísticos o no, concebidos para hacerse tema de una mirada estética o no. La investigación se propone con ello descubrir claves para la contemplación estética, y en particular para apreciar estéticamente –para *estetizar*- objetos cualquiera, no solo los artísticos, y ello con un objetivo ético-político: el de esa reescritura del mundo humano antes mencionada. Con arreglo a este fin, las estéticas formalistas pierden aquí importancia, y cobra relieve el lado narrativo de la experiencia: estudiaremos cómo el relato puede incoar la estetización de los objetos, incluso su resignificación, como muestran en particular las estéticas del paisaje o de la vida cotidiana. Estas estéticas, junto con el estudio –por fuerza sumario- de la escucha musical, brindarán los conceptos que permitan proponer estrategias estetizadoras –y, por ende, apropiadoras- del medio urbano, lo que, en línea con lo defendido por la *Internacional Situacionista*, constituye un ensayo de formas de vida y de sociedad otras. Los procesos estetizadores dan pautas para la transmutación imaginaria de la ciudad recibida, algo desde lo que desafiar las formas de existencia a que la traza urbana compele. El argumento concluye al trasladar esta idea al terreno político. Si, como afirma Cornelius Castoriadis, la sociedad es una formación imaginaria -bien que “apoyada” sobre la realidad material-, y, como ha defendido Mario Perniola, la mudanza del sistema no requiere hoy tanto de un discurso teórico contundente como de un imaginario capaz de impulsarla, los procesos estetizadores descritos, procesos de formación de lo imaginario, pueden cumplir un papel

crucial en la creación de esos imaginarios. Y, merced a la relevancia de la arquitectura para la praxis y por ende para la política, la transfiguración imaginaria de la arquitectura puede ser un ingrediente capital a la hora de conformar un imaginario otro. De este modo se completa el arco que enlaza los fundamentos de la percepción con las propuestas ético-político-sociales, el nivel micro con el nivel macro: cómo se percibe / constituye lo real y cómo la conciencia da forma al mundo humano, se imbrican indisociablemente con los planes de vida buena.

La pertinencia de la reflexión filosófica acerca de la arquitectura parece, pues, justificada. El estudio de esa experiencia ha de abordarse desde la filosofía, puesto que la disciplina arquitectura carece de los instrumentos teóricos para ello. Como en las demás artes<sup>3</sup>, la teoría de la forma arquitectónica traslada el problema de la recepción al objeto, bajo el supuesto implícito de que ciertas formas se corresponden con reacciones subjetivas determinadas. A esto se alude cuando se habla del tono afectivo propio de una tonalidad, o de cómo un tipo de estrofa u otro conviene a un tema pastoril o heroico. Pero estas correspondencias no alcanzan a explicar cómo se recibe hoy la obra de arte, y, como afirma Wolfgang Iser, “una teoría de los textos literarios ya no es capaz de prosperar sin la inclusión del lector”<sup>4</sup>. Esta atención exclusiva al objeto, este equiparar la respuesta subjetiva con determinados rasgos formales de los objetos deriva en una “estética de los efectos” que tiende a escindir la práctica artística de su experiencia receptora, tanto más cuanto mayor es la iniciativa y la actividad del sujeto ante la obra, y por ello más puede divergir de las intenciones del autor. Como sostiene Hans-Robert Jauss,

Hoy, el arte cuyo canon se ha petrificado en un canon institucional debe ser sometido de nuevo a las leyes de la comprensión histórica, devolviendo a la experiencia estética la función social y comunicativa que había perdido<sup>5</sup>.

La experiencia artística no puede comprenderse desde los conceptos interiores a las artes, y ello justifica el recurso a la filosofía. Desde ella pueden abordarse cuestiones como la aprehensión de los objetos arquitecturales –las estéticas ofrecen en este sentido numerosos

---

<sup>3</sup> Señalemos aquí el hecho de que a menudo se cuestiona que la arquitectura sea una de las “bellas artes” –cf. entre otros Ficher, Saul. “Philosophy of Architecture”. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edward N. Zalta (ed.), finales de 2015. URL=<<http://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/architecture/>>. Último acceso: 15 de junio de 2019. Distinción esta que, por lo demás, pierde buena parte de su sentido cuando se considera que la artísticidad reside antes en la actitud subjetiva que en los caracteres formales del objeto.

<sup>4</sup> Iser, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987, p. 64.

<sup>5</sup> Jauss, Hans-Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus, 1986, p. 239.

instrumentos teóricos-, pero también las dimensiones éticas, comunitarias y políticas inherentes a su experiencia:

Una filosofía de la arquitectura de largo alcance se extiende más allá incluso de una evaluación basada en una estética en sentido amplio, e incluye consideraciones de filosofía ética, social y política, así como reflexiones filosóficas sobre psicología y las ciencias del comportamiento<sup>6</sup>.

En realidad, la praxis artística no puede prescindir hoy de una crítica paralela que desarrolle, como sostiene Niklas Luhmann, la autodescripción del sistema del arte, el relato que recoge la observación que el sistema hace de sí mismo y que según la teoría de los sistemas sociales de este autor, se encargaría de dar consistencia interna a la actividad<sup>7</sup>. La crítica artística, solapada sólo en parte con la estética, funciona a modo de metadiscurso que permite a la praxis conocerse a sí misma y autoalterarse de manera consciente. Y ello, lejos de reducirse al autor y a su obra, incumbe al sistema entero del arte, incluye al público y a las actividades periféricas relacionadas con la creación. La estética no puede entenderse hoy como un discurso externo al sistema artístico, sino como “una autodescripción del sistema que reacciona a problemas internos de significado”<sup>8</sup>, lo que no quita para que amplios sectores de la producción artística se mantengan ajenos a la reflexión estética, como ocurre con las técnicas propias de cada actividad. Este peso que el discurso filosófico adquiere para la creación actual se relacionará a lo largo de la tesis con el papel del lenguaje en la experiencia de la obra.

En otro sentido, la filosofía brinda a la arquitectura una suerte de imagen del mundo contemporáneo que la arquitectura no puede elaborar por sí misma, y que sin embargo necesita para intervenir en la realidad, dada la repercusión de los objetos arquitectónicos en el medio social. La filosofía, en cuanto “ontología del presente”, cumpliría ese cometido capital de informar a las técnicas particulares acerca del mundo en el que operan, algo sin lo que difícilmente esas técnicas pueden dar sentido a su actividad. Si la arquitectura no es capaz de comprender la relevancia que sus objetos tienen para la existencia del individuo y para la sociedad, su tarea pierde sentido comunitario, y se convierte en mero juego formal, experimento solipsista desvinculado de los intereses de los usuarios de los edificios. La filosofía no solo cumple una función de metadiscurso de la tarea arquitectónica, sino que

---

<sup>6</sup> Ficher, Saul. “Philosophy of Architecture”. Traducción propia.

<sup>7</sup> Cf. Luhmann, Niklas. *Art as a Social System*. Stanford: Stanford University Press, 2000.

<sup>8</sup> Luhmann, N. *Art as a Social System*, p. 248. Traducción propia.

además enlaza su labor con la realidad en la que interviene, y a la que debe considerar en su pensamiento y en su hacer. No obstante, la importancia del discurso filosófico para el proyecto de arquitectura no se reduce a estas cuestiones, que recogemos como muestra de los cruces entre ambas disciplinas.

La filosofía, sin embargo, se ha ocupado relativamente poco de la arquitectura, o al menos no tanto como se ha dedicado a otras artes<sup>9</sup>. Aquí radica la posible relevancia académica de esta tesis, en cuanto reflexión orientada hacia un territorio poco transitado. Empero, no puede decirse que esta circunstancia haya motivado la investigación. Esta obedece más bien al interés del autor por el valor social y existencial de la arquitectura, y en particular por su capacidad para proponer o favorecer formas de vida más libres, plenas y satisfactorias. La investigación presupone, pues, la continuidad entre lo ético y lo estético, el indisoluble maridaje entre ambos. De ahí que el argumento se organice en forma de progresión desde la *aisthesis* hacia la *praxis*: se comenzará con una caracterización de la experiencia estética en general, que tenderá las bases para examinar las derivas ético-políticas de la vivencia estética de lo construido. Pese a la continuidad entre ética y estética, la tesis tiende a articularse en dos mitades correspondientes a cada una de ellas, aunque no faltan las referencias cruzadas entre ambas, enlaces estos necesarios e ineliminables merced a la interdependencia entre los dos aspectos de la cuestión.

La amplitud de la pregunta planteada impide explorarla en profundidad dentro de los márgenes de un ejercicio académico. Muchas de las cuestiones aquí abordadas darían por sí solas para otras tantas tesis. Frente a esto, acaso podría decirse que así ocurre con todo asunto filosófico, pues, como observa Nicholas Rescher, cualquier frase de un buen libro de filosofía puede hacerse objeto de un comentario sin fin<sup>10</sup>, no hay tema que, por mucho que se lo quiera acotar, no admita un desarrollo tan extenso como se desee, y que no requiera de un recorte impuesto y artificioso que lo haga encajar en el formato de un texto finito. El escrito filosófico debe entenderse entonces no como conclusión de una labor investigadora, sino como iniciador de futuras reflexiones. Sin embargo, debe justificarse la estrategia aquí adoptada. Esta tesis se plantea como una suerte de exploración preliminar de un territorio. No se propone profundizar, por más que toda profundización sea siempre incompleta, sino reconocer un campo de estudio que sólo en trabajos posteriores se examinará con mayor

---

<sup>9</sup> Cf. Ficher, Saul. "Philosophy of Architecture".

<sup>10</sup> Cf. Rescher, Nicholas. *Philosophical Reasoning. A Study in the Methodology of Philosophizing*. Malden: Blackwell, 2001.

detenimiento. Así se explica la diversidad, acaso excesiva desde otros criterios, de las cuestiones planteadas, algo que impide detenerse demasiado en ninguna de ellas. No obstante, esto no debería impedir que se elabore un argumento trabado en el que cada pieza haga un aporte necesario al conjunto, pese a que en estas páginas sólo se desarrolle brevemente y deba aguardar a investigaciones futuras para una mirada más atenta. Puesto que no se trata de un ejercicio puramente académico, sino de un fragmento inscrito en una reflexión continua de largo alcance, orientada hacia una praxis concreta como es la del proyecto de arquitectura, no admite, en su provisionalidad, una forma cerrada y definitiva, sino que se concibe como un texto que tiene por cometido apuntar direcciones y sugerir nuevas líneas de desarrollo teórico. Este enfoque ha dirigido la labor investigadora.

Señalemos en relación con esto que, como afirma Rescher, la filosofía no se caracteriza por un campo de estudio determinable o determinado, ni por ende por una metodología establecida, sino que toma aquellas herramientas para el pensamiento que necesita en cada caso, y las toma allí donde las encuentra, no siempre dentro de sus dominios<sup>11</sup>. La investigación responde a esta idea, y merced a ella se justifica la relativa heterogeneidad de perspectivas filosóficas e incluso no filosóficas que componen la tesis. Puesto que la investigación no se propone indagar en el interior del campo filosófico –no se trata de una investigación filosófica que tenga por objeto a la filosofía–, sino más bien reflexionar desde la filosofía acerca de un objeto exterior a ella, emplea aquello que se ajusta a sus propósitos, atenta más la consistencia argumental o al rendimiento heurístico y teórico de las perspectivas convocadas que a otros posibles criterios. Esta diversidad, así como el recurso ocasional a argumentos oriundos de la psicología o la sociología, serían reflejo de la heterogeneidad de lo estesiológico, de la multitud de fenómenos y procesos que tienen lugar en la experiencia estética –noción esta de por sí demasiado amplia como para que su objeto pueda responder a una caracterización simple. De la complejidad de lo estético da buena cuenta la multiplicidad de perspectivas teóricas a que ha dado lugar, pues, como observa Simón Marchán, no puede hablarse hoy de *una* filosofía estética, de una *magna estética*, sino de estéticas diversas, lo cual cuestiona la universalidad de cualquiera de ellas:

Las pretendidas unificaciones teóricas han solido hacerse a costa de reprimir aquello que no encajaba en sus previsiones [...] La puesta en guardia contra las añoranzas

---

<sup>11</sup> Cf. Rescher, N. *Philosophical Reasoning*, p. 5.

sistemáticas a favor de ese pluralismo esencial parece ser el horizonte epistemológico sobre el que se proyectan los saberes estéticos actuales<sup>12</sup>.

A propósito de la unidad disciplinar, alega Michel Foucault :

¿Qué son pues *la medicina, la gramática, la economía política*? ¿No son nada sino una reagrupación retrospectiva por la cual las ciencias contemporáneas se hacen una ilusión en cuanto a su propio pasado? ¿Son formas que se han instaurado de una vez para siempre y se han desarrollado soberanamente a través del tiempo? ¿Cubren otras unidades? ¿Y qué especie de relaciones hemos de reconocer valederas entre todos esos enunciados que forman? [...] Los enunciados diferentes en su forma, dispersos en el tiempo, constituyen un conjunto si se refieren a un solo y mismo objeto<sup>13</sup>.

Pero, añade Foucault, habría objetos cuya unidad “no permite individualizar un conjunto de enunciados y establecer entre ellos una relación descriptible y constante a la vez”<sup>14</sup>. La idea de unidad disciplinar se superpone a menudo al objeto de su atención y, al limitar sus herramientas teóricas a las disponibles dentro del dominio demarcado, recorta el alcance de sus descubrimientos. Pero, en el momento en que asumimos que ninguna teoría cubre su campo por completo, que no es sino uno de los muchos mapas posibles del territorio, los discursos pierden su carácter absoluto y por ende su pretensión de unicidad. Las teorías particulares no pueden pretender ya erigirse en explicaciones únicas, y deben entenderse como perspectivas parciales. El valor de cada una de ellas para esta indagación radica en la medida en la que contribuyan, junto con otros planteamientos, a esclarecer el objeto de estudio. Esta investigación comenzará, pues, por elegir aquellas perspectivas que se consideren más ajustadas al objetivo, sin que ello implique arbitrariedad ni un gusto ecléctico, pero tampoco imparcialidad, pues la investigación se emprende desde posiciones “ideológicas” particulares, y se orienta hacia una praxis concreta. No se trata de proponer una “síntesis” de diversos sistemas, sino de mantener la distancia y el enfrentamiento entre ellos, conservando unas contradicciones que garanticen el dinamismo de la reflexión. Se querría que se pudiera aplicar a esta actitud lo afirmado por Derrida:

Aquello a lo que hay que volver constantemente [...] es a una heterogeneidad irreductible, a una intraducibilidad interna, en cierto modo, que no significa necesariamente debilidad o inconsistencia teórica. El defecto de sistema no es aquí un defecto. La

<sup>12</sup> Marchán, Simón. *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del estructuralismo*. Madrid: Alianza, 2000, pp. 247-248.

<sup>13</sup> Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2002, p. 51.

<sup>14</sup> Foucault, M. *La arqueología del saber*, p. 51.



heterogeneidad abre a lo contrario, se deja abrir por la fractura misma de aquello que afluye, viene o queda por venir -singularmente, del otro-. No habría ni inyección ni promesa sin esta desconexión<sup>15</sup>.

## 1.2. Filosofía, psicología y sociología

A todo esto se debe que la caracterización de la experiencia estética haya de recurrir a herramientas muy diversas. La psicología y en menor grado la sociología harán aportes significativos a nuestra reflexión. La primera informará acerca de la percepción del objeto, desde el procesado visual a un nivel neurológico hasta la unidad global de la forma según la describen los conceptos de la teoría de la *Gestalt*. La segunda nos allegará a fenómenos como la crisis de la referencialidad en el mundo contemporáneo o permitirá comprender lo imposible de un determinismo de la recepción estética en nuestras sociedades plurales y fragmentarias -pues hoy, el problema de la recepción de la obra de arte es en buena medida una cuestión sociológica<sup>16</sup>. A este respecto, afirma Lyotard que “la fenomenología se veía llevada inevitablemente a inscribir la psicología en su programa [...] sobre todo porque la fenomenología es una filosofía del *cogito*. El lazo que la une a la *sociología* no es menos estrecho”<sup>17</sup>. La fenomenología, en cuanto filosofía en la que la conciencia y la percepción ocupan un lugar eminente, necesita de la psicología, pero no puede tampoco ignorar el medio social, medio en el que se constituye la subjetividad y con ella las pautas desde las que experimentamos el mundo. En la matriz fenomenológica confluyen pues las dimensiones psíquica y social de la persona; en la fenomenología, en particular, en la obra última de Husserl y en desarrollos posteriores como los de Merleau-Ponty, se aspira a dar cuenta de las interacciones entre la esfera individual y la colectiva, de su indisociable entrelazado, y es en virtud de este que puede afirmarse la -relativa- continuidad entre fenomenología, psicología y sociología.

Husserl ha insistido con frecuencia en la distinción entre ciencia psicológica y reflexión trascendental: casi cualquiera de sus obras principales contiene algún fragmento en que se argumenta la exterioridad entre ambas; pese a ello, era buen conocedor de los avances experimentados por la psicología de su época, conocimientos que, aunque quizás no

---

<sup>15</sup> Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo de duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Trotta, 1995, p. 47.

<sup>16</sup> Así lo afirmó Gerard Vilar en su ponencia en el III Encuentro Internacional “Para qué arte” de 2017 en la Universidad de Granada.

<sup>17</sup> Lyotard, Jean-François. *La fenomenología*. Barcelona: Paidós, 1989, p. 63.

presentes de manera explícita en sus escritos, sí han debido apuntalar buena parte de sus reflexiones, como muestran numerosos ejemplos posibles en su obra. Merleau-Ponty, en su *Fenomenología de la percepción*, parece no limitarse al apriorismo husserliano, e incorpora decididamente descripciones tomadas de la psicología experimental<sup>18</sup>. Como afirma David W. Smith, la fenomenología, en cuanto filosofía de la conciencia, comparte su objeto con la actual *filosofía de la mente*, la cual se desarrolla en estrecho contacto con la psicología experimental y la neurociencia<sup>19</sup>, de manera que cabe imaginar que la fenomenología podría sacar algún partido de su atención a estos campos. No obstante, ambas líneas de pensamiento han mantenido escasos intercambios a lo largo de su historia. Más que un intercambio, parece haberse producido un flujo unidireccional desde la fenomenología hacia la psicología e incluso la neurociencia, y muchas de las afirmaciones de aquella han encontrado en estas una verificación empírica. Señalemos que, en realidad, ocurre que la psicología experimental y la neurociencia no pueden prescindir de la filosofía, la cual avanza sus hipótesis e indica con ellas el camino a seguir. Como defiende William Chalmers, hoy parece haber un hiato insalvable entre la conciencia y el sustrato biológico que la alberga, de manera que no puede explicarse la fenomenología de la vida consciente a partir del mero análisis anatómico. Pese a que se comprende hoy casi por completo el funcionamiento del procesado visual, este mecanismo no da la menor clave que permita entender qué significa para la conciencia albergar una imagen mental o tener una percepción<sup>20</sup>, de ahí la imposibilidad de reducir la ética o la estética a la neurociencia. La filosofía formula las preguntas a contestar, y proporciona la visión de conjunto en que se incardinan los hallazgos realizados por la ciencia, a los que da sentido ético y político. Pero esto no significa que la filosofía no deba tener en cuenta los aportes de la ciencia, puesto que algunos acarrearán importantes implicaciones de orden filosófico, como se verá. El recurso que aquí se hará a la psicología sigue este criterio: las observaciones científicas se insertan en un marco filosófico a modo de perspectivas que completan la reflexión, que refuerzan o cuestionan los argumentos especulativos.

Aron Gurwitsch, en la estela del pensamiento husserliano, observa:

---

<sup>18</sup> Cf. Siewert, Charles. "Phenomenological approaches". En *The Oxford Handbook of Philosophy of Perception*. Mohan Matten (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2015, 136-150, p. 143.

<sup>19</sup> Cf. Smith, David W. "Phenomenology". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Edición de verano de 2018). Edward N. Zalta (ed.). URL: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/phenomenology>. Último acceso: 19 de junio de 2019.

<sup>20</sup> Cf. Chalmers, David J. "On the Search of the Neural Correlate of Consciousness". En *Toward a Science of Consciousness II. The Second Tucson Discussions and Debates*. Stuart R. Hameroff, Alfred W. Kaszniak y Alwyn C. Scott (eds.). Cambridge: The MIT Press, 1998, 219-229.

A pesar de la diferencia que existe entre el modo psicológico de acceso a la conciencia y el fenomenológico, el planteo radical de ciertos problemas psicológicos se convierte en la motivación de algunos conceptos fundamentales de la fenomenología [...] y viceversa: los resultados de la investigación fenomenológica continuarán siendo válidos en un marco psicológico [...] la psicología es, de entre las ciencias, la más cercana a la filosofía<sup>21</sup>.

La propia obra de Gurwitsch muestra cómo la fenomenología puede incorporar en sus reflexiones las descripciones de la teoría psicológica de la *Gestalt*. Desde una perspectiva más cercana, Jean-Marie Schaeffer sostiene que la filosofía no puede ya desarrollarse sin tener en cuenta los hallazgos de la ciencia acerca de la biología humana. Las ciencias tienen mucho que decir acerca de las concepciones tradicionales de la conciencia, y la filosofía debe considerar esas aportaciones, reinterpretarlas e incorporarlas a su discurso, sin por ello abandonar el nivel especulativo. Y, aunque esto conlleve el riesgo de deslizarse hacia un naturalismo y un cientifismo de la reflexión filosófica –que aquí, a diferencia de Schaeffer, no se defiende en absoluto–,

Los trabajos científicos son [...] pertinentes porque son susceptibles de reorientar la reflexión filosófica [pues] aquello que las ciencias no dejan de enseñarnos desde hace más de un siglo respecto al ser humano como ser biológico exige una redefinición total de las cuestiones que estuvieron en el centro de la filosofía moderna: la teoría del sujeto, la teoría del conocimiento y la ética. Y lo que es más importante: esa redefinición de las cuestiones canónicas implica una revisión del estatuto mismo del discurso filosófico y de sus relaciones con las demás investigaciones<sup>22</sup>.

Cabe añadir al respecto que la experiencial estética, como aquí se examinará en cierto detalle, no se diferencia en su cualidad de la experiencia en general. Como sostiene Schaeffer, una actividad cognitiva puede considerarse estética desde el momento en que se acompaña de una satisfacción derivada de esa actividad. El comportamiento estético, afirma este autor, no se distingue en esencia de la actividad lúdica, y ni siquiera puede decirse que en aquél domine lo perceptivo, puesto que el saber interviene en la experiencia estética en grado variable. No puede, pues, distinguirse con nitidez entre lo estético y lo no estético, de manera que no puede hablarse de un territorio específicamente estesiológico, de una especificidad de lo estético, y lo afirmado por la psicología acerca del funcionamiento de la mente en la experiencia ordinaria podrá aplicarse también a esa variedad de experiencia que calificamos de estética. Pese a todo esto, puede objetarse a una tesis desarrollada en el

<sup>21</sup> Gurwitsch, Aron. *El campo de la conciencia. Un análisis fenomenológico*. Madrid: Alianza, 1979, pp. 188-203.

<sup>22</sup> Schaeffer, Jean-Marie. *Adiós a la estética*. Madrid: Visor, 2005, p. 24.

contexto de una Facultad de Filosofía su frecuente apoyatura en ideas procedentes de estas disciplinas –y a ello podría responderse que la filosofía, en la modernidad, ha tendido a convertirse, con la izquierda hegeliana, en reflexión orientada a la praxis revolucionaria; con el pensamiento de corte positivista, en ciencia; con el desarrollado en la estela de Nietzsche / Kierkegaard, en una estética<sup>23</sup>-, pero la inespecificidad de lo filosófico señalada por Rescher respaldaría esta actitud. Las cuestiones aquí introducidas desde el campo de la psicología pueden por otro lado comprenderse sin una formación especializada, por más que su falta impida situar autores, obras y conceptos en el contexto más amplio del conjunto de la ciencia psicológica, lo que acaso limite la profundidad de la lectura. Sirva lo anterior para justificar el recurso que en esta tesis se hace quizás demasiado a menudo a materiales procedentes de la psicología.

### 1.3. La forma ensayo

La posible fragmentación del argumento que sigue reflejaría la falta de unidad de la materia abordada, y obedecería al empeño por ajustar en la medida de lo posible las estrategias investigadoras al objeto de su estudio. La multiplicidad de este no admite una arquitectónica estricta, aunque tampoco está tan disgregado que exija de un discurso aforístico como, pongamos por caso, el de Adorno. Pero es justo en este autor en quien encontramos la forma de escritura que responde mejor al territorio explorado y a la actitud desde la que se desea abordar su exploración. El *ensayo* no pretende imponer una estructura predefinida a su objeto, ni tampoco hacerlo encajar en una unidad que no posee. El ensayo tiene un carácter experimental, abierto, incluso lúdico. Su propia renuncia a la unidad abre la pregunta por la forma del campo de estudio, y motiva la busca de aquel orden de los enunciados que permita recoger, o quizás siquiera efectuar las reflexiones sin distorsionarlas, sin imponerles una forma ajena a su textura.

Las chocantes transiciones de la retórica, en las que la asociación, la multivocidad de las palabras, la omisión de la síntesis lógica [...] en el ensayo *se funden con el contenido de verdad*. Sus transiciones *repudian la derivación rigurosa en aras de conexiones oblicuas entre los elementos que no caben en la lógica discursiva*<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Cf. Martínez, Francisco José. *Pensar hoy: una ontología del presente*. Madrid: Amargord, 2015, pp. 100-102.

<sup>24</sup> Adorno, Theodor W. *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*. Madrid: Akal, 2003, p. 32. Cursivas mías.

El ensayo ofrece, más que una forma textual, una praxis investigadora y una actitud hacia su tema de estudio. Su empleo conlleva un estilo de pensamiento, motiva casi una cierta disposición emocional.

El ensayo no permite que se le prescriba su jurisdicción. En lugar de producir algo científicamente o de crear algo artísticamente, su esfuerzo aún refleja el ocio de lo infantil [...]. Refleja lo amado y lo odiado en lugar de presentar el espíritu, según el modelo de una ilimitada moral de trabajo, como creación a partir de la nada. La dicha y el juego le son esenciales. No empieza por Adán y Eva, sino con aquello de lo que quiere hablar [...] Sus interpretaciones no son filológicamente definitivas y concienzudas<sup>25</sup>.

Puede cuestionarse que la forma ensayo convenga a una tesis doctoral. Puede aducirse que la actitud experimentadora y tentativa sirva quizás de pretexto para una falta de rigor. Sin embargo, esta práctica investigadora requiere de un examen atento de la bibliografía y de unos criterios académicos exigentes, por más que no responda a unos requisitos de exhaustividad o de limitación del campo de estudio, más pertinentes quizás en el ámbito de las ciencias naturales, de cuyo ejercicio académico se espera una *productividad* extraña -a mi juicio- a la reflexión filosófica. La forma ensayo puede no obedecer a la “alta seriedad” del método científico, pero es en su práctica, ajena a esquemas previos, que por medio de la palabra puede explorarse un territorio; el ensayo, pensamiento con frecuencia errabundo, que no conoce de antemano su lugar de destino, tantea líneas argumentales a veces poco prometedoras, se entretiene en vericuetos secundarios, tiene debilidad por el inciso en apariencia prescindible; pero es a través de esta actitud que en ocasiones sobreviene el acontecimiento de la comprensión inesperada, aquel que, en último término, alienta la praxis investigadora. En este respecto, la tesis doctoral en filosofía podría ser hoy el único lugar para un ejercicio especulativo, algo excluido de áreas disciplinares más ligadas al sistema económico. Acaso se cuente entre lo más valioso del ejercicio de la tesis doctoral en una Facultad de Filosofía esta praxis experimentadora que parece tan intempestiva en el mundo de hoy. Y, como alega Adorno, para la práctica positivista, la forma de exposición puede ser independiente de sus contenidos, pero de lo estético difícilmente puede hablarse de manera no estética. Cabría añadir: difícilmente puede pensarse e indagarse acerca de lo estético desde una actitud que no tenga ella misma algo de lúdico-artística, y por ende fuera de lugar en la mayoría de los contextos académicos actuales.

---

<sup>25</sup> Adorno, Th. W. *Notas sobre literatura*, p. 12.

El ensayo es además la forma adecuada para el estudio de un objeto que, como afirma Adorno, no se presta a un análisis por elementos, ni tampoco admite un método definido con anterioridad al reconocimiento del territorio. La tesis se propone ese reconocimiento como exploración previa a investigaciones particulares posteriores. No puede ajustarse a una estructura preconcebida, sino que ha de entrar en el campo bibliográfico por algún punto que considere preferible, e ir avanzando a partir de ahí a lo largo de un itinerario definido por las conexiones entre textos, ya se trate de las referencias explícitas entre ellos, ya de relaciones establecidas al reflexionar acerca de los problemas planteados o por los intereses personales desde los que se aborda la investigación. En el documento de la tesis se recoge el resultado de ese itinerario bibliográfico y de las reflexiones efectuadas en su transcurso. No es un texto definitivo. El itinerario bibliográfico no pretende ser el único posible, ni responde a unas obras seleccionadas desde el conocimiento profundo de un campo que sólo se ha ido definiendo a medida que se ha avanzado en las lecturas. Podrán apreciarse lagunas bibliográficas aquí o allá, podría haberse quizás acudido a obras más relevantes que las mencionadas, pero todo ello queda justificado -o cabe al menos tolerarlo- desde el momento en que se asume el carácter provisional de una investigación que se propone, más que profundizar en un territorio bien demarcado, plantear interrogantes y abrir líneas de pensamiento que explorar en el futuro. Solo el plazo prescrito por la normativa actual de doctorado pone fin provisional a la indagación; también en este sentido la forma ensayo resulta adecuada, pues, como señala Adorno, el ensayo “ha de estructurarse como si pudiera interrumpirse en cualquier momento”. Este texto recoge el estado actual de la investigación, sin pretender concluirla ni cerrarla.

## 2. Bases teóricas

Esta tesis parte de unos supuestos teóricos de raíz fenomenológica. La experiencia de la arquitectura es, en buena medida, una experiencia perceptual y sensible, por más que el concepto y el discurso participen de modos múltiples en ella, y la fenomenología brinda un herramienta teórica adecuada para aproximarse a lo perceptivo y su relación con las demás esferas de la vida consciente. No es casual que buena parte de las estéticas del siglo XX hayan sido de este cuño. Como afirma Simón Marchán, la fenomenología es indisoluble de la estética del siglo veinte, y debe ser considerada como su primer peldaño, *insuficiente pero irrenunciable*<sup>1</sup>. Román de la Calle, en su proemio a la *Fenomenología de la experiencia estética*, afirma que el pensamiento estético comprendió que la fenomenología husserliana, que subrayaba metodológicamente el carácter intencional de la conciencia y la intuición esencial de los fenómenos, podía ser un adecuado camino para sus investigaciones dada la entidad que la relación objeto-sujeto adquiere dentro de esta perspectiva. Los hechos estéticos quedan “reducidos”, como el fenómeno, a su vivencia subjetiva, aunque no por ello quedan desligados de su referente objetivo, y, como la propia obra de Mikel Dufrenne muestra, la fenomenología se ocupa tanto de los procesos inmanentes que tienen lugar en el episodio estético, como de las formas objetivas en que aquellos se apoyan -la propia *Fenomenología de la experiencia estética* se organiza en dos mitades, una dedicada al objeto estético y la otra a su recepción. En principio, la fenomenología proporciona pues un marco teórico que atiende tanto al lado objetivo como al subjetivo de la experiencia, considerados ambos como caras de una vivencia radicalmente unitaria<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf, Simón Marchán, *La estética en la cultura moderna*, p. 235. *Cursivas mías*.

<sup>2</sup> Cf. Calle, Román de la. Proemio. *Fenomenología de la experiencia estética. Volumen I: El objeto estético*, por Mikel Dufrenne. Valencia: Fernando Torres, 1982, 7-15, p. 8.

## 2.1. Fenomenología

La fenomenología husserliana arranca en 1900 con la publicación de las *Investigaciones Lógicas*. Esta línea teórica fue continuada y ampliada por pensadores muy diversos en direcciones también dispares, a menudo en conflicto: Sartre, Merleau-Ponty, Levinas, Derrida, son algunos de los autores de ordinario relacionados con la fenomenología desarrollada a partir de la obra de Husserl. El posestructuralismo francés mostró, de igual modo, rasgos de clara raíz fenomenológica<sup>3</sup>. Se trata de un paradigma maduro, que ofrece la ventaja de la abundante literatura desarrollada en torno suyo, tanto en lo que se refiere al desarrollo de sus potencialidades como a la crítica del paradigma desde múltiples perspectivas tanto internas como externas a él.

Uno de los aspectos más distintivos de la fenomenología radica en la voluntad husserliana de “volver a las cosas mismas”, de un intuir el mundo sin la mediación de presupuestos o prejuicios procedentes de la tradición<sup>4</sup>, algo que enlaza con el empeño original de la fenomenología de superar el positivismo imperante en la segunda mitad del siglo XIX, y con él las actitudes filosóficas cínicas y escépticas asociadas que permearon el pensamiento de la época. Pues sería a través de esta intuición no mediada como el sujeto accedería a la verdad:

La evidencia misma es, dijimos, el acto de esa síntesis de coincidencia más perfecta [entre lo mentado y lo dado]. Como toda identificación, es un acto objetivante; su correlato objetivo se llama el *ser en el sentido de la verdad* [...] Esta concordancia es *vivida* en la evidencia, en cuanto que la evidencia es la verificación actual de la identificación adecuada<sup>5</sup>.

Casi treinta años más tarde, Husserl reafirma esta perspectiva en sus *Meditaciones Cartesianas*

La evidencia, en el más amplio sentido del término, es una *experiencia* de algo que es y que es de tal manera, o sea, justamente un verlo en sí mismo con la mirada del espíritu [...] Allí donde todavía falta la evidencia no puedo pretender ninguna validez definitiva<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Cf. Smith, David W. “Phenomenology”.

<sup>4</sup> Cf. San Martín, Javier. *La estructura del método fenomenológico*. Madrid: UNED, 1986, p. 24.

<sup>5</sup> Husserl, Edmund. *Investigaciones lógicas*. Madrid: Revista de Occidente, 1976, pp. 685-686. Cursivas en el original.

<sup>6</sup> Husserl, Edmund. *Meditaciones cartesianas*. Madrid: Tecnos, 2006, pp. 17-19. Cursivas en el original.



La intuición inmediata, inequívoca, apodíctica, libre del influjo de la teoría, es lo que permite conocer la verdad del objeto. Es esta inequívocidad lo que permite superar el relativismo al que abocan el psicologismo y el positivismo, pues la intuición directa desaloja cualquier elemento ideal que pueda interponerse entre el ojo y su objeto e introducir consideración alguna que relativice y desdibuje la verdad así aprehendida. La fenomenología debe pues ser una ciencia sin presuposiciones, y esto solo es posible si los objetos fenoménicos son dados absolutamente a la conciencia<sup>7</sup>. O, como apunta Lyotard: frente al psicologismo,

¿De qué manera puedo saber si mi conocimiento es adecuado a su objeto, tal como lo exige la concepción clásica de la verdad? ¿Cuál es el signo de su adecuación? Necesariamente, cierto "estado de conciencia" [...]: la certeza subjetiva [...] es sólo aquello en que se me revela la cosa misma en su dación originaria. La fuente última de derecho para toda afirmación racional radica en el 'ver' (*Sehen*) en general; es decir, en la conciencia donante originaria<sup>8</sup>.

A tenor de estos principios, Husserl se propone un "nuevo comienzo radical" de la filosofía<sup>9</sup>, que pretende renunciar a cualquier saber anterior y acudir a un encuentro con la materia de su reflexión libre de presupuestos que condicionen la mirada. Husserl aspira a una relación inmediata y no condicionada con el objeto, considera al prejuicio como contingencia que puede sortearse, en vez de algo esencial a la actividad consciente. Pero la severa autocrítica a que Husserl sometió su pensamiento impulsó una notoria deriva de su obra, en la que pasó de defender la posibilidad de una *mathesis universalis* de confesos tintes leibnizianos<sup>10</sup> a postular, en su última obra publicada, la condición en esencia histórica y cultural de una conciencia siempre desplegada en el seno de una *Lebenswelt*, algo que impugna esa *mathesis* sostenida en un principio y rechaza la posibilidad de un mirar verdaderamente desprejuiciado. Este cambio de rumbo pone a la fenomenología a las puertas de una hermenéutica:

En el último Husserl hay un intento de elaborar conscientemente los fundamentos explícitos de una ontología hermenéutica, concentrados en la idea de historicidad como

---

<sup>7</sup> Cf. Boedecker, Edgar. C. "Phenomenology". En *A Companion to Heidegger*. Hubert L. Dreyfus y Mark A. Wrathall (eds.). Oxford: Blackwell, 2005, 156-172, p. 157.

<sup>8</sup> Lyotard, J-F. *La fenomenología*, pp. 19-21.

<sup>9</sup> Este es el título del §2 de las *Meditaciones Cartesianas*. Cf. Husserl, E. *Meditaciones cartesianas*, p. 6.

<sup>10</sup> Cf. Husserl, E. *Investigaciones lógicas*, pp. 185-187.

categoría ontológica principal, enraizando todo sentido y toda comprensión en el sustrato original y pre-reflexivo del mundo de la vida<sup>11</sup>.

Otros autores posteriores dentro de la línea fenomenológica, como Maurice Merleau-Ponty, fueron muy críticos con la idea de una intuición egológica de esencias, y abogaron por una conciencia mundana y encarnada, inmersa en el mundo intersubjetivo. Con la hipótesis del *mundo de la vida* se cuestiona el protagonismo de la reflexión y con él la autonomía de la conciencia soberana, y se inicia el progresivo descentramiento de la subjetividad<sup>12</sup> que culminará con la “muerte del sujeto” proclamada por algunos autores del postestructuralismo francés.

En lo que atañe al objeto de esta tesis, importa señalar que algunas de las críticas a la fenomenología han hecho hincapié en la apoliticidad del planteamiento. Lyotard, al final de su obra sobre la fenomenología, afirma de ella que:

Tan incapaz de aliarse con el materialismo del proletariado revolucionario como con el idealismo del capital barbarizante, quiere abrir una tercera vía y hace objetivamente el juego de sus burguesías, aun cuando subjetivamente la honestidad de algunos de sus pensadores esté por encima de toda sospecha. No es un azar que su ala derecha vaya al fascismo y que su “izquierda” se contradiga ridículamente<sup>13</sup>.

A lo que replica Carlos Belvedere, en su reciente argumento por una “politización” de la fenomenología:

Hay una leyenda rosa acerca de la fenomenología. Ella sostiene el carácter ingenuo e idílico de esta perspectiva, a la que considera como una mirada despolitizada cuando no una irreflexiva reproducción de la “ideología” y del lucro capitalista [...] No es infrecuente que se la señale como un encubrimiento ideológico de los intereses dominantes. A su vez, el yo trascendental –cuando es comprendido de manera inapropiada- suele amparar infundadas objeciones a un presunto individualismo que algunos no han dudado en considerar expresión eufemística del liberalismo político<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Siemek, Marek J. “Marxism and the hermeneutic tradition”. En *Phenomenology and Marxism*. Bernhard Waldenfels, Jan M. Broekman y Ante Pazanin (eds.). Londres: Routledge & Kegan Paul, 1984, 31-52, p. 42. Traducción propia.

<sup>12</sup> Cf. Dallmayr, Fred. “Phenomenology and Marxism in historical perspective”. En *Phenomenology and Marxism*. Bernhard Waldenfels, Jan M. Broekman y Ante Pazanin (eds.). Londres: Routledge & Kegan Paul, 1984, 3-30, p. 27.

<sup>13</sup> Lyotard, J-F. *La fenomenología*, p. 149.

<sup>14</sup> Belvedere, Carlos. *Semejanza y comunidad. Hacia una politización de la fenomenología*. Buenos Aires: Biblos, 2006, p. 9.

Puesto que este argumento se propone indagar en las derivaciones políticas de la experiencia estética de la arquitectura, y puesto que muchas de las críticas a la fenomenología han insistido en las inadvertidas secuelas ideológicas de sus formulaciones, será necesario recoger al menos algunas de estas críticas e incorporar aquello que resulte de utilidad para los fines de la investigación. Como se ha mencionado, esto no dará lugar a una imposible síntesis del material reunido. Por el contrario, se recabará un haz de perspectivas contrapuestas que, ante cada pregunta planteada, se confrontarán entre sí para generar una multiplicidad de relatos, a menudo contradictorios, pero que en cualquier caso evitarán una mirada monocroma, una perspectiva única y no problemática –acaso tranquilizadora, o acaso no, en su sospechosa simplicidad-, una conclusión precipitada, una certidumbre ficticia. El equipo teórico consistirá más bien en un desigual surtido de herramientas parciales, reunidas y concertadas por el empeño último del discurso, a saber, la pregunta por las implicaciones ético-políticas de la experiencia de la arquitectura.

En esta breve reseña se hace una primera presentación del pensamiento fenomenológico. Algunas de las nociones clave de la fenomenología quedan sin embargo ya expresas: la idea de una intuición inmediata y desprejuiciada, que en el pensamiento maduro de Husserl se convertirá en intuición condicionada por el medio vital en que se forja la conciencia; ideas estas que, además, pueden acarrear consigo cegueras políticas que dificulten el examen de determinados aspectos de la realidad social. No nos demoraremos en este punto en una exposición más detallada de esta línea teórica, sino que recogeremos unas primeras ideas básicas que iremos ampliando conforme se desarrolle el argumento.

## **2.2. La crítica de Martin Heidegger a la fenomenología husserliana**

### **2.2.1. La hermenéutica de El ser y el tiempo**

La posibilidad de un acceso inmediato al fenómeno fue también cuestionado por Martin Heidegger, cuyo propio pensamiento permaneció inscrito, al menos entre los años 1919 y 1929<sup>15</sup>, en la línea fenomenológica. Ya en *El Ser y el tiempo*, Heidegger abandonó tanto el ideal de certeza como el de inteligibilidad inmediata<sup>16</sup>, y rechazó que la certidumbre racional y la ausencia de presuposiciones fuesen algo posible en general o siquiera deseable. Para Heidegger, la dación del fenómeno no sólo no es inmediata, sino que ella misma es ya, desde

---

<sup>15</sup> Cf. Boedecker, E. "Phenomenology", p. 157.

<sup>16</sup> Cf. Boedecker, E. "Phenomenology", p. 164.

el principio, un constructo teórico, y no puede haber, pues, una evidencia sin prejuicio. Antes que una reflexión sobre la intencionalidad, la fenomenología debería ser una exégesis de las *mediaciones* que hacen posible el encuentro con los objetos, una indagación acerca de la necesaria e ineliminable precomprensión que el sujeto ha de tener del objeto para que este pueda manifestarse o constituirse, según afirma en el §2 de esa obra<sup>17</sup>:

La ontología fundamental heideggeriana se propone mostrar cómo las estructuras del ser-en-el-mundo hacen posible la conciencia en el sentido de Husserl -la intencionalidad de los actos de percepción, juicio, imaginación, etc.- [pues] el contenido intencional no puede entenderse como una función *únicamente* de la conciencia sino que debe verse como derivado de la estructura del ser-en-el-mundo como un todo<sup>18</sup>.

La comprensión de la experiencia del objeto, en cuanto experiencia mediada por la cultura, no puede efectuarse desde el estudio de la conciencia individual, sino que requiere atender a las peculiaridades de cada comunidad en un momento determinado. No puede hablarse entonces de un fundamento último –como el ego trascendental- al que referir esa comprensión, sino que ha de prescindirse de tal fundamento y referirse a los modos particulares en que se efectúa la experiencia en cada caso. Para Husserl, esto supone un relativismo intolerable<sup>19</sup>, contrario a las intenciones originarias de la fenomenología.

Según el planteamiento husserliano, el mundo es un constructo subjetivo elaborado o “constituido” por la conciencia. La noción de constitución, junto con la de reducción, son conceptos clave que caracterizan la fenomenología husserliana y, en esencia, cualquier perspectiva filosófica que se califique de fenomenológica<sup>20</sup>. El primero de ellos<sup>21</sup> se refiere al modo en que la conciencia constituye el objeto, en que elabora su *imagen mental*: “constituirse es, por lo tanto, crear un objeto a partir de los diversos fenómenos presentes en la actualidad de la conciencia”<sup>22</sup>. La conciencia elabora la idea del objeto a partir de la multiplicidad sensible que le ofrecen los sentidos, en una “producción de la unidad objetiva a partir de la diversidad

---

<sup>17</sup> Cf. Crowell, Steven G. “Heidegger and Husserl: The Matter and Method of Philosophy”. En *A Companion to Heidegger*. Hubert L. Dreifus y Mark A. Wrathall (eds.). Oxford: Blackwell, 2005, 49-64, p. 55.

<sup>18</sup> Crowell, S. G. “Heidegger and Husserl”, p. 55.

<sup>19</sup> Cf. Crowell, S. G. “Heidegger and Husserl”, p. 57.

<sup>20</sup> Cf. San Martín, J. *La estructura del método fenomenológico*, p. 22.

<sup>21</sup> Nos ceñiremos aquí a una noción escueta pero suficiente del concepto, pues, como señala Javier San Martín, se trata de “uno de los más ambiguos en la obra de Husserl y que, por tanto, todo lo que sobre él se diga será fragmentario, parcial y fuente de nuevos problemas”. San Martín, J. *La estructura del método fenomenológico*, p. 245.

<sup>22</sup> San Martín, J. *La estructura del método fenomenológico*, p. 245.

temporal de la conciencia”, de manera que “los objetos sólo son correlatos ideales de la experiencia [...] ‘formaciones subjetivas’ de la subjetividad trascendental y que consecuentemente dependen de la conciencia”<sup>23</sup>. La materia sensible, la pluralidad de impresiones que recibimos del objeto carece por sí misma de distinción objetual, es la conciencia quien elabora un objeto –inmanente- unitario a través de la síntesis de esa pluralidad de impresiones: “el objeto de la conciencia, el objeto dado en una percepción, no es un objeto porque exista como un objeto; la unidad o identidad del objeto consigo mismo ‘no viene a la conciencia desde fuera, sino que yace implicado en ella misma como sentido, y esto es como una efectuación intencional de la síntesis de la conciencia’”<sup>24</sup>.

A primera vista, lo anterior parece proponer un idealismo trascendental por el que el mundo existiría únicamente como construcción subjetiva. Sin embargo, la conciencia no constituye los objetos a su albedrío, por así decir, sino que lo hace con arreglo a esquemas previos que elabora en su intercambio con el mundo sensible. En el transcurso de la experiencia mundana la conciencia forja los moldes desde los que percibirá el mundo, las formas en que hace encajar la materia sensible para su síntesis objetual<sup>25</sup>. De este modo, se supera el peligro de un solipsismo según el cual el mundo no sería sino elaboración imaginaria, puesto que el modo en que la conciencia concibe el objeto depende de la materia sensible que los sentidos recaban de la realidad y de la experiencia objetual previa, y por lo tanto el objeto se constituye en estrecha interacción con la realidad. Volveremos a esto que apuntamos ahora brevemente. Pero esta noción plantea ya importantes aporías; por ejemplo, si cada ego monádico constituye el mundo en la conciencia, no hay modo de entender cómo los individuos pueden alcanzar una perspectiva compartida acerca de los objetos del mundo<sup>26</sup>: ¿qué garantiza la convergencia entre las imágenes privadas que distintos sujetos se hacen de la realidad? Conciencias diversas podrían constituir / interpretar de modos dispares un mismo fundamento matérico. Frente a esto, Heidegger propone que el *mundo* no es algo constituido por la conciencia individual, la cual conferiría sentido a un sustrato material inanimado y preexistente al acto constitutivo, sino que puede entenderse más bien como un plexo simbólico de significados, cultural y comunitariamente establecidos, que define el modo de visibilidad de los objetos y desde el cual el hombre contempla el sustrato de lo “real”. Textura

---

<sup>23</sup> San Martín, J. *La estructura del método fenomenológico*, pp. 248-249.

<sup>24</sup> San Martín, J. *La estructura del método fenomenológico*, p. 248. *Cursivas mías*.

<sup>25</sup> Cf. San Martín, J. *La estructura del método fenomenológico*, p. 253.

<sup>26</sup> Cf. Lafont, Cristina. “Hermeneutics”. En *A Companion to Heidegger*. Hubert L. Dreyfus y Mark A. Wrathall (eds.). Oxford: Blackwell, 2005, 265-284, p. 273.

preconstituida y anterior al yo, en la que el sujeto se encuentra “arrojado”, y que es por tanto constituyente de la conciencia, en vez de constituida por ella.

Estas relaciones están ensambladas entre sí como una totalidad original, son lo que son en cuanto son este signi-ficar en que el “ser ahí” se da a comprender previamente a sí mismo su “ser en el mundo” [...] Es lo que constituye la estructura del mundo o aquello en que el “ser ahí” en cuanto tal es en cada caso ya. *El “ser ahí” es [...] la condición óptica de la posibilidad del descubrimiento de entes que hacen frente en la forma de ser de la conformidad (“ser a la mano”) en un mundo [...] con su ser es descubierto esencialmente ya un plexo de entes “a la mano” –el “ser ahí”, en cuanto es, “se ha referido” en cada caso ya “a” un “mundo” que hace frente; a su ser es esencialmente inherente este “estado de referido a”<sup>27</sup>.*

Este plexo simbólico de significados constituye la “condición óptica” que hace posible la experiencia de los entes mundanos; plexo en que la conciencia cobra forma, y desde el que el ser-en-el-mundo contempla un mundo no constituido por la mente individual, sino en el que esta emerge a la conciencia. Estar en este mundo no es mera coexistencia con otros entes, animados o inanimados, sino un pertenecer y un implicarse en un mundo cultural con el que se mantiene una relación simbólica. Mundo intersubjetivamente compartido, que no puede identificarse ni con el conjunto de los objetos existentes, como hacen el realismo o el materialismo, ni con la esfera privada de los actos mentales forjados por la conciencia en soledad, como en un idealismo solipsista. Se trata, además, de un mundo *lingüísticamente constituido*. Los individuos llegan a pertenecer a él a través del lenguaje y en particular, afirma Heidegger, a través del habla ordinaria. Pero no es este el lenguaje entendido a la manera de la filosofía de la conciencia, como un mero instrumento, medio neutro para la comunicación de significados que lo anteceden, concebidos acaso en un medio no lingüístico más originario. Para Heidegger, siguiendo lo que Charles Taylor denomina *concepción expresivo-constitutiva* del lenguaje<sup>28</sup>, la palabra es reveladora del mundo. No hay mundo ni realidad para este “idealismo hermenéutico” heideggeriano, no hay existencia, visibilidad ni significado humano anteriores al lenguaje. Como afirmó Heidegger mucho más tarde, “ninguna cosa es donde falta la palabra”<sup>29</sup>. “Algo es solamente cuando la palabra apropiada [...] lo nombra como siendo y lo

---

<sup>27</sup> Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 101-102. *Cursivas en el original.*

<sup>28</sup> Cf. Taylor, Charles. “Heidegger on Language”. En *A Companion to Heidegger*. Hubert L. Dreifus y Mark A. Wrathall (eds.). Oxford: Blackwell, 2005, 433-455, p. 433.

<sup>29</sup> Heidegger, Martin. “La esencia del habla”. En *De camino al habla*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1987, 141-194, p. 146.

funda así cada vez como tal”<sup>30</sup>. “El ser de cualquier cosa que es, reside en la palabra”<sup>31</sup>. “El hablar [...] habla invitando a las cosas a venir al mundo y el mundo hacia las cosas”<sup>32</sup>. El lenguaje trae las cosas a la existencia y les confiere un ser al nombrarlas, ser que ocupa un lugar distintivo en ese plexo cultural de significaciones, en cuyo seno se relaciona con las demás entidades que lo habitan. Merced a esas relaciones y a ese lugar que el ente ocupa en el seno de la cultura, este adviene a la existencia y adquiere su determinidad, lo que el ente es para nosotros. Los objetos no se dan, pues, sino en el interior de una trama cultural fuera de la que carecen de significación y de sentido humanos. El objeto existe para el hombre en cuanto perteneciente a una cultura, de la que toma su ser, y este emerge de las relaciones que el ente particular entabla con los demás entes considerados por la cultura. A este respecto adelantamos que, si la realidad se constituye a través del lenguaje, su forma está en manos del hombre –no del individuo, sino de la comunidad-, y, como afirma Taylor, el mundo no es algo recibido e inmutable, sino que puede ser transformado y que en él pueden ver la luz nuevas significaciones. Puede hacerse posible todo un nuevo campo de sentimientos, actitudes o comportamientos, de nuevos sentidos<sup>33</sup>, y nada de ello puede explicarse desde la teoría instrumental del lenguaje, puesto que no hay tal cosa como una realidad anterior a él. A través de la palabra, el sujeto posee además una capacidad de autoafección –como recuerda también Taylor<sup>34</sup>, tema que encontraremos a menudo en la obra de Jacques Derrida-, algo que resultará de interés en la discusión que sigue. Ambas propiedades derivan de la aptitud del lenguaje para convocar, junto con el nombre de la cosa, el sentido de lo que la cosa es en el acto de su preferencia y de remitir, en ese acto, a la posición de la cosa en el conjunto del mundo de los entes<sup>35</sup>.

Heidegger considera que la mirada desde la que contemplamos el mundo, gestada en el medio cultural en que se constituye el individuo, acarrea una suerte de “precomprensión” de lo contemplado. Si para la filosofía de la conciencia la percepción era un acto intuitivo, prerreflexivo y no mediado, que sólo en un segundo momento cabe explicitar en un discurso verbal, para Heidegger ocurre que es el mundo, en cuanto red simbólica preconstituida, de naturaleza lingüística, asimilada por la conciencia individual, lo que conforma la mirada y hace

---

<sup>30</sup> Heidegger, M. “La esencia del habla”, pp. 148-149. Cursivas en el original.

<sup>31</sup> Heidegger, M. “La esencia del habla”, p. 149.

<sup>32</sup> Heidegger, Martin. “El habla”. En *De camino al habla*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1987, 9-31, p. 22.

<sup>33</sup> Cf. Taylor, Ch. “Heidegger on Language”, p. 437.

<sup>34</sup> Cf. Taylor, Ch. “Heidegger on Language”, p. 435.

<sup>35</sup> Cf. Lafont. C. “Hermeneutics”, p. 275.

posible aprehender los entes, si bien de un modo particular, en un estilo característico. Dada la condición lingüística del medio en que se gesta la conciencia, será el método empleado hasta entonces para la exégesis de textos religiosos o legales lo que permitirá acceder al modo de ser-en-el-mundo, lo que se efectuará por consiguiente a través de una lectura textual, de una interpretación, de una hermenéutica. Es la exégesis del texto lo que permite acceder al mundo simbólicamente constituido, y por tanto comprender el ser en el mundo de los hombres. De acuerdo con la teoría hermenéutica, tiene lugar en la comprensión del texto una lectura que es al mismo tiempo proyección de un sentido por parte del lector. Este no se acerca al discurso con una mirada neutra, incondicionada, sino que adopta desde el principio una perspectiva anterior a la lectura que la condiciona, la sesga y la limita, pero sin la cual la lectura no sería tampoco posible. El lector trae consigo una interpretación preliminar del texto que propone de antemano un sentido, y en el decurso interpretativo buscará ajustar el sentido propuesto a la textualidad, lo que tendrá lugar a través de una suerte de diálogo entre texto e interpretación que Heidegger denomina *círculo hermenéutico*<sup>36</sup>. De modo semejante a la exégesis hermenéutica, el ser-en-el-mundo enfrenta la realidad desde una precomprensión que anticipa y sale al encuentro del ente intramundano, y que es en último término la condición de posibilidad de esos entes, aquello por lo que los entes se hacen visibles. El plexo simbólico lingüísticamente constituido e intersubjetivamente compartido define pues la estructura de precomprensión que determina el modo de existencia de la entidad, y podemos aproximarnos a él de modo similar a como nos acercamos al texto.

El mundo simbólico, en cuanto humanamente conformado, tiene un carácter contingente. Son muchos los mundos culturales posibles que pueden constituirse, no hay una realidad originaria. La idea de verdad como adecuación entre la cosa y el pensamiento queda pues arrumbada en la formulación heideggeriana; no hay una verdad única, como no hay una única interpretación valedera de un texto dado. Tampoco puede haber una verdad accesible a través de una intuición originaria o "adecuada", como afirmó Husserl en las *Investigaciones lógicas*, puesto que la intuitividad aparece siempre teñida por la precomprensión, por la cultura de pertenencia de cada individuo. No hay ojo sin prejuicio, no hay acceso directo a las cosas mismas, no hay cosas mismas. Si no hay posibilidad de una intuición originaria de lo real, si todo acceso a la realidad está mediado por la red cultural simbólica, entonces no hay nada como una presencia plena y originaria, como ha afirmado la metafísica tradicional y en particular la fenomenología de Husserl. Y esta imposibilidad de presencia plena supone que el

---

<sup>36</sup> Cf. Heidegger, M. *El ser y el tiempo*, pp. 171-172.



yo ni siquiera puede tener una intuición completa de sí, lo que desmiente la autopresencia del sujeto afirmada desde Descartes –cuyo radical inicio filosófico se fundamenta en una operación introspectiva- hasta Husserl, para cuyo método la introspección constituye un elemento esencial.

La crítica heideggeriana a la idea fenomenológica de mundo constituido desde la conciencia individual afecta en particular al modo en que experimentamos la subjetividad del otro, a la relación de la conciencia con las conciencias otras. En las *Meditaciones Cartesianas*, Husserl propuso un modelo de constitución del otro según el cual el ego monádico constituye al otro en su conciencia a través de lo que el filósofo denominó *apresentación analógica*<sup>37</sup>. En esta presentación tenemos ante nosotros al hombre psicofísico, su carne, su cuerpo animado. Pero la conciencia otra, su vida interior, sólo se manifiesta en una pequeña parte en este cuerpo, en sus gestos, en sus fisonomía, en sus expresiones. Aquello de la conciencia ajena que no percibo en el cuerpo ante mí lo aporta mi intencionalidad por una suerte de analogía entre lo que veo del otro y mi propia conciencia: lo que del otro no veo lo imagino como algo semejante a mí. Pero, según este mecanismo, constituyo al otro a imagen mía, la alteridad no participa en esta constitución salvo en pequeña medida; la constitución del otro es, pues, un acto que tiene mucho de solipsista. Husserl trata de explicar la apertura de la conciencia a lo otro a través de una acción correctora suplementaria que aquella ejecutaría en el acto de constitución y con arreglo a la cual, tras una primera apercepción del otro, la conciencia perfeccionaría esa imagen preliminar mediante ajustes efectuados en contrastes sucesivos entre la imagen constituida del otro y las manifestaciones fenoménicas ulteriores de la conciencia otra. Distintos autores han señalado las dificultades de este planteamiento. Como observa Paul Ricoeur, “el otro, aprehendido en su cuerpo y analógicamente aprehendido a través de una síntesis pasiva, tiene un valor de ser exterior a mi esfera primordial”<sup>38</sup>, y por ende no puede ser constituido como un mero “derivado de mi propio mundo”<sup>39</sup>. Según Ricoeur, entre otros, Husserl no habría superado en esta teoría de la constitución del otro la idea de constitución de la cosa como unidad simple de escorzos en armonía, de modo que este dispositivo husserliano dificulta antes que aclara cómo constituimos la alteridad<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> Husserl, E. *Meditaciones cartesianas*, p. 194, entre otros lugares de las *Meditaciones* donde se menciona este concepto. En concreto, en este lugar -§62- se argumenta contra la acusaciones de solipsismo recibidas por la fenomenología husserliana desde la publicación de *Ideas I*.

<sup>38</sup> Ricoeur, Paul. “Kant and Husserl”. *Philosophy Today* 10:3 (1966): 147-168, p. 164. Traducción propia.

<sup>39</sup> Cf. Ricoeur, P. “Kant and Husserl”, p. 164

<sup>40</sup> Cf. Ricoeur, P. “Kant and Husserl”, p. 167

El modelo de experiencia estética aquí propuesto se basa en buena medida en la concepción de Husserl de constitución del objeto inanimado, en particular en cuanto síntesis unitaria de la serie de escorzos del objeto que el observador percibe. El propio Husserl afirma la imposibilidad de concebir la constitución del otro, en cuanto subjetividad intencional él mismo, desde el modelo de constitución de la cosa inanimada. Empero, esta dificultad –afirma Husserl– se extiende a los objetos culturales, que conservan en sí la huella del otro, y por ende la subjetividad ajena forma parte constitutiva suya:

La objetividad del mundo circundante cultural se constituye de este modo [el mismo que el de la conciencia del otro], aunque la clase de objetividad que le corresponde sea limitada, pese a que para mí y para todo otro el mundo sólo se da concretamente como mundo cultural accesible a cada uno. Esta accesibilidad es sustancialmente no incondicionada, en contraste con la accesibilidad absolutamente incondicionada que por esencia pertenece al sentido constitutivo de la naturaleza, de la corporalidad orgánica y del hombre psicofísico en general<sup>41</sup>.

Y:

Al mundo de la experiencia objetiva pertenecen además objetos con predicados espirituales, los cuales, de acuerdo con su origen y su sentido, remiten a sujetos y en general a sujetos extraños y a su intencionalidad activamente constituyente; tal es el caso de todos los objetos culturales<sup>42</sup>

Podría en principio entenderse la constitución del objeto artístico como la de cualquier objeto trascendente inanimado, como síntesis unitaria de las sucesivas perspectivas particulares que la conciencia aprehende de él en el curso de su contemplación. Pero, puesto que la obra de arte se distingue porque la huella de la subjetividad creadora infiltra por completo su experiencia, puesto que se trata de un objeto cultural impregnado de subjetividad de parte a parte, no puede admitirse que se constituya como mera síntesis de una secuencia de escorzos aprehendidos. En cuanto objetos que acarrean consigo la impronta subjetiva, su constitución se ajustará, en algún grado, a la constitución de la conciencia aliena: lo material de la obra, como la carne del otro, ostenta la huella de esa conciencia, y resulta ininteligible como mero ente inanimado. La teoría de la constitución del objeto como síntesis de escorzos resulta, como ya señalase Husserl, insuficiente cuando se trata de comprender cómo aprehendemos el objeto cultural. Pero, si nos atenemos a la perspectiva heideggeriana, ¿hay

---

<sup>41</sup> Husserl, E. *Meditaciones cartesianas*, p. 173.

<sup>42</sup> Husserl, E. *Meditaciones cartesianas*, p. 124.

acaso objetos externos a la cultura, entes contemplados sin presuposiciones culturales, entes que no remitan al otro en su contemplación, y por tanto entidades en cuya constitución quepa ignorar la subjetividad ajena? ¿Serían esos acaso los objetos de una naturaleza que, como ya observó Marx, sólo existe para el hombre en cuanto naturaleza humanizada, naturaleza con sentido humano? Y si en la experiencia de la obra de arte sólo nos vemos a nosotros mismos –en la medida en que constituimos a imagen nuestra la subjetividad ajena en ella manifestada-, no hay modo de que esta experiencia suscite acontecimiento alguno en su recepción, puesto que el observador no encuentra en la obra sino su propio reflejo, y este nada tiene que aportarle. No podemos pues tomar directamente el modelo husserliano de constitución del objeto, sobre todo si, como la obra de arte, y en particular la de arquitectura, se recibe expresamente como manifestación de una subjetividad ajena.

Cuando Heidegger concibe la filosofía como hermenéutica inaugura una de las corrientes de pensamiento más significativas de la segunda mitad del siglo XX, hasta el punto de que Gianni Vattimo declaró en los años 80 que la hermenéutica se había convertido en la nueva *koiné* filosófica de nuestro tiempo. Gadamer, a su vez, afirmó que la hermenéutica y a la deconstrucción derridiana constituyen las dos líneas filosóficas más relevantes de la actualidad. Resulta difícil cuestionar pues la importancia actual de la perspectiva hermenéutica, origen de diversas estéticas que orientan la metodología de la interpretación textual hacia la comprensión de la obra de arte y su experiencia. Fenomenología y hermenéutica, entre otros planteamientos, formarán parte significativa del modelo de vivencia estética aquí propuesto, y pese a la aparente oposición entre ambos planteamientos, veremos como son en realidad complementarios y cómo se presuponen y necesitan el uno al otro.

### **2.2.2. Lenguaje y mundo en Heidegger tras la Kehre**

A partir de los años 30 del siglo XX, tras lo que el propio Heidegger denominó *kehre* o “torna” de su pensamiento, el filósofo desarrolló en mayor profundidad esta idea de mundo humano como plexo significativo y su cualidad lingüística:

En este periodo Heidegger no sólo permanece comprometido con una concepción del lenguaje como medio universal, sino que de hecho desarrolla y refunda sus planteamientos previos de un modo que resalta su creencia en la universalidad del lenguaje y en la inefabilidad de la semántica de un modo mucho más radical y dramático<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Kusch, Martin. *Language as Calculus vs. Language as Universal Medium. A Study in Husserl, Heidegger and Gadamer*. Dordrecht: Kluwer, 1989, p. 193. Traducción propia.

En esta nueva etapa, Heidegger se refirió a la trama de significados que constituyen la realidad como "*lichtung*", como si del claro en el interior de un bosque se tratase. En medio de la indeterminación de la "tierra", dominio matérico informe, sustrato infinito y eterno de formas culturales, el lenguaje abre un claro de luz, define un emplazamiento, conforma un campo de visibilidad de los entes:

En medio de lo ente en su totalidad se presenta un lugar abierto. Hay un claro [...] Lo ente sólo puede ser como ente cuando está dentro y fuera de lo descubierto por el claro. Este claro es el único que proporciona y asegura al hombre una vía de acceso tanto al ente que no somos nosotros mismos como al ente que somos nosotros mismos. Gracias a este claro lo ente está no oculto *en una cierta y cambiante medida* <sup>44</sup>.

El claro / *lichtung* especifica el modo en que contemplamos la realidad, conforma la realidad misma. Las "prácticas reveladoras" abren el claro, por ellas acontece la verdad como *aleceia*, como revelación: la "acción que funda el Estado", el "ser-obra de la obra" –pero no la ciencia, sin embargo- son algunos de los pocos "modos esenciales" capaces de desencadenar el acontecimiento revelador, constituyente del claro. Estos modos "no sólo revelan qué es ese ente aislado en cuanto tal [...] sino que dejan acontecer al desocultamiento en cuanto tal en relación con el ente en su totalidad"<sup>45</sup>. La obra de arte o la fundación del Estado originan el acontecimiento de la verdad como *aleceia* no al revelar un ente individual, sino al constituir por entero la trama cultural; hacen emerger un "mundo" humano en cuanto estilo expresivo en que los objetos se muestran. El lenguaje abre el claro, erige cada mundo cultural a través de su poder constituyente ejercido en esas pocas prácticas capaces de elevar lo indeterminado a la existencia.

El plexo de significaciones, tejido lingüístico discreto y limitado, sólo puede alumbrar una sección menor de lo informe, pues "gran parte de lo ente escapa al dominio del hombre. Sólo se conoce una pequeña parte. Lo conocido es una mera aproximación, y la parte dominada ni siquiera es segura"<sup>46</sup>. Cuando algo emerge a la luz, siempre queda algo en la sombra: "el encubrimiento forma parte del desocultamiento como claro"<sup>47</sup>. El plexo es siempre parcial, no hay un modo único de desentrañar la tierra, de fundar el mundo. La verdad no puede entenderse ya como correspondencia entre el enunciado y su objeto, sino como la

<sup>44</sup> Heidegger, Martin. "El origen de la obra de arte". En *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza, 1997, 11-74, pp. 44-45. *Cursivas mías*.

<sup>45</sup> Heidegger, M. "El origen de la obra de arte", p. 47.

<sup>46</sup> Heidegger, M. "El origen de la obra de arte", p. 44.

<sup>47</sup> Heidegger, M. "El origen de la obra de arte", p. 46.

lucha perpetua entre el mundo y la tierra, entre lo que el lenguaje, a través de las prácticas reveladoras, trata de desenterrar, y lo que permanece sin descubrir<sup>48</sup>. Cada mundo humano no es, pues, sino una entre muchas formas posibles de dar existencia a lo ente, de constituir a través del lenguaje una realidad en cuanto universo de objetos, valores y creencias entretreídos, y cada uno de ellos mostrará a su modo particular sólo retazos del territorio. Cada cultura y cada época constituyen su propio mundo, el cual tiene, pues, una condición histórica<sup>49</sup>. Pero este mundo, en cuanto permanecemos inmersos en él, nos resulta imperceptible a nosotros mismos. Nos es tan íntimo, nos constituye de manera tan esencial, que no podemos tematizarlo:

El lenguaje es una totalidad de la que no podemos hablar. No podemos aprehender la esencia del lenguaje a través del lenguaje. Todo lo que aparece ante nosotros aparece a través del lenguaje, pero el lenguaje como un todo no aparece ante nosotros<sup>50</sup>.

Sólo podemos tener conciencia de lo propio de nuestra epocalidad cuando la abandonamos, cuando se inaugura un nuevo modo de ver las cosas y da inicio una nueva era que “tiene su propia relación única con lo divino”<sup>51</sup>.

Tanto en *El ser y el tiempo* como en el pensamiento desarrollado por Heidegger a partir de la posguerra, se ofrece en cierto modo una inversión del enfoque de la filosofía de la conciencia tal y como se había desarrollado desde Descartes hasta Husserl. Frente a la idea de un mundo constituido en y por la conciencia individual, que recibiría su sentido de esta, Heidegger propone la existencia de un orden simbólico anterior al individuo, orden lingüístico al que este se encuentra “arrojado”, y en cuyo seno se forja el ser-en-el-mundo. Si la conciencia había ocupado el centro de la reflexión filosófica precedente, la obra heideggeriana provocará un descentramiento de esta problemática en lo que se ha denominado el *giro lingüístico* de la filosofía contemporánea, y será el lenguaje a partir de este momento el que concentre en buena medida el interés de la reflexión. En lo que se refiere al tema de esta tesis, importa aquí subrayar, además de la mencionada idea de mundo cultural y de estructura de precomprensión del sujeto, un aspecto particular de la confrontación de este pensamiento con

<sup>48</sup> Cf. Heidegger, M. “El origen de la obra de arte”, p. 46.

<sup>49</sup> Cf. Heidegger, M. “El origen de la obra de arte”, p. 53.

<sup>50</sup> Kusch, M. *Language as Calculus vs. Language as Universal Medium*, p. 204. Traducción propia.

<sup>51</sup> Polt, Richard. “Ereignis”. En *A Companion to Heidegger*. Hubert L. Dreyfus y Mark A. Wrathall (eds.). Oxford: Blackwell, 2005, 375-391, p. 383. La anterior caracterización del planteamiento heideggeriano se basa en el paralelo trazado entre el pensamiento de Heidegger y el de Derrida en Spinoza, Charles. “Derrida and Heidegger: Iterability and Ereignis”. *A Companion to Heidegger*. Hubert L. Dreyfus y Mark A. Wrathall (eds.). Oxford: Blackwell, 2005, 484-510, p. 489.

la fenomenología. Husserl distingue en general la existencia de una capa o sustrato prerreflexivo que antecede a cualquier formulación lingüística. La propia intuición, en su inmediatez y originariedad, sería un acto necesariamente no lingüístico, que sólo en un segundo momento puede explicitarse en un discurso verbal o conceptual. Husserl se atiene aquí a una idea tradicional de lenguaje como “nomenclatura”<sup>52</sup>, según la cual el sustrato prerreflexivo existiría con anterioridad y exterioridad al lenguaje, y este permitiría dar expresión y significación inteligible a lo indeterminado de aquél. Como observa Lyotard:

Con anterioridad a toda ciencia, la cosa nos es pre-dada en una “creencia” pasiva. Lo pre-dado universal pasivo de toda actividad judicativa es el denominado “mundo”, sustrato absoluto e independiente. En el seno de la *Lebenswelt* el sujeto constituyente recibe las cosas como *síntesis pasivas anteriores a todo saber riguroso* [...] Para Husserl, antes de toda actividad predicativa, antes de toda donación de sentido, hay en el seno de la “presentación pasiva”, aun cuando se trate de la percepción de la cosa sensible, una fe en la existencia de lo real<sup>53</sup>

En Heidegger, por el contrario, el lenguaje no es ni independiente ni anterior a las entidades que denota, sino que es a través del lenguaje que esos entes llegan a la existencia y a la visibilidad. La autonomía del lenguaje con respecto de lo que Taylor denomina el sustrato de la realidad informe e indeterminada<sup>54</sup> es de otro orden. El mundo cultural descrito por Heidegger conforma, como hemos observado, una textura de diferencias en que cada elemento ocupa un lugar en el conjunto en virtud de las relaciones que establece con el resto de los objetos de la totalidad. Su posición en la estructura no depende tanto del significado concreto y aislado de ese elemento *como de las relaciones y por ende del carácter de los demás objetos que integran el conjunto*. Esta red adquiere su forma a partir del sistema que sus elementos y las relaciones entre ellos integran, es decir, con arreglo a las condiciones immanentes del retículo, de manera más o menos autónoma con respecto de la “tierra” que alumbraba. En el límite, podría pensarse que el plexo cultural conforma un sistema por completo autónomo, superpuesto a la realidad informe. Esta noción de plexo resulta muy cercana a la idea de lenguaje defendida por Ferdinand De Saussure en su *Curso de lingüística general*. Para Saussure, el lenguaje se constituye como un *sistema de diferencias*, como un tejido en que, al igual que en el mundo objetual heideggeriano, la posición de cada elemento dentro del

---

<sup>52</sup> Sobre esta idea de lenguaje como nomenclatura, cf. Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Madrid: Akal, 1980, p. 99.

<sup>53</sup> Lyotard, J.-F. *La fenomenología*, p. 52-55. Cursivas mías salvo palabra alemana.

<sup>54</sup> Cf. Taylor, Ch. “Heidegger on Language”, p. 450.

conjunto queda determinado por las relaciones que ese elemento establece con los demás componentes del sistema:

La lengua es un sistema del que todos los términos son solidarios y donde el valor del uno no resulta más que de la presencia simultánea de los otros [...] En el interior de una misma lengua todas las palabras que expresan ideas vecinas se limitan recíprocamente: sinónimos como *redouter*, *craindre*, *avoir peur* [...] no tienen valor propio más que por su oposición [...] El valor de un término cualquiera está determinado por lo que le rodea [...] Lo que decimos de las palabras se aplica a cualquier término de la lengua, por ejemplo, a las entidades gramaticales [...] en la lengua no hay más que diferencias *sin términos positivos*<sup>55</sup>.

Sistema de elementos que se autoorganiza en un equilibrio transitorio con arreglo a las fuerzas internas que operan entre elementos. Saussure ilustra el modo en que esto tiene lugar mediante el ejemplo del juego de ajedrez, donde: “el valor respectivo de las piezas depende de su posición sobre el tablero, lo mismo que en la lengua cada término tiene su valor por oposición con todos los demás términos”<sup>56</sup>. Pero este equilibrio se caracteriza por su inestabilidad: el imbricado de las piezas del sistema hace que un cambio local desencadene una reorganización de la estructura entera hasta que alcanza un nuevo equilibrio. Siguiendo con el paralelo con el ajedrez,

El sistema nunca es más que momentáneo [...] Cada jugada de ajedrez no pone en movimiento más que una sola pieza [...] a pesar de esto, la jugada tiene una repercusión en todo el sistema [...] los cambios de valores que resulten serán, según el caso, o nulos, o muy graves, o de importancia media<sup>57</sup>.

Como si de un sistema planetario se tratara, “es como si uno de los planetas que gravitan en torno al sol cambiase de dimensiones y de peso: este hecho aislado entrañaría consecuencias generales y desplazaría el equilibrio del sistema solar entero”<sup>58</sup>. El sistema de la lengua no es, pues, algo que permanezca inmutable en el tiempo, sino que incluso cambios locales inician procesos de mudanza global en el conjunto, y está por ende sujeto a un continuo devenir.

Frente a la teoría del lenguaje como medio comunicativo, la concepción saussuriana entiende la lengua como un sistema autónomo en que los significados se definen antes por su

---

<sup>55</sup> Saussure, F. d. *Curso de lingüística general*, pp. 163-169.

<sup>56</sup> Saussure, F. d. *Curso de lingüística general*, p. 128.

<sup>57</sup> Saussure, F. d. *Curso de lingüística general*, pp. 128-129.

<sup>58</sup> Saussure, F. d. *Curso de lingüística general*, p. 124.

posición dentro del orden global que por su referencia a los objetos de la realidad. Las relaciones entre elementos lingüísticos serían de orden formal, immanentes a la estructura, y no determinadas ni por la referencia ni por ningún otro factor externo a la lengua. El sistema posee, pues, una forma propia y autónoma con respecto de la realidad a la que alude: “la lengua no es un mecanismo creado y ordenado con vistas a los conceptos a expresar”<sup>59</sup>; “la lengua es una forma y no una sustancia”<sup>60</sup>; “no implica ni ideas ni sonidos que preexistan al sistema lingüístico”<sup>61</sup>, y, como en la noción heideggeriana de *lichtung*, para Saussure los objetos no anteceden a su mención por la lengua, sino que es a través del lenguaje que se conforma la realidad :

Nuestro pensamiento no es más que una masa amorfa e indistinta. Filósofos y lingüistas han coincidido siempre en reconocer que sin la ayuda de los signos seríamos incapaces de distinguir dos ideas de una forma clara y constante. Considerado en sí mismo, el pensamiento es como una nebulosa donde nada está delimitado necesariamente. No hay ideas preestablecidas, y nada es distinto antes de la aparición de la lengua<sup>62</sup>.

Con anterioridad a la palabra, el pensamiento no ofrece sino un flujo amorfo del que no cabe extraer ideas distintas. Es sólo cuando el lenguaje se superpone a ese caudal, cuando el concepto traza distinciones en lo confuso, que la conciencia cobra forma y se puede hablar entonces de verdadero pensamiento, de cadenas inferenciales que permiten decidir, elegir, llegar a conclusiones, generar información nueva a partir de lo conocido.

Añade Hjelmslev:

El sentido informe [...] se conforma de modo diferente en cada lengua. Cada lengua establece sus propios límites dentro de la “masa de pensamiento” amorfa, destaca diversos factores de la misma en diversas orientaciones, coloca el centro de gravedad en lugares diferentes y les concede diferente grado de énfasis [...] El mismo sentido se conforma de modos diferentes en diferentes lenguas [...] El sentido continúa siendo en cada caso la sustancia de una nueva forma, y no tiene existencia posible si no es siendo sustancia de una forma u otra<sup>63</sup>.

---

<sup>59</sup> Saussure, F. d. *Curso de lingüística general*, p. 125.

<sup>60</sup> Saussure, F. d. *Curso de lingüística general*, p. 169. Cursivas mías.

<sup>61</sup> Saussure, F. d. *Curso de lingüística general*, p. 171.

<sup>62</sup> Saussure, F. d. *Curso de lingüística general*, p. 159.

<sup>63</sup> Hjelmslev, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1971, p. 79.



No hay un modo único de trazar distinciones sobre el fenómeno, sino que su indeterminación deja lugar para una infinidad de ellas. Hay, pues, en el acto de distinguir, una esencial arbitrariedad que libra a cada lengua para proponer una segmentación propia de su objeto. Si Saussure ilustra cómo se organiza un sistema diacrítico con la analogía del ajedrez, Hjelmslev emplea la imagen del espectro de luz visible para mostrar cómo el lenguaje deslinda y jalona el campo continuo de la radiación electromagnética de un modo distinto en cada idioma, pues cada uno secciona ese espectro en tramos diferentes y designa de maneras diversas los colores que de ello resultan<sup>64</sup>. La lengua conforma pues una suerte de entramado discreto, tendido sobre el continuo de la materia informe, “de igual modo que una red abierta proyecta su sombra sobre una superficie sin dividir”<sup>65</sup>, y cada red muestra un dibujo distinto.

Pasemos por alto por ahora el dualismo que estos planteamientos suponen. Esta red admite una infinidad de trazados posibles, no hay una configuración única o ni siquiera preferente para roturar lo informado, como muestra la diversidad de lenguas humanas. Las demarcaciones que el sistema propone se distinguen por una arbitrariedad esencial, derivada de la autonomía del lenguaje con respecto de lo designado. De ahí la posibilidad de un devenir temporal, de una historia y de la vitalidad de la praxis humana, pues una relación unívoca entre las formas culturales y la naturaleza abocaría al final de la historia. Añade Saussure: la lengua no resulta de un acto creativo individual, sino que, como el plexo heideggeriano, se constituye en el seno de una comunidad, es obra común<sup>66</sup> en que la persona se encuentra sumida y en la que se constituye. Hay pues profundas correspondencias entre la concepción saussuriana del lenguaje y el epocal *lichtung* heideggeriano. Desde ambas perspectivas, el hombre construye un sistema simbólico autónomo y autoorganizado de elementos en interacción, que sólo incidentalmente se relaciona con las entidades que, desde una concepción tradicional, constituirían el referente de tales sistemas. Estos se caracterizan además por su arbitrariedad, por su devenir histórico y por constituirse como obra colectiva y no como creación individual. El paralelo entre estas perspectivas revelará su pertinencia cuando más adelante se trate de la obra de Jacques Derrida.

---

<sup>64</sup> Cf. Hjelmslev, L. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, pp. 80-81.

<sup>65</sup> Hjelmslev, L. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, p. 85.

<sup>66</sup> Cf. Saussure, F. d. *Curso de lingüística general*, p. 161.

### 2.3. La síntesis entre fenomenología y hermenéutica según Paul Ricoeur

Nos centraremos ahora en las conexiones entre los planteamientos heideggerianos y la fenomenología de Husserl. A los efectos de nuestra discusión, importa acaso más su posible complementariedad que las meras diferencias entre ambas perspectivas. Paul Ricoeur da cuenta de esa complementariedad en *Fenomenología y hermenéutica desde Husserl*. Como se ha esbozado en los títulos anteriores, para la fenomenología, la conciencia confiere su sentido al mundo en un acto de constitución; para la hermenéutica, el mundo simbólico, lingüísticamente conformado, precede a la subjetividad individual, la cual se encuentra “arrojada” a ese mundo y se constituye en su inmersión en él. A primera vista, ambas posturas parecen irreconciliables. Ricoeur, sin embargo, argumenta que se trata de planteamientos complementarios la fenomenología se apoya en realidad en un presupuesto hermenéutico, y a su vez la hermenéutica no puede prescindir de la intuición fenomenológica. Señala Ricoeur que, para Husserl, la subjetividad se fundamenta en un sustrato primordial pre-reflexivo, y la conciencia se relaciona con el mundo de modo preferente a través de una intuición también prelingüística. La intuición fenomenológica, empero, requiere de una explicitación lingüístico-conceptual para hacerse significativa. Las intuiciones –ya sean del mundo externo o de la propia conciencia de sí-, necesitan, para hacerse conocimiento, acceder a una fórmula verbal, por más que ninguna multiplicidad de enunciados puede nunca explicitar su sentido sin resto, pero, sin su expresión lingüística, no pueden hacerse juicios acerca de la intuición ni puede esta comunicarse, ni por ende adquirir relevancia intersubjetiva alguna. Pero este acto que lleva lo intuitivo a la palabra es labor en esencia hermenéutica, pues se trata de un acto que *interpreta* lo intuitivo, que busca las palabras que lo expresan con la fidelidad mayor, con el menor resto, que exige a veces un movimiento de vaivén que lo compara con su fórmula verbal y a partir de ésta busca una expresión más exacta, en esa órbita aproximativa en torno al sentido que Heidegger denomina *círculo hermenéutico*. La hermenéutica se halla inscrita, pues, en el corazón de la fenomenología, en cuanto fase interpretativa de las intuiciones. Pero, por su parte, las perspectivas hermenéuticas no pueden ignorar la intuición fenomenológica ni el sustrato pre-reflexivo de la subjetividad, pues la lengua, por autónoma que se quiera, no puede existir sin enlace con la realidad sensible y con el sentido. Sin estos, no hay objeto de interpretación.

La hermenéutica comparte también con la fenomenología la tesis del carácter derivado de los significados de orden lingüístico. Si bien es cierto que toda experiencia tiene

una dimensión lingüística y que esta impregna y atraviesa toda experiencia, como filosofía hermenéutica *no debe comenzar por ella*<sup>67</sup>.

La tarea hermenéutica, aun desplegada en el medio del discurso, no tiene por objeto primero el discurso sino el sentido, y este, aun conformado en el seno de una tradición lingüísticamente formada y transmitida, es irreductible al enunciado. La hermenéutica no puede, pues, encerrarse en la esfera de la lengua, sino que ha de abandonarla, al menos en parte, para salir al encuentro de su objeto.

La reflexión percibe, en la densidad de la experiencia y a través de los estados sucesivos de constitución, lo primordial, la “fundamentación originaria” a la que remiten estos estratos. A pesar de su núcleo intuitivo, esta experiencia sigue siendo una interpretación: lo que me es propio se revela, también, por la explicitación, y en ella y por ella recibe su sentido original. Este contenido esencial y propio sólo está anticipado de una manera general y bajo la forma de un horizonte. No se constituye originariamente por la explicitación<sup>68</sup>.

Pese al poder constituyente del lenguaje, el sentido no se origina -no se origina del todo- en el medio lingüístico, sino que lo antecede en alguna medida; de ahí que la hermenéutica no pueda dejar de referirse a ese sentido originario, no pueda desligarse por completo de la “tierra” a la que en último término refiere. Toda experiencia -afirma Ricoeur- acontece en el interior de un horizonte de significación, de un tejido de presuposiciones que anteceden y condicionan las intuiciones, y que es preciso esclarecer<sup>69</sup> para una comprensión crítica de la experiencia. La intuición fenomenológica no ofrece un acceso incondicionado como pretendió la fenomenología en sus inicios, sino que a aquella subyace un tejido de presuposiciones que es preciso elevar a la luz cuando se trata de comprender la experiencia consciente y de examinarla críticamente. Y esto sólo puede hacerse en la medida en que tales presuposiciones se viertan en el discurso que las objetiva y que da inicio a la exégesis sin fin que las comenta.

Fenomenología y hermenéutica se complementan entre sí. En la necesaria explicitación de lo intuido, la fenomenología realiza una labor eminentemente hermenéutica, por la que lleva a la significación la ambigüedad de las intuiciones en una producción inagotable de enunciados; la hermenéutica no puede prescindir de la intuición inmediata -por

---

<sup>67</sup> Ricoeur, Paul. “Fenomenología y hermenéutica desde Husserl”. En *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2002, 39-70, p. 57. Cursivas mías.

<sup>68</sup> Ricoeur, P. “Fenomenología y hermenéutica desde Husserl”, p. 69.

<sup>69</sup> Cf. Ricoeur, P. “Fenomenología y hermenéutica desde Husserl”, p. 68.

más que se trate de una intuición ya mediada por la cultura, interpretación ella misma desde el principio- si no quiere reducirse a un discurso sobre discursos, escindido del mundo sensible, que desemboca en último término en la abstracción y en el vaciado de sentido del lenguaje. El sujeto se constituye en el discurso, pero este no puede por sí sólo crear un sentido que es en cierta medida anterior al discurso.

Ricoeur añade además algo que concierne a esta crítica de la fenomenología, a la “lectura de la sospecha” aquí efectuada: la fenomenológica inmediatez de la intuición como criterio de la verdad anula la distancia crítica con lo intuido, no parece dejar lugar para el pensamiento que lo interroga. Frente a esto, la hermenéutica que objetiva lo intuido y explicita los presupuestos desde los que se constituye el ente, interpone esa distancia en el acto de tematizar su objeto. Si la recuperación del sentido del lenguaje frente a la abstracción efectuada por las ciencias, que Husserl propone en general en su obra, comporta un sentido político –al menos en cuanto rechazo del lenguaje operativo-instrumental de la tecnocracia tardo-moderna, asunto este en que habrá oportunidad de incidir-, el margen crítico introducido por la operación hermenéutica acarrea implicaciones ético-políticas adicionales, de manera que la síntesis propuesta por Ricoeur elude tanto la adhesión acrítica a unas intuiciones del mundo presuntamente inmediatas, como un divorcio entre el discurso y la realidad sensible que aboca a la degradación y en último término al colapso de la cultura. Incluso en algunas de sus derivaciones políticas, ambas perspectivas se complementan.

#### **2.4. Michel Foucault y la formación discursiva**

El planteamiento propuesto por Michel Foucault en *La arqueología del saber* se emparenta con la lingüística de Saussure y con las tesis heideggerianas comentadas. En esta obra, Foucault propone un modelo de génesis y de dinámica temporal de los saberes compartidos e instituidos, modelo que el autor refiere en principio a las ciencias, aunque la propuesta, como observa Foucault, no tiene por qué limitarse a aquellas disciplinas, actividades o prácticas apoyadas en discursos teóricos que admitan algún grado de epistemologización<sup>70</sup>. El concepto nuclear de este planteo es el de *formación discursiva*, que aquí relacionaremos con el heideggeriano plexo de relaciones que conforma el mundo intersubjetivo. Podemos entender la función discursiva como el conjunto estructurado de enunciaciones que hacen posible el conocimiento dentro de una práctica determinada. Al igual

---

<sup>70</sup> Cf. Deleuze, Gilles. *Foucault*. Barcelona: Paidós, 1987, p. 110.

que el plexo en Heidegger o como la lengua según Saussure, aunque en referencia al campo limitado de una praxis y no al conjunto de la realidad humana o del lenguaje, la función discursiva se constituye como un sistema de diferencias en que cada elemento de la formación, o *enunciado*, ocupa su lugar en el conjunto como resultado de las relaciones que establece con las demás piezas de la estructura. “No hay enunciado aislado”, declara Foucault. La idea de enunciado implica la del sistema completo al que este pertenece, pues es sólo en la inmersión en el todo del discurso que el enunciado adquiere su significación concreta en virtud de los nexos que establece con otros enunciados. Este sistema, de modo similar a la lengua o al *lichtung*, se constituye histórica e intersubjetivamente, no a través del acto de una conciencia individual; sistema exterior al cogito que, en cuanto históricamente determinado, se halla sujeto a un devenir temporal.

El discurso propio de cada campo práctico determina las condiciones de emergencia y visibilidad de sus objetos. Es la formación discursiva la que crea el objeto de la práctica de que se trate, objeto no existe con anterioridad al sistema de enunciados que lo lleva a la existencia. En palabras de Foucault,

El objeto no aguarda en los limbos el orden que va a liberarlo y a permitirle encarnarse en una visible y gárrula objetividad; no se preexiste a sí mismo. El objeto existe sólo en las condiciones positivas de un haz complejo de relaciones establecidas entre instituciones, procesos económicos y sociales, formas de comportamiento, etc. Estas relaciones no están presentes en el objeto, no son ellas las que se despliegan cuando se hace su análisis, no definen su constitución interna, sino que son lo que le permite aparecer, yuxtaponerse a otros objetos, situarse en relación con ellos, estar situado en un campo de exterioridad<sup>71</sup>.

El discurso funciona, pues, a modo de condición trascendental de la experiencia, aunque no como algo ínsito en una naturaleza estable de la psique, sino como un texto elaborado a través de un decurso histórico. Como en Heidegger, en la propuesta foucaultiana el enunciado antecede a la percepción, y la determina. Y, como ocurría con la noción saussuriana de lenguaje, el campo de enunciados integra un edificio ideal, organizado según leyes internas, que mantiene una mayor o menor autonomía con respecto a los entes a los que refiere; como afirma Gilles Deleuze en su comentario a la obra de Foucault, “el enunciado

---

<sup>71</sup> Foucault, M. *Arqueología del saber*, p. 74.

[...] tiene un 'objeto discursivo' que no consiste en modo alguno en un estado de cosas al que hace referencia, sino que deriva, por el contrario, del propio enunciado"<sup>72</sup>.

La formación discursiva, al mismo tiempo que confiere existencia y orden a los objetos de una práctica, determina las posibles posiciones del sujeto dentro del campo definido, las perspectivas que el sujeto puede adoptar, las miradas que puede dirigir a los objetos así creados<sup>73</sup>. Tales perspectivas no dependen, pues, de las intenciones o de la voluntad de los individuos, sino que quedan definidas por la deriva interna del sistema, que obedece a leyes propias de autoorganización, que responde a las fuerzas y tensiones establecidas entre los elementos que lo integran, independientes de la subjetividad. Pero, pese a esta relativa autonomía del sistema, el discurso no es del todo independiente de las realidades exteriores: la formación discursiva interactúa con su exterioridad, sin que ello implique correspondencias causales o biunívocas entre ambos. No podemos considerar los discursos como estructuras ideales o autónomas por completo, sino que se constituyen y evolucionan en diálogo con campos no discursivos. O, como apunta Deleuze,

Una institución implica enunciados y estos [a su vez] remiten a un medio institucional sin el cual no pueden formarse [...] se establecen relaciones discursivas con medios no discursivos, que no son interiores ni exteriores al grupo de los enunciados, sino que constituyen el horizonte determinado sin el cual tales objetos de enunciados no podrían aparecer, ni tal emplazamiento ser asignado en el propio enunciado<sup>74</sup>

Esta interacción no consiste en un fenomenológico explicitar un sustrato originario, mudo y previo a enunciados y discursos, al que estos se encargarían de alumbrar a través de la palabra. El acto de nombrar no otorga una etiqueta a un ente dado con anterioridad a su mención, sino que, de acuerdo con la concepción constitutiva del lenguaje, el nombrar crea su objeto:

Los encadenamientos de proposiciones, no se adosan directamente a la noche primera de un silencio, sino que la repentina aparición de una frase, el relámpago del sentido, el brusco índice de la designación, surgen siempre en el dominio de ejercicio de una función enunciativa; que entre el lenguaje tal como se lo lee y se lo entiende, pero también ya como se lo habla, y la ausencia de toda formación, no existe un bullir de las cosas apenas dichas,

---

<sup>72</sup> Deleuze, G. *Foucault*, p. 34.

<sup>73</sup> Cf. Deleuze, G. *Foucault*, p. 66.

<sup>74</sup> Deleuze, G. *Foucault*, p. 36.

de todas las frases en suspenso, de los pensamientos a medio verbalizar [...] un sentido previo a toda significación<sup>75</sup>

La afinidad con el planteo heideggeriano parece manifiesto; la crítica a la fenomenología husserliana, expresa: “la arqueología no es una investigación del origen, de los a priori formales, no es una especie de fenomenología histórica, sino que se trata de librar a la historia de la empresa fenomenológica”<sup>76</sup>. Si Husserl afirma en el §24 de las *Ideas I* que “toda intuición originariamente dadora es una fuente legítima de conocimiento”<sup>77</sup>, Foucault replica: “no se puede hablar en cualquier época de cualquier cosa [...] no basta con abrir los ojos, con prestar atención o adquirir conciencia, para que se iluminen al punto nuevos objetos”<sup>78</sup>.

Y, como ocurría con el heideggeriano plexo de referencias, el discurso, lente a través de la cual contemplamos el mundo, aquello en virtud de lo cual tenemos un mundo, nos resulta algo demasiado próximo como para poder aprehenderlo. El *archivo*, entendido como horizonte de las formaciones discursivas de una época y cultura determinadas, depósito de las prácticas discursivas de esa cultura y época, resulta, al igual que el *lichtung*, invisible para quienes pertenecen a su epocalidad. Se requiere de la deriva histórica para que queden al descubierto los relatos desde los que comprendemos / constituimos lo real:

No nos es posible describir nuestro propio archivo, ya que es en el interior de sus reglas donde nos hallamos, ya que es él quien da a lo que podemos decir –y a sí mismo, objeto de nuestro discurso- sus modos de aparición, sus formas de existencia y de coexistencia, su sistema de acumulación de historicidad y de desaparición [...] Se da por fragmentos, regiones y niveles, tanto mejor sin duda y con tanta mayor claridad cuanto que el tiempo nos separa de él [...] sería necesario para analizarlo el mayor alejamiento cronológico<sup>79</sup>.

Como cabe esperar de la cualidad discreta del enunciado y del discurso, el retículo discursivo no cubre por completo el campo que ilumina, sino que, como una red que tratase de capturar una materia informe, el discurso sólo puede especificar aspectos particulares del territorio alumbrado, y deja en la oscuridad grandes áreas que permanecen ignotas. De ahí que un mismo territorio pueda describirse desde una infinidad de teorías científicas, algunas

<sup>75</sup> Foucault, M. *Arqueología del saber*, p. 190.

<sup>76</sup> Foucault, M. *Arqueología del saber*, pp. 341-342.

<sup>77</sup> Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro primero. Introducción general a la fenomenología pura*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 129.

<sup>78</sup> Foucault, M. *Arqueología del saber*, p. 73.

<sup>79</sup> Foucault, M. *Arqueología del saber*, p. 221.

con mayor capacidad predictiva o más ajustadas que otras a las experiencias realizadas, sin que ninguna de ellas pueda nunca describir por completo su materia.

Aunque la formación discursiva no es fruto de la actividad individual, e impone condiciones al sujeto, no deben considerarse estas formaciones como conjuntos de determinaciones que se imponen desde fuera al pensamiento de los individuos, o que lo habitan “en el interior y por adelantado”<sup>80</sup>, sino que:

Constituyen más bien el conjunto de condiciones según las cuales se ejerce una práctica y según las cuales esa práctica da lugar a enunciados total o parcialmente nuevos y según los cuales la práctica es o puede ser modificada. Se trata menos de los límites impuestos a la iniciativa de los sujetos que del campo en que se articula, de las reglas que emplea, de las relaciones que le sirven de soporte<sup>81</sup>.

No se trata pues de negar la subjetividad, pese a que, como recuerda Eagleton, en su pensamiento Foucault rechaza de continuo la idea de sujeto autónomo<sup>82</sup> –salvo en sus reflexiones de madurez acerca del *cuidado de sí*. Se trata más bien de descentrar el sujeto, de cuestionar esa subjetividad hegemónica que la filosofía de la conciencia ha postulado durante los últimos siglos, y que, al margen de las dificultades propiamente filosóficas de la idea, es una idea de ser humano cuya complicidad con el capitalismo de producción –acaso menos con la actual economía de gestión- es bien conocida. Oportuna es esta crítica al sujeto “emprendedor”, a la reticencia a reconocer que nuestros discursos están en buena medida condicionados por el medio social y por las prácticas en que efectuamos nuestras declaraciones, así como este rechazo a la nostalgia por la pérdida del sujeto autónomo<sup>83</sup>, pero, del mismo modo que Foucault no afirma la completa autonomía del discurso con respecto de las realidades extradiscursivas –autonomía que cabría desprender, con respecto del lenguaje, de un aserto como el célebre “*il n’ya pas de hors texte*” de Derrida-, no se pretende tampoco negar la subjetividad, la individualidad ni la interioridad, sino que se considera la conciencia como algo constituido en un medio cultural externo y preexistente, que condiciona en mayor o menor grado el ser en el mundo, su percibir, conocer y expresar.

En lo que atañe al objeto de esta tesis, importan también las observaciones que hace Foucault acerca de las prácticas artísticas interpretadas desde las nociones de formación

---

<sup>80</sup> Foucault, M. *Arqueología del saber*, p. 350.

<sup>81</sup> Foucault, M. *Arqueología del saber*, pp. 351-355.

<sup>82</sup> Cf. Eagleton, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Malden y Oxford: Blackwell, 2011, p. 395.

<sup>83</sup> Cf. Foucault, M. *Arqueología del saber*, p. 355.



discursiva, archivo, saber y episteme. Si la *Arqueología* trata sobre todo de los procesos de constitución de las ciencias, “pese a ser el saber y no la ciencia el objeto de la arqueología”<sup>84</sup>, ello se debe, como arguye Foucault, a que “las formaciones discursivas no dejan de epistemologizarse”<sup>85</sup>, de derivar hacia la forma ciencia. Pero las prácticas no científicas pueden hacerse también objeto de este análisis. Como observa Foucault, “una arqueología de la sexualidad mostraría cómo los entendidos, las exclusiones, las libertades, etc. están vinculadas a una práctica discursiva determinada”<sup>86</sup>. Con respecto a las prácticas artísticas, este tipo de análisis revelaría no tanto los caracteres formales concretos de los estilos, o los lenguajes particulares empleados en la obra, como el modo en que una praxis artística se erige en práctica discursiva que se materializa en esos estilos, formas y lenguajes concretos, y ofrecería, por ende, un modo de visibilidad, un estilo de constitución de los entes, una forma de estar en el mundo.

## **2.5. La crítica de Jacques Derrida a la fenomenología husserliana**

### **2.5.1. La voz y el fenómeno**

Jacques Derrida aborda el examen crítico de la obra de Husserl principalmente en tres de sus textos: en “‘Génesis y estructura’ y la fenomenología” -ensayo incluido en *La escritura y la diferencia-*, en su introducción a *El origen de la geometría*, de Husserl, y en *La voz y el fenómeno*<sup>87</sup>. Esta última obra es la que atañe más de cerca a nuestros objetivos. La deconstrucción derridiana no efectúa su crítica al pensamiento de Husserl desde una perspectiva exterior a este, sino que, a partir de una lectura atenta de las obras, realiza un análisis por completo inmanente que expone las fisuras del sistema. Derrida basa su examen en tres puntos básicos del pensamiento de Husserl. Por un lado, la teoría de la constitución de la subjetividad aliena que el pensador alemán presenta en la quinta y sexta de sus *Meditaciones cartesianas*. En segundo lugar, en la distinción, propuesta en la primera de las *Investigaciones Lógicas*, entre un momento expresivo y un momento indicativo inherentes a toda preferencia lingüística. Por último, Derrida se apoya además en la teoría husserliana de la

---

<sup>84</sup> Foucault, M. *Arqueología del saber*, p. 330.

<sup>85</sup> Foucault, M. *Arqueología del saber*, p. 330.

<sup>86</sup> Foucault, M. *Arqueología del saber*, p. 326.

<sup>87</sup> Cf. Lawlor, Leonard. *Derrida and Husserl. The Basic Problem of Phenomenology*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press, 2002, p. 24.

temporalidad subjetiva tal y como se recoge en las *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*.

Acerca de la teoría de la constitución del otro, ya se ha comentado algo con anterioridad: ¿cómo puedo constituir algo de lo que, en lo esencial, carezco de una intuición directa, como es la conciencia del otro? De esa conciencia sólo puedo percibir aquello que se manifiesta en su cuerpo psicofísico. Y, como ya se ha mencionado, Husserl explica esa constitución mediante la idea de *aprehensión analógica*, en virtud de la cual la conciencia encuentra, ante el otro, un momento de presencia, constituido por su carne animada, y un momento de ausencia, que la conciencia propia suple en una especie de interpretación de la subjetividad otra a partir de sus manifestaciones fenoménicas y por analogía consigo misma. Ya se ha comentado lo problemático de este planteamiento, incluso si se tiene en cuenta el mecanismo de “correcciones sucesivas” operadas por el contraste entre la conciencia ajena constituida por la conciencia propia y las manifestaciones fenoménicas ulteriores de aquella que su cuerpo ofrece: pues, según esta hipótesis, se estaría constituyendo al otro a partir de lo propio, lo cual, como hizo notar Levinas, tiene serias implicaciones éticas y políticas. En lo que concierne a nuestro argumento, importa aquí la idea de que la conciencia constituye al otro en un mixto de presencia del cuerpo ajeno y de ausencia de intuición inmediata de la subjetividad aliena, ausencia que lo imaginario suple desde el presupuesto de la semejanza entre esa subjetividad y la propia.

Husserl encuentra una combinación similar entre presencia y ausencia en el lenguaje. En la primera de las *Investigaciones lógicas*, se distingue entre un momento expresivo y un momento indicativo de la lengua. El primero consistiría en el momento de referencia pura, en esa aptitud del lenguaje para hacer “inmediatamente” “presente” ante la conciencia el objeto ausente al que se refiere. El momento indicativo se refiere al poder de la palabra para remitir a realidades otras que las referidas por la expresividad pura; esto incluiría las asociaciones que la recepción de los contenidos expresados suscitan, las connotaciones del lenguaje o el simbolismo derivado de su materialidad, la capacidad de la prosodia de evocar sentidos y significados no necesariamente contenidos en la referencia explícita. Como observa Martin Kusch, en su glosa del texto husserliano:

Husserl comienza por distinguir entre dos conceptos de signo, “expresiones” (*Ausdrücke*) e “indicaciones” (*Anzeichen*) [...] Mientras que en el caso de las expresiones la relación es de orden interno, ideal e inmediato, una relación constituida por el significado, en el caso de la indicación la relación es externa, empíricamente establecida, y basada en la

asociación. Por ejemplo, un gesto es una indicación puesto que la conexión entre el significado y el gesto es externa, no directamente motivada. El caso paradigmático de la expresión es el habla<sup>88</sup>.

El acto comunicativo y la constitución de la conciencia aliena muestran pues una combinación similar entre actualidad y ausencia. Expresión e indicación resultan análogas a los momentos de intuición originaria y de presentación análoga que Husserl distingue en la constitución del otro<sup>89</sup>; tanto es así, que en la comunicación interpersonal el componente de ausencia en la constitución del otro se identifica en buena medida con la indicación del discurso hablado, pues el lenguaje corporal de nuestro interlocutor, el sonido de su voz, la expresión de su rostro, lo mismo que su palabra, suscitan en la conciencia receptora interpretaciones que solventan la falta de una intuición originaria de esa alteridad. El momento indicativo forma parte de igual modo de la lectura del texto escrito, y en mayor medida, pues falta aquí la presencia del cuerpo del otro, de manera que lo imaginario ha de cumplimentar en mayor grado el defecto de presencia. Estas relaciones entre lo presente y lo ausente conforman un aspecto central de la fenomenología husserliana, y su aplicación al estudio de la experiencia de la lectura literaria dará lugar a fecundas reflexiones.

Los componentes indicativos del discurso sólo desaparecen, según Husserl, en el habla interna, en el monólogo interior del sujeto consigo mismo. Como afirma Derrida, ocurre que, paradójicamente, hay que buscar la forma más pura de la expresión justo en aquella variedad discursiva que carece de propósito comunicador<sup>90</sup>. La inmediatez y la plena intuición que la conciencia tiene de sí –Husserl afirma en *Ideas I* que, a diferencia de lo que ocurre con la cosa trascendente, lo único indubitable para la conciencia, lo único de lo que puede tener una intuición originaria, es ella misma- desalojan cualquier posible momento indicativo. Lo que la conciencia se comunica a sí misma no requiere ser interpretado, pues nada hay en lo que la conciencia dice que la conciencia ignore, no hay defecto de comprensión que lo imaginario deba suplir, y el soliloquio interno sólo puede entonces poseer un componente comunicativo – algo que, según esto, ocurre sólo cuando el habla no *comunica*.

---

<sup>88</sup> Kusch, M. *Language as Calculus vs. Language as Universal Medium*, p. 56. Traducción propia. Husserl define estos conceptos en el §8 de las *Investigaciones lógicas*. Incluyo aquí la definición de Kusch por ser mucho más escueta y clara.

<sup>89</sup> Cf. Lawlor, Leonard. *Derrida and Husserl*, p. 180.

<sup>90</sup> Derrida, Jacques. *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Valencia: Pre-textos, 1985, p. 62.

Como observa Derrida, encontramos también estas relaciones entre presencia y ausencia en la teoría fenomenológica de la temporalidad inmanente, en particular en la enunciada por Husserl en las mencionadas *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Esta obra reaparecerá más adelante en nuestra tesis, de manera que habrá oportunidad de recorrer con mayor detenimiento algunos de sus puntos más destacados. En este momento, importa la noción husserliana de constitución del presente, entendido como un lapso temporal extenso, no puntual, que resultaría de las síntesis pasivas efectuadas por la conciencia a cada instante entre una retención mental del pasado inmediato, el presente atendido, y una protención o anticipación de aquello que cabe esperar en un futuro inminente con arreglo a lo apenas transcurrido y a lo ahora experimentado. En cuanto fundidos en síntesis pasiva, estos tres momentos integran una unidad indivisible. Husserl distingue además entre retención y rememoración: mientras que esta se refiere a cómo recuperamos de manera consciente los recuerdos almacenados en la memoria a largo plazo, la retención consiste en la reminiscencia en el ahora, progresivamente apagada, del pasado inmediato, reminiscencia que tiene, como lo presente, la textura de lo percibido, y se funde con ello participando en la constitución del percepto actual. Retención y rememoración revelan, pues, una cualidad fenomenológica diversa<sup>91</sup>: la retención forma parte de lo percibido como ingrediente suyo, mientras que el recuerdo tiene la estructura de la imagen mental. Según Husserl, los recuerdos rememorados, a diferencia de las retenciones, no participan en la síntesis del presente. Sin embargo, Husserl no deja claro cómo ocurre que las retenciones se conviertan en recuerdos, en qué instante se produce el cambio cualitativo entre ellos. Derrida afirma: no hay oposición radical entre ambos, sino continuidad, y por ende hay también continuidad entre percepción y memoria; esta forma parte constitutiva de la percepción actual<sup>92</sup>, el pasado no inmediato permea y constituye el presente; algo que, por otro lado, la idea de Husserl de un esquema de cosa configurado en la experiencia perceptiva del individuo y desde el que se constituye el objeto actual permitiría también afirmar. Pero aun ciñéndonos a la idea husserliana de retención, ocurre que no puede haber presencia inmediata y plena en ningún caso, ni siquiera del yo para sí mismo, puesto que toda presencia, incluso la de la auto-intuición, contiene de manera constitutiva un elemento de pasado y otro de futuro, es decir, de no presencia<sup>93</sup>. Por un lado, para la fenomenología, el acceso a la verdad acontece en la intuición pura e inmediata, presencia plena de lo intuido; por otro, en su teoría de la

---

<sup>91</sup> Cf. Derrida, J. *La voz y el fenómeno*, p. 118.

<sup>92</sup> Cf. Lawlor, L. *Derrida and Husserl*, p. 194.

<sup>93</sup> Cf. Derrida, J. *La voz y el fenómeno*, pp. 113-114.

temporalidad inmanente, en su noción de lenguaje y en su hipótesis acerca de la constitución de la alteridad, afirma de modo implícito lo imposible de esa plenitud de la presencia. Parece haber, pues, una contradicción en el núcleo mismo de la fenomenología de Husserl.

La idea de una presencia pura de la conciencia para sí misma sólo puede sostenerse desde una idea tradicional del lenguaje como nomenclatura, idea que Husserl adopta desde las *Investigaciones lógicas* sin someterla con anterioridad a un examen crítico<sup>94</sup>. Esta es la idea de lenguaje empleada por la lógica y la metafísica tradicional, que concibe la palabra como mero medio comunicativo, transparente, que desaparece al remitir a su referencia. Pero “todo lo que constituye el cuerpo de la palabra, encarnación física de la *Bedeutung*, es, si no exterior al discurso, al menos extraño a la expresividad como tal”<sup>95</sup>: la idea de lenguaje como nomenclatura olvida la materialidad de la palabra, el simbolismo ínsito en la carne del verbo que se interpone en el trabajo de remisión semiótica y que introduce sus matices propios en el paso del significante a lo significado, de manera que ya no cabe distinguir con claridad entre ambos. Merced a este simbolismo de la palabra, también el habla interna acarrea un componente evocativo, indicativo. El sujeto posee, a través de esta palabra, el poder de la autoafección, la aptitud para cambiar su estado interno por medio del soliloquio, el cual, lejos de la improductividad que le atribuye Husserl, convoca ante la conciencia toda clase de evocaciones, resonancias, afectos y recuerdos que la transforman. Tiene lugar en el monólogo interior una suerte de desdoblamiento interno del sujeto entre una voz que habla y una escucha conmovida por ese habla. Desdoblamiento que introduce al mundo exterior en el seno de la intimidad: “la autoafección como operación de la voz supone que una diferencia pura divide la presencia a sí, y en ella radica lo que se cree excluir de la autoafección: el espacio, el afuera, el mundo, etc.”<sup>96</sup>. Y, quien se habla a sí mismo, no lo hace en una lengua propia, sino en un lenguaje tomado del ámbito público, que además se constituye como sistema de diferencias, autónomo en cierta medida con respecto del mundo al que se refiere. Todo ello aleja al querer-decir de lo dicho.

Según esto, y como afirma Derrida, el significado de las palabras, y por ende el de las experiencias que aquéllas narran, está en cierta medida fuera del control del sujeto. El hablante no es del todo dueño de su propio discurso. Frente a lo que cabría esperar desde concepciones como la del sujeto soberano o la de lengua como nomenclatura, el pensamiento

---

<sup>94</sup> Derrida, J. *La voz y el fenómeno*, p. 44.

<sup>95</sup> Derrida, J. *La voz y el fenómeno*, p. 79.

<sup>96</sup> Derrida, J. *La voz y el fenómeno*, p. 141.

no existe, al menos de un modo pleno y determinado, antes de tomar forma lingüística completa. Ya Sartre hace en *Lo imaginario* algunas observaciones acerca de este asunto. Sartre se refiere al pensamiento “anterior” al habla como a una suerte de *proto-lenguaje*, sentencia apenas esbozada en la conciencia, quizás portadora ya de un sentido entrevisto, pensar vago y difuso que sólo se hace pensamiento completo al volcarse en una fórmula discursiva expresa:

Muchas veces *tomamos conocimiento* de nuestro pensamiento al hablar de él; el lenguaje lo prolonga, lo acaba, lo precisa; lo que era [...] *un saber mas o menos indeterminado, toma la forma de proposición clara* al pasar por las palabras. De manera que todo lenguaje –ya sea exterior o “interior”- hace que nuestro pensamiento esté más y mejor definido<sup>97</sup>.

Sólo entonces conoce su pensamiento quien piensa, pues aquel no tendría verdadera existencia con anterioridad a su expresión verbal. Pero tampoco puede decirse que el pensar no preexista en absoluto a su preferencia. Alguna forma de pensamiento, por inconcreto y desdibujado que sea, ha de albergar la psique para poder dar inicio al discurso y orientar un fluir de otro modo errático, para que lo dicho tenga alguna ilación. Para que el pensamiento se constituya en el acto de su enunciado, ha de ir precedido de alguna forma de intuición -lo que no excluye la posibilidad de un pensar sin intuición originaria previa al lenguaje, como ocurre, por ejemplo, cuando se emplea el formalismo matemático, el cual permite generar mediante operaciones abstractas información no contenida en las premisas iniciales. La frase concreta, objetiva y hace comunicable –y por ende da alcance colectivo- al pensar, pero el hablar / escribir y el pensar no pueden identificarse. Cuando hablamos, ocurre algo similar a lo referido por Derrida en otro lugar con respecto de la escritura. Al escribir, al poner en blanco y negro nuestro pensamiento, le damos forma concreta y lo constituimos. Sólo entonces *conoce* su pensamiento quien piensa, y una vez objetivado el pensar puede reflexionarse sobre él y alumbrarse nuevos pensamientos o nuevas versiones de los precedentes, los cuales cabe de nuevo transcribir / constituir en una suerte de diálogo entre la reflexión y la escritura. Pero quien habla emplea un lenguaje público al que debe ajustar lo pensado. El proto-pensamiento,

---

<sup>97</sup> Sartre, Jean-Paul. *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires: Losada, 1964, p. 115. *Cursivas mías*. Señalemos que, para Foucault, la idea de este “protolenguaje” se halla demasiado cerca del fenomenológico sustrato pre-reflexivo explicitado por un lenguaje-nomenclatura: “las palabras, las frases, las significaciones [...] no se adosan directamente a la noche primera de un silencio, sino que la repentina aparición de una frase, el relámpago del sentido, el brusco índice de la designación, surgen siempre en el dominio del ejercicio de una función enunciativa [...] *no existe el bullir de todas las cosas apenas dichas, de todas las frases en suspenso, de todos los pensamientos a medio verbalizar, de ese monólogo infinito del que sólo emergen algunos fragmentos*”. Foucault, M. *La arqueología del saber*, pp. 189-190. *Cursivas mías*.

para hacerse pensamiento pleno, sólo puede materializarse en la forma que le presta la lengua común. En el acto de su vertido en el lenguaje, el proto-pensamiento queda a menudo alterado, pues la fórmula verbal expresada traiciona a veces la intuición que la motiva, y se desvía en exceso de lo proto-pensado. Esta distancia entre el primer barrunto y su fórmula verbal da origen a ese vaivén tentativo que busca la frase más exacta para decir / constituir un pensamiento que va cambiando él mismo conforme reacciona a los intentos de expresarlo, a sus objetivaciones provisionales. A esto se añade el hecho de que el lenguaje no es algo adherido por completo a su referencia, sino que, como sabemos, constituye un campo con forma propia, que sólo incidentalmente se conecta con lo referido. El campo lingüístico no se conforma a la ley de lo real, sino que, de acuerdo a sus propias reglas internas, adquiere un orden derivado de las tensiones entre sus elementos. Esto interpone una nueva distancia entre el pensar y la palabra en que aquél pretende encarnarse. El hablante se sorprende a sí mismo por su propio habla, que concretatiza el proto-pensamiento a su manera. No se dice exactamente lo que se quiere decir, las palabras muestran resistencias expresivas, dicen a la vez más y menos: “la engañosa ilusión del logos es que el decir y el querer decir coinciden”<sup>98</sup>. La polución de mi habla por el lenguaje público –y, por ende, por los discursos que pueblan la semiosfera común: su léxico, su sintaxis, sus estructuras narrativas- hace que mi voz sea, en alguna medida, una voz ajena, y mis pensamientos sean, en alguna medida, los que ese lenguaje público puede expresar. El mundo público se introduce en mi hablar, y, por ende, en mi pensar; ello lo desvirtúa, pero también lo enriquece, pues ocurre que, cuando hablo mediante la lengua compartida, mi voz emerge como un acontecimiento<sup>99</sup> para mí inesperado. La tensión entre el proto-pensamiento anterior al lenguaje y los moldes que la lengua pública ofrece para expresarlo / constituirlo es en último término una tensión creadora que cataliza el acontecimiento sorpresivo en el habla propia. Algo que cabe extender al soliloquio interno: el discurso por el que me hablo a mí mismo se efectúa también en el medio de la lengua compartida, de manera que el mundo social se introduce en la intimidad de mis reflexiones, de mis decisiones, de la imagen que me hago de mí y del relato que hago de mi existencia. En palabras de Derrida,

La lengua no es una función del sujeto hablante. El sujeto -identidad consigo mismo, conciencia de sí- está inscrito en la lengua, es función de la lengua, no se hace sujeto más

---

<sup>98</sup> Peretti, Cristina de. *Jacques Derrida: texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos, 1989, p. 32.

<sup>99</sup> Cf. Lawlor, Leoard. “Deconstruction”. En *A companion to Derrida*. Zeynep Direk y Leonard Lawlor (eds.). Malden y Oxford: Wiley Blackwell, 2014, 122-131, p. 129.

que conformando su habla, incluso la llamada “creación”, incluso la llamada “transgresión”, al sistema de prescripciones de la lengua como sistema de diferencias<sup>100</sup>.

El significado de nuestras palabras nos transforma. El hablante se sorprende de lo dicho por él, y su estado interno se desplaza por ello, reacciona a lo ajeno de su propio discurso –su materialidad, los significados que evoca, los centros psicomotores que la palabra activa al pensarla-, el habla entera es autoafección. El que habla marcha por detrás de sus palabras, la conciencia y el cuerpo entero, solidario con ella –indistinto de ella- mutan a cada momento al escuchar la voz propia. Y, al cambiar el estado de la conciencia, el contexto interior en que se profiere el discurso se refracta en direcciones imprevistas, y con él su significado y el pensamiento mismo, desencadenando nuevas autoafecciones imprevisibles. El hablante es de continuo creado y recreado por su habla, y no es en último término el donador del significado de su decir.

No cabe recoger aquí todos los aspectos de la crítica de Derrida a la fenomenología husserliana. De nuevo, habrá que atenerse a lo que incumbe más de cerca a la investigación. De *La voz y el fenómeno*, extraemos en primer lugar esta imposibilidad de intuición inmediata, de presencia plena, y con ello una idea de la experiencia consciente más compleja y cercana a lo observado en su realidad: en ella, a lo presente se le unirá de manera constitutiva e indisoluble no sólo las retenciones y protenciones husserlianas, sino también los productos de la reflexión y de la memoria, las evocaciones y las emanaciones del inconsciente que tiñen la percepción y todos aquellos contenidos psíquicos ajenos a la intencionalidad, a la atención consciente y deliberada dirigida a su objeto, como se verá. Interesa también la idea derridiana de habla interna, en particular en cuanto formada en una concepción expresivo-constitutiva del lenguaje que concibe este como un sistema de diferencias, en una incorporación expresa de la teoría de Saussure. Soliloquio interno significa para Derrida autoafección, alteridad dentro de la conciencia, desdoblamiento del yo, a la vez hablante y oyente no idénticos entre sí, sino que, merced a la exterioridad del lenguaje con respecto al sujeto, uno se escucha a sí mismo en cierta medida como escucha al otro.

Hace Derrida hacia el final de su crítica otra observación de profundas consecuencias para el modelo de experiencia estética que aquí se propone:

Hay que considerar como originario lo que Husserl considera como experiencia particular accidental y segunda: la deriva indefinida de los signos encadenando las

---

<sup>100</sup> Derrida, Jacques. “La *différance*”. En *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1994, 37-62, p. 50.



representaciones, sin comienzo ni fin [...] Contrariamente a lo que la fenomenología –que es fenomenología de la percepción- ha intentado hacer creer, la cosa misma se sustrae siempre<sup>101</sup>.

Se alude aquí, de pasada, a un fenómeno ya descrito con anterioridad por Charles Sanders Peirce -y, en cierto modo, también por Saussure- y que, retomado por Derrida, constituirá uno de los aspectos centrales de su pensamiento filosófico. Se trata de la idea de que, en el lenguaje, todo significante remite a un significado que es a su vez significante que refiere a otra entidad distinta de sí, de manera que todo significado es a la vez significante, y el universo de los significantes / significados se configura a modo de plexo de unidades semióticas interconectadas, campo de remisiones sin fin entre sus elementos, sin que nunca sea posible alcanzar un fundamento último en que se detenga esta deriva. La *semiosfera* –por emplear el nombre con que Yuri Lotman alude al conjunto de unidades significativas que conforman el tejido de la cultura humana<sup>102</sup>- conforma una esfera autónoma de entes ideales interrelacionados, en cuyo interior el pensamiento discurre entre unidades significativas. No habría, pues, un sentido último y estable, sino que cualquier significado se enlaza con una multiplicidad de unidades semánticas a las que remite, sin alcanzar jamás una lectura final ni unitaria; la lectura permanece siempre abierta, descentrada, al borde de la dispersión. Este aspecto del pensamiento derridiano tiene claras implicaciones para cualquier teoría estética que se plantee el problema de la exégesis de la obra de arte, y se opone a la concepción hermenéutica de interpretación abarcable y confinada dentro de cualquier “círculo hermenéutico”. Volveremos con alguna frecuencia a esta noción de semiosis ilimitada y, en particular, a la de semiosfera.

### **2.5.2. La *différance*. Afinidades con Heidegger**

La fenomenología, en continuidad con el pensamiento iniciado por Descartes, hace de la conciencia el centro de su reflexión, y concibe al sujeto como conciencia dueña de sí, transparente a sí misma, poseedora de su querer-decir. Frente a esto, la relevancia filosófica otorgada al lenguaje por la hermenéutica heideggeriana, reforzada por la concepción saussuriana de la lengua como sistema diacrítico autónomo –planteamientos ambos que confluyen en la noción derridiana de *différance*- niegan al sujeto la posesión plena de su propio habla y, por ende, de su propio pensar. Como afirma Charles Taylor, la *différance*

---

<sup>101</sup> Derrida, J. *La voz y el fenómeno*, pp. 166-167.

<sup>102</sup> Cf. por ejemplo Lotman, Yuri. “Acerca de la semiosfera”. En *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* Madrid: Cátedra, 1996, pp. 21-42.

derridiana es el “no-agente”, que define el espacio de expresión<sup>103</sup>, espacio que, autoorganizado según leyes propias, independiente de los sujetos que lo utilizan y de la realidad a la que en apariencia alude, no responde sino a un devenir inmanente, fuera del control humano. En este sentido, se ha afirmado de la propuesta derridiana que constituye el desarrollo extremo del descentramiento de la conciencia iniciado por la crítica de Heidegger a los planteamientos husserlianos<sup>104</sup>.

Derrida evita dar una definición cerrada de este término, y parece atribuirle una pluralidad de significados; algo que, si bien desde un punto de vista tradicional parecería dificultar su pensamiento, es justo esa apertura lo que permite a esta idea mantener viva una reflexión que eluda la trampa de las definiciones sustantivas que la clausuren, de las engañosas oposiciones binarias y de un lenguaje que privilegia el presente<sup>105</sup>. Parece atinado, pues, que evitemos definir *différance*.

La idea de *différance* parte de la referida concepción del lenguaje en Saussure, y se encuentra muy cercana a la noción heideggeriana de *Ereignis*, como han señalado diversos autores. Si Heidegger, como hemos visto, concibe en *El ser y el tiempo* el sistema de los objetos como orden resultante de las relaciones mutuas entre ellos, y cuyo conjunto conforma el mundo humano, entendido este como constructo ideal, intersubjetivo y compartido, determinante de la experiencia consciente del sujeto, para Derrida, las cosas emergen a la existencia y a la visibilidad a través de una lengua configurada como sistema de diferencias. Concepción esta no ajena tampoco a la de archivo foucaultiano, de similar ascendencia heideggeriana y, como en este, el sistema diacrítico, cuajado de lagunas, no llega jamás a cubrir las posibilidades de designación. En virtud del vacío en cuyo seno se constituye el sistema y de la inestabilidad de las relaciones entre elementos, el sistema de diferencias se muestra sujeto a una deriva temporal continua, a una perenne traslación de sus elementos discretos en el medio del vacío dominante, y su configuración define, en un momento dado, una epocalidad propia, de modo similar a lo recogido en la idea de *lichtung*. “*Différance* será el movimiento de juego que ‘produce’ estos efectos de diferencia. Es el movimiento según el cual la lengua, o todo código, todo sistema de repeticiones en general se constituye *históricamente* como entramado de diferencias”<sup>106</sup>.

<sup>103</sup> Cf. Taylor, Ch. “Heidegger on Language”, p. 447.

<sup>104</sup> Cf. Taylor, Ch. “Heidegger on Language”, p. 447.

<sup>105</sup> Cf. entre otros, Kerby, Anthony Paul. *Narrativity and the self*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press, 1991, p. 33.

<sup>106</sup> Derrida, J. “La *différance*”, p. 46. Cursivas mías salvo neologismo.

Pese a que la lectura derridiana hace del texto de Heidegger no le hace justicia, y considera la idea de *Ereignis* “como la más profunda de las defensas de la presencia”<sup>107</sup>, lo cierto es que puede establecerse un paralelo bastante estrecho entre el acontecimiento heideggeriano y el planteo de Derrida<sup>108</sup>. Hay, pues, importantes semejanzas entre ambas perspectivas, que sin embargo divergen en aspectos sustanciales. Las oposiciones que Heidegger plantea entre autenticidad e inautenticidad, el considerar como “caída” el paso de un tiempo originario a un tiempo derivado, o la distinción misma entre ellos, que no considera su posible imbricación, son restos de pertenencia a la esfera metafísica<sup>109</sup>. “Derrida parte de Heidegger pero va más allá que él en su crítica a la metafísica al cuestionar el funcionalismo y la base lingüística y metafísica de su pensamiento”<sup>110</sup>. El discurso derridiano prescinde de resonancias teológico-hermenéuticas y de un lenguaje plagado de connotaciones acerca de la tierra, la comunidad y la autenticidad: “el lenguaje heideggeriano ‘óntico’, que habla de la casa, de la patria, etc., resulta sospechoso porque es el discurso de aquél que habita en su morada”<sup>111</sup>. “Nietzsche y Derrida resultan mucho más ‘intempestivos’ y ‘apátridas’ que Heidegger”<sup>112</sup>, y eso los coloca en una mayor afinidad y parentesco con el propósito y aún con el tono y el espíritu de esta tesis. Pero hay diferencias más esenciales entre Heidegger y Derrida que, conforme al asunto de nuestra reflexión, aconsejan atender al autor galo. Frente al acontecimiento heideggeriano que revela una perspectiva nueva del mundo, desencadenada en el encuentro con la obra de arte, el texto filosófico o la experiencia religiosa, para Derrida ocurre que no hay prácticas reveladoras privilegiadas, ni tampoco, como sostiene Heidegger, culturas que se hallen más próximas al acontecimiento. Sólo podemos conocer nuestro paradigma epocal desde el exterior, a medida que lo abandonamos y nos distanciamos de él en el perpetuo deslizar de la *différance*. Las heideggerianas prácticas reveladoras sólo actuarían como tales cuando el sistema se desplaza y deviene otro; de ahí, afirma Derrida, la esencial diferición de la vida humana<sup>113</sup>. Para Heidegger, la verdadera revelación tiene lugar cuando se entra en contacto con el modo de revelación propio de cada

---

<sup>107</sup> Cf. Peretti, Cristina de. “‘Ereignis’ y ‘Différance’. Derrida, intérprete de Heidegger”. *Anales del Seminario de Metafísica*, 12 (1977): 116-131, p. 131.

<sup>108</sup> Cf. Spinosa, Ch. “Derrida y Heidegger”, pp. 489-490, o Peretti, C. d. “‘Ereignis’ y ‘Diférance’”.

<sup>109</sup> Cf. Peretti, C. d. “‘Ereignis’ y ‘Diférance’”, pp. 123-124.

<sup>110</sup> Santiago, Luis Enrique de. “Hermenéutica y deconstrucción: divergencias y coincidencias ¿Un problema de lenguaje?” *Contrastes. Revista Interdisciplinar de Filosofía. Suplemento*, 4 (1999): 229-248, p. 235.

<sup>111</sup> Peretti, C. d. *Jacques Derrida*, p. 140

<sup>112</sup> Peretti, C. d. *Jacques Derrida*, p. 140.

<sup>113</sup> Cf. Spinosa, Ch. “Derrida y Heidegger”, p. 493.

epocalidad, lo que supone cierta estabilidad en las prácticas reveladoras<sup>114</sup>; para Derrida, no habría modo privilegiado de revelación, y las prácticas reveladoras –arte, filosofía...- se encuentran en perenne estado de devenir. La *différance* mostraría una temporalidad más acusada y la praxis se mostraría más dinámica si no fuera por el impedimento de la metafísica que lastra su devenir. Ambas perspectivas comportan, pues, un matiz político relevante<sup>115</sup>.

En general, y pese a las afirmaciones acerca del “bajo perfil político de Derrida”<sup>116</sup>, la deconstrucción derridiana implica, en su solicitud de los saberes sedimentados, en sus afirmaciones acerca de la violencia implícita en las tendencias generalizadoras y unificadoras del pensamiento tradicional, en su disolución de las oposiciones binarias, en su rechazo a las reducciones y simplificaciones idealistas, un sentido político “que Derrida siempre buscó”<sup>117</sup>.

La deconstrucción es una técnica / práctica de intervención activa e innovadora que puede ejercerse no sólo en el terreno de la filosofía y de la literatura sino también en los más diversos ámbitos de pensamiento y de la actividad de Occidente: *en su texto* [...] se mantiene constantemente en un equilibrio inestable entre lo que lo constituye [la metafísica tradicional] y lo excede, trabajando en su margen mismo a fin de lograr un pensamiento que no descansa nunca en el tranquilo sosiego de lo familiar<sup>118</sup>

Esta técnica práctica se caracteriza por “un cambio de terreno, pero también de actitud, de tono, de escritura, que introduce un género de intensificación incesante y de constante desasosiego en el apacible confort y familiaridad en que se encuentra actualmente el pensamiento”<sup>119</sup>: estrategia filosófica subvertidora de lo instituido, crítica que rastrea las fisuras de la unidad y la coherencia imposibles del discurso, perspectiva escéptica -en el “buen” “sentido” de la palabra- desde la que hacer frente al bombardeo de relatos contrapuestos que plagan hoy la esfera colectiva.

No obstante, parece difícil que en el modelo de experiencia estética que propondremos aquí puedan convivir un pensamiento como el de Husserl con su “opuesto”, la crítica derridiana que pretende solicitarlo. Esa sería una lectura errónea de la deconstrucción

---

<sup>114</sup> Cf. Spinoza, Ch. “Derrida y Heidegger”, p. 494.

<sup>115</sup> Cf. Spinoza, Ch. “Derrida y Heidegger”, pp. 495-497.

<sup>116</sup> Eagleton, T. *The Ideology of the Aesthetic*, p. 395. Traducción propia. Conviene señalar que Eagleton hace estas afirmaciones en 1990, antes de que se publicasen las obras de Derrida de contenido más expresamente político.

<sup>117</sup> Lawlor, L. “Deconstruction”, p. 123. Traducción propia.

<sup>118</sup> Peretti, C. d. *Jacques Derrida*, p. 21. Cursivas en el original.

<sup>119</sup> Peretti, C. d. *Jacques Derrida*, p. 21.

de la fenomenología efectuada por Derrida, puesto que la operación derridiana no pretende “refutar” la fenomenología, ni siquiera impugnar la validez de la presencia del sentido o la apodicticidad de la descripción fenomenológica trascendental. Derrida defiende que debemos ceder a la necesidad fenomenológica: “la presencia del sentido a una intuición completa y originaria es necesaria [...] Para este autor, la crítica fenomenológica es necesaria y válida: debe presuponerse la presencia, aunque se trate de una presuposición metafísica”<sup>120</sup>. Pero, afirma Derrida, la fenomenología es además “dogmática, especulativa e ingenua”<sup>121</sup>. Y, cuando Husserl, en la primera de las *Investigaciones lógicas*, toma de la lógica su noción de lenguaje, sin someterla al riguroso examen que habría exigido, inscribe todo el desarrollo futuro de la fenomenología bajo el título de la metafísica de la presencia<sup>122</sup>. Derrida parece sostener lo que Lawlor denomina la “doble necesidad” que opera en el seno de la fenomenología: por un lado, su fundamentación sobre la idea de intuición plenificante y adecuada; por otro, la idea también necesaria de una ausencia ineliminable que infiltra toda presencia. La fenomenología no puede renunciar a ninguno de estos principios contradictorios, lo que le impide formar un sistema cerrado y coherente, pero no por ello deja de proporcionar una filosofía de gran potencia comprensora, cuyas limitaciones –en particular, en lo que concierne a esta tesis, de orden político- no pueden descuidarse. No podemos renunciar a los aportes de la fenomenología, pero tampoco podemos abrazarla sin reservas.

## **2.6. Deconstrucción y hermenéutica**

### **2.6.1. Divergencias**

La deconstrucción derridiana no interesa en este debate tan sólo por su crítica a la fenomenología. Su proceder, sus efectos pretendidos, suponen una crítica implícita –cuando no expresa- a la hermenéutica. Deconstrucción y hermenéutica son en cierto modo propuestas antagónicas: frente al tono optimista y conciliador de la hermenéutica gadameriana, para la que, como afirma Luis Enrique de Santiago, siempre parecen posibles el diálogo y el acuerdo<sup>123</sup>, la deconstrucción muestra un talante crítico que no se hace ilusiones acerca de la posibilidad de la comunicación intersubjetiva, que no defiende ni el consenso ni la “buena

---

<sup>120</sup> Lawlor, L. *Derrida and Husserl*, pp. 173-174. Traducción propia.

<sup>121</sup> Lawlor, L. *Derrida and Husserl*, p. 174. Traducción propia.

<sup>122</sup> Cf. Derrida, J. *La voz y el fenómeno*, p. 44.

<sup>123</sup> Cf. Santiago, L. E. d. “Hermenéutica y deconstrucción”, p. 232.

voluntad” del diálogo gadameriano<sup>124</sup>, a los que considera como elementos ideológicos que distorsionan la comprensión de las relaciones sociales<sup>125</sup>. Mientras que para la hermenéutica la lectura textual y la actividad interpretativa en general llevan a una fusión entre el horizonte del lector / receptor y el de la obra, en una apertura al otro, para la deconstrucción no hay recuperación del texto, no hay fusión de horizontes ni reconocimiento del otro<sup>126</sup>, no encontramos aquí la escucha pasiva de la hermenéutica<sup>127</sup> sino la admisión de que el otro sólo puede constituirse en nosotros a partir de lo mismo<sup>128</sup>, sino un acto de leer activo y transformador<sup>129</sup>, reescritura de un discurso siempre nuevo a partir del texto dado. Si la hermenéutica busca el horizonte de sentido del texto –por más que esa búsqueda se proponga, como sugiere Peñalver, no tanto revelar lo implícito en el texto como reconstruir el fondo del que el texto efectivo es sólo una de sus posibles encarnaciones<sup>130</sup>-, si la hermenéutica pasa porque el lector proyecta, a modo de “precomprensión”, un pre-sentido sobre el texto, si el hermeneuta presupone la perfección del discurso y hace de él una lectura “bienintencionada”, si en esa lectura se busca un sentido último de la obra, una “recolección” de los retazos e indicios de sentido a partir de los que componer un relato *completo*, la deconstrucción se muestra escéptica ante la posibilidad de cualquier sentido último de la lectura, ante la idea de la hermenéutica polisemia que, aun preferible a la lección única y monosémica, sigue recluyendo la exégesis en un horizonte limitado de sentidos, y defiende que, antes que converger en una lectura acotada y limitada, la lección textual deriva –y tal vez debería siempre derivar- en una diseminación perpetua que expande sin fin las posibilidades interpretativas de una lectura que remite, en último término, al conjunto de la semiosfera. La hermenéutica se propone conjurar esta disolución del sentido, y dispone recursos para limitar su deriva<sup>131</sup>. La deconstrucción no pretende recuperar el texto, sino entenderlo desde su

<sup>124</sup> Apuntemos que, como señala Derrida, esta “buena voluntad” entra en dificultades cuando se trata de integrar una hermenéutica *psicoanalítica* en una matriz hermenéutica, como propone Gadamer. Estas dificultades cuestionan además que la hermenéutica gadameriana pueda integrarlo todo en su seno, como parece ser su vocación. Cf. Derrida, Jacques. “Las buenas voluntades de poder”. En *Diálogo y deconstrucción. Los límites del encuentro entre Derrida y Gadamer*. Antonio Gómez (ed.). Madrid: Departamento de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la UAM, 1998, 43-44, p. 43.

<sup>125</sup> Cf. Santiago, L. E. d. “Hermenéutica y deconstrucción”, p. 244.

<sup>126</sup> Cf. Peñalver, Mariano. “Entre la escucha hermenéutica y la escritura derridiana”. En *Diálogo y deconstrucción. Los límites del encuentro entre Derrida y Gadamer*. Antonio Gómez (ed.). Madrid: Departamento de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la UAM, 1998, 111-120, p. 118.

<sup>127</sup> Cf. Peretti, C. d. *Texto y deconstrucción*, p. 153.

<sup>128</sup> Cf. Peñalver, M. “Entre la escucha hermenéutica y la escritura derridiana”, p. 118.

<sup>129</sup> Cf. Peretti, C. d. *Texto y deconstrucción*, p. 153.

<sup>130</sup> Cf. Peñalver, M. “Entre la escucha hermenéutica y la escritura derridiana”, p. 113.

<sup>131</sup> Cf. Peñalver, M. “Entre la escucha hermenéutica y la escritura derridiana”, p. 115.

interior, comprender los supuestos implícitos y a menudo encubiertos que subyacen al argumento y a sus afirmaciones, incluso a la pura forma textual, y sacarlos a la luz. La deconstrucción centra su mirada a menudo en los márgenes del texto, en aquellos detalles que revelan esos supuestos implícitos a partir de los que apalancar las pretendidas e imposibles unidad y coherencia del discurso. Para ello, subvierte la ortodoxa jerarquía hermenéutica de la lección textual: a veces importan aquí más los elementos secundarios y menudos, las notas a pie de página, los comentarios, los incisos, que los rasgos considerados de ordinario como principales, y por ello más determinantes en apariencia. No exhibe la deconstrucción esa tendencia universalista de la hermenéutica, que pretende abarcar en su seno conciliador a otras filosofías, incluso las extrañas a ella -como la deconstrucción misma-, voluntad en último término niveladora que amenaza con suprimir las diferencias<sup>132</sup>, con alcanzar un consenso último apaciguador, políticamente nefasto, alienante en una sociedad caracterizada por las tensiones generadas por su pluralidad y por la consiguiente necesidad de discutir cada acto colectivo. No se trata aquí, como afirma Terry Eagleton, de sospechar por sistema del consenso con independencia de su contenido<sup>133</sup>, pues parece claro que el funcionamiento de la democracia lo requiere, sino de ponerse en guardia contra una aceptación del acuerdo como algo *bueno en sí* que rehuya el conflicto y refrende una actitud pasiva frente al *statu quo*.

### **2.6.2. Afinidades**

Empero, la oposición entre ambos planteamientos no es absoluta. Ambas filosofías descienden de Heidegger, por más que la deconstrucción se inspire también en Nietzsche. Ambas son filosofías del lenguaje, inscritas en el giro lingüístico que caracteriza al pensamiento contemporáneo, y ambas se interesan por la lectura textual, en particular por el texto literario y por sus implicaciones para la filosofía. De acuerdo con su filiación heideggeriana, saben de la dificultad de distinguir entre forma y contenido, saben de la ineliminable retórica que acarrea toda escritura, y por tanto de la imposibilidad de emplear en filosofía un lenguaje transparente que no se interponga en el decir de la verdad. Hermenéutica y deconstrucción se incardinan en la pléyade de filosofías postmetafísicas y posthegelianas<sup>134</sup> que se proponen superar la metafísica tradicional, que cuestionan la filosofía de la conciencia y del sujeto autoposeído. Si Derrida defiende, como hemos visto, la imposibilidad de la

---

<sup>132</sup> Cf. De Santiago, L. E. "Hermenéutica y deconstrucción", p. 248.

<sup>133</sup> Cf. Eagleton, T. *The Ideology of the Aesthetic*, p. 398.

<sup>134</sup> Cf. Santiago, L. E. d. "Hermenéutica y deconstrucción", p. 233.

autoposición plena del sujeto o la husserliana intuición adecuada de sí, y afirma la no-presencia y lo otro que constituyen ineliminablemente la identidad, Paul Ricoeur señala el momento de desapropiación que acontece en la lectura textual y en la refiguración de la subjetividad que el texto puede incoar. Para ambos, el monólogo interno se revela como un diálogo, como una disociación del sujeto prueba de su descentramiento y de la presencia de la alteridad en la mismidad<sup>135</sup>. Podemos considerar, con Peñalver, que se trata de opciones filosóficas “reversibles”, puesto que “en la actualidad, parece que toda escucha implica una deconstrucción, y que toda deconstrucción implica una escucha”<sup>136</sup>. O como estrategias complementarias que se apoyan una en otra, necesarias ambas para el ejercicio de un pensamiento crítico, orientaciones que cumplen cometidos diversos pero imprescindibles en el acto de leer, pues, como afirma de Santiago, “no hay destructores sin constructores”<sup>137</sup>, y para deconstruir un texto se ha de partir de alguna interpretación suya más o menos estable, por provisional y abierta que se considere. No hay riesgo de recaída metafísica por acudir a la práctica hermenéutica, toda vez que se tengan presentes sus particularidades. Pues, en la medida en que pueda considerarse la lectura textual como un rizoma deleuziano<sup>138</sup>, las territorializaciones tentativas y provisorias serán parte necesaria del proceso. Negar la necesidad de admitir temporalmente la metafísica comporta una actitud metafísica en sí misma.

El pensamiento derridiano resultará de particular relevancia para esta tesis. La deconstrucción no se limita al análisis filosófico, textual, sino que, como observa Cristina de Peretti, ha tenido también presencia en las prácticas artísticas contemporáneas, en especial en el campo de la arquitectura, como muestra la obra teórica de los arquitectos Peter Eisenman o Bernard Tschumi<sup>139</sup>. Una cierta línea proyectual que tuvo su auge en los años 90 fue bautizada como “arquitectura deconstructiva”, y los integrantes de esta tendencia apelaron

---

<sup>135</sup> Cf. Vergalito, Esteban. “¿Ricoeur vs. Derrida? Hacia una aproximación entre Hermenéutica y Deconstrucción”. *Página web de la asignatura de Principales Corrientes de Pensamiento Contemporáneo de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires*. URL: [http://catedras.fsoc.uba.ar/reigadas/pdf/Publicaciones/revistas/Ricoeur\\_Derrida\\_aproximacion\\_Hermeneutica\\_Deconstruccion\\_Vergalito.pdf](http://catedras.fsoc.uba.ar/reigadas/pdf/Publicaciones/revistas/Ricoeur_Derrida_aproximacion_Hermeneutica_Deconstruccion_Vergalito.pdf). Último acceso: 15 de junio de 2019. Originalmente publicado en versión reducida y ligeramente modificada en *El Pensadero. Revista de Filosofía*, 1 (2005): 19-24.

<sup>136</sup> Peñalver, M. “Entre la escucha hermenéutica y la escritura derridiana”, p. 111.

<sup>137</sup> Santiago, L. E. d. “Hermenéutica y deconstrucción”, p. 248.

<sup>138</sup> “El libro [...] hace rizoma con el mundo”. Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 1997, p. 16.

<sup>139</sup> El primero invitó a Derrida a participar en el proyecto de concurso para la rehabilitación del parque de la Villette en París. Cf. Derrida, Jacques. *Les arts de l'espace. Écrits et interventions sur l'architecture*. París: Éditions de la Différence, 2015, p. 234-235.



expresamente a la obra derridiana. La arquitectura de la deconstrucción quiso efectuar en el terreno de la arquitectura una maniobra pareja a la realizada por Derrida en la lectura textual. Una superación, según Peter Eisenman, de la “metafísica de la arquitectura”, entendida esta como el conjunto de supuestos disciplinares acríticamente aceptados y perpetuados que han gobernado y gobiernan el proyecto de arquitectura a modo de “inconsciente” de la práctica. La deconstrucción es además producción político-práctica del texto global, “implica una cierta articulación de lo teórico y lo práctico, de manera que adquiere sentido político, y de ahí la importancia para Derrida de la crítica de las instituciones, los procesos de legitimación, validación y jerarquización afectadas por el pensamiento metafísico”<sup>140</sup>, como muestra buena parte de la obra derridiana posterior a los años 70, en sus reflexiones acerca de la justicia y la democracia. Esta conjunción entre el nivel de la reflexión filosófica pura y la praxis vital la sitúa en proximidad a los intereses y objetivos de esta tesis. Pero nuestro argumento requerirá también de la perspectiva hermenéutica y por ende conviene distinguir entre ambas prácticas y sus particularidades.

## 2.7. La crítica marxista a las posiciones postestructuralistas

La deconstrucción no es tampoco una perspectiva que pueda admitirse aquí sin reserva. Como ha afirmado Norris,

En cada una de las posturas posmodernas –Baudrillard, Lyotard, el ‘todo es texto’ de Derrida- *la teoría ha servido de vía de escape de cuestiones políticas urgentes, y como pretexto para evitar todo compromiso serio con los acontecimientos históricos del mundo real, privando al pensamiento crítico de la aptitud para juzgar entre argumentos buenos y falaces*<sup>141</sup>

La noción saussuriana de lenguaje como sistema autónomo de esa realidad a la que, según la concepción del lenguaje como nomenclatura, aquél referiría, implica el abandono de la idea tradicional de verdad como correspondencia. Si la lengua y el discurso constituyen una esfera externa a la realidad, esta puede ser considerada como un “constructo de estructura y procesos intralingüísticos que no permiten ningún acceso exterior a la prisión del discurso”<sup>142</sup>. En último término, y con arreglo al modo en que los medios de comunicación dan hoy forma a la esfera pública, cabría concluir que la realidad no es sino un simulacro en que se hace

---

<sup>140</sup> Peretti, C. d. *Texto y deconstrucción*, p. 181.

<sup>141</sup> Norris, Christopher. *¿Qué le ocurre a la posmodernidad? La teoría crítica y los límites de la filosofía*. Madrid: Tecnos, 1998, p. 61. *Cursivas mías*.

<sup>142</sup> Norris, Ch. *¿Qué le ocurre a la posmodernidad?*, p. 242.

imposible distinguir entre lo ilusorio y lo real, como ha afirmado Jean Baudrillard. Este tipo de declaraciones baudrillardianas han sido a veces calificadas de arbitrarias y acusadas de exagerar algunos aspectos por otro lado indudablemente presentes en el mundo contemporáneo; este autor aporta una valiosa semblanza de algunos de esos caracteres que distinguen en esencia a nuestra época de cualquier otra del pasado, pero al calificar de simulacro la experiencia de lo real, al considerar la verdad como algo quimérico, se aniquila la posibilidad de discernir entre un discurso veraz y uno falaz, y se deja a la ciudadanía inerme ante los haceres de un poder que no renuncia ni puede renunciar al pensamiento sustancialista que su agencia requiere. Eso, en unos tiempos en que, como subraya Terry Eagleton, el encubrimiento, las medias verdades, la manipulación del discurso y la distorsión son recursos cotidianos y esenciales a la práctica política actual<sup>143</sup>. Y, como afirma este autor,

Quienes ponen entre comillas términos como “verdad” y “hecho” podrían estar colaborando, desde sus teorías intelectualmente sofisticadas, con las estrategias políticas más burdas y rutinarias de la estructura del poder capitalista. La vida buena comienza cuando se intenta ver la situación como realmente es en la medida de lo posible<sup>144</sup>.

No cabe rechazar de plano las observaciones de Baudrillard con respecto del particular cariz de nuestra época, pero las dificultades para distinguir entre lo efectivo y lo ilusorio –en realidad, su indiscernible entretejido– no permiten abandonar la idea de verdad<sup>145</sup>, sino que, frente a la amenaza –palmaria hoy en la continua pérdida de derechos sociales–, el sentido crítico debe ser alentado y agudizado.

El enfrentamiento entre marxismo y postestructuralismo se desarrolla en buena medida en torno a dos nociones opuestas de lenguaje y por tanto, dos nociones contrapuestas de verdad. Mientras que aquel considera que la palabra mantiene o ha de mantener una ligadura estable con su referencia, la crítica postestructuralista rechaza tal relación, y trata de mostrar cómo la lengua constituye un sistema autónomo con respecto de la realidad a la que refiere, lo que, como se ha comentado, cuestiona la idea de verdad como correspondencia y plantea la posibilidad de que “lo real” emerja a la existencia a través del lenguaje de diversos modos.

Resulta oportuno introducir aquí la idea de “quiebra de la representación” o “estallido de los representantes”, expresiones estas entre otras que refieren a la crisis contemporánea

<sup>143</sup> Cf. Eagleton, T. *The Ideology of the Aesthetic*, p. 379.

<sup>144</sup> Eagleton, T. *The Ideology of the Aesthetic*, p. 379. Traducción propia.

<sup>145</sup> Cf. Norris, Ch. *¿Qué le pasa a la posmodernidad?*, p. 232.

de la referencialidad, al “desenganche” -Lefebvre- o progresiva dilución del vínculo entre significante y significado, entre palabra y referencia, entre lenguaje y realidad -dualidades metafísicas estas que se aceptarán aquí por el momento. Esta crisis de la referencialidad es un fenómeno sociohistórico del cual se ha señalado la fecha de su advenimiento: en los alrededores de 1910<sup>146</sup>. Con anterioridad, las sociedades compartían un código común y evidente<sup>147</sup> que regía la comunicación y la existencia: un acervo compartido de valores, creencias y costumbres que incluía, en particular, un lenguaje de significados bien definidos, una palabra ligada con firmeza a su objeto. Pero una conjunción de circunstancias históricas provoca que el enlace entre significante y significado comience a debilitarse, y se inicien procesos de variación del significado y de resignificaciones del léxico, de las expresiones y de los discursos. La literatura del siglo XIX deja de considerar el lenguaje como algo dado por sentado, como un medio comunicativo más o menos transparente, y comienza a examinarlo, a cuestionarlo, a preguntarse por su esencia y por sus límites, e incoa de ese modo el desasimiento de la unidad del *signo* –de nuevo, idea esta de orden metafísico que admitiremos por ahora. Pero otros factores, en apariencia débilmente relacionados con el lenguaje, refuerzan el proceso: la teoría de la relatividad niega la existencia de un espacio-tiempo absoluto y de una referencia estable desde la que observar el universo; la progresiva pluralidad de las sociedades y los estudios antropológicos sobre civilizaciones no europeas ponen en crisis los modos de vida vigentes hasta entonces, y relativizan los principios en que se fundamenta el orden social burgués; como argumentó Husserl en *La crisis...*, ya con Galileo se inicia un proceso de divorcio entre la teoría y el mundo sensible, proceso que, aunque necesario para esa generación sistemática de juicios sintéticos a priori que caracteriza a la ciencia, tiende a separar el lenguaje de la intuición sensible y, en último término, difumina el sentido vital de los hallazgos científicos<sup>148</sup>. La necesaria reducción operante en las ciencias, o, en el terreno de las “humanidades”, la reducción lingüística de Saussure o el estructuralismo de Levi-Strauss aplicado al campo de la antropología, depuran la teoría de contenidos concretos para poder combinar y manipular las formas con libertad, pero con ello disocian el pensamiento del mundo sensible. Para Lefebvre, “a costa de la precisión, el lingüista termina por dejar de lado la significación del lenguaje”<sup>149</sup>. Y, como subraya Ian Angus -pace Husserl, para quien, aunque “los sistemas simbólicos de las matemáticas y la ciencia requieren un

<sup>146</sup> Cf. Lefebvre, Henri. *Lenguaje y sociedad*. Buenos Aires: Proteo, 1967, p. 123.

<sup>147</sup> Cf. Lefebvre, H. *Lenguaje y sociedad*, p. 115.

<sup>148</sup> Cf. Husserl, Edmund. *La crisis en las ciencias europea y la fenomenología trascendental*. Barcelona: Crítica, 1991, pp. 20s.

<sup>149</sup> Lefebvre, H. *Lenguaje y sociedad*, p. 142.

'vaciado' de su sentido para poder ser empleadas de modo sistemático, [...] es posible restituir intuitivamente su sentido a través de una crítica fenomenológica del proceso de abstracción"<sup>150</sup>, Jacob Klein ha demostrado que no siempre puede enlazarse el hallazgo teórico con el mundo sensible, que no siempre puede recorrerse en sentido inverso la cadena inferencial en busca del enlace entre el enunciado teórico y la realidad concreta<sup>151</sup>. En las artes, a su vez, se pierde el interés por la representación de la realidad objetiva, y comienzan a proponerse realidades alternativas a las experimentadas en la cotidianidad: se abandona la perspectiva lineal del Renacimiento o la composición basada en la tonalidad:

Lo sensible y lo abstracto se interpenetran no sólo en el arte sino en la vida cotidiana: luz eléctrica y objetos técnicos, etc. *Se disuelve la fijación de la conciencia en una representación estable. Desaparecen la buena conciencia y la certidumbre.* Sigue a ello una desestructuración de las ideas, de los conceptos y de las representaciones, *en un extraño ambiente de irrealidad [...]* La nueva situación culmina en una *desrealización generalizada [...]* En el capitalismo, las nuevas relaciones de producción dejan de percibirse de manera directa. Las decisiones se toman en esferas cada vez más alejadas. *El lenguaje ya no tiene referencial, sino una cotidianidad cada vez más trivial [...]* Su deterioro no es sino un aspecto del deterioro de las relaciones sociales acaecido en el capitalismo avanzado [...]. En la medida en que el lenguaje ya no expresa un pensamiento preexistente ni relaciones directas con las cosas, ni lo social, como en las sociedades del pasado, el lenguaje entra en crisis<sup>152</sup>.

La divergencia entre el lenguaje y la realidad culmina pues a principios del siglo XX como resultado de un largo proceso de abstracción progresiva de las prácticas humanas, de dilución de la unidad social y de promoción del protagonismo del lenguaje sobre la realidad sensible. Pero "si hay energía creadora en el lenguaje, existe en la medida en que este se supera hacia lo sensible, hacia la acción, hacia la praxis que cambia el mundo y hacia la praxis que cambia a la gente"<sup>153</sup>. Por eso, el lenguaje, disociado del sentido y la realidad, el lenguaje tal como parecen concebirlo las posiciones más extremas inscritas al giro lingüístico, es un lenguaje que imposibilita la praxis, que no la actividad tecnocrática, para la que sí resulta adecuado. Este lenguaje "desdeña y abandona el sentido para mantenerse al nivel de las

---

<sup>150</sup> Angus, Ian. "Critique of Reason and the Theory of Value: Groundwork of a Phenomenological Marxism". *Husserl Studies* 33 (2017): 63-80, p. 66. Traducción propia.

<sup>151</sup> Cf. Angus, I. "Critique of Reason and the Theory of Value", p. 68.

<sup>152</sup> Lefebvre, H. *Lenguaje y sociedad*, pp. 123-128. Cursivas mías.

<sup>153</sup> Lefebvre, H. *Lenguaje y sociedad*, p. 198.

significaciones”<sup>154</sup>, “desdeña el sentido, se reduce a combinaciones indiferentes. Se fetichiza”<sup>155</sup>. “El discurso se relaciona con el pensamiento analítico y la actividad basada en técnicas operativas, con la especialización del trabajo y con la degradación del sentido en significaciones”<sup>156</sup>. Un lenguaje así, formal y vacuo, indicación pura, separado del sentido, es inoperante incluso como autoafección; de ahí que “el hombre del discurso ya nada siente, lo afectivo se aleja”<sup>157</sup>. “Por y en el discurso la gente se ve alienada y separada de sus relaciones fundamentales”<sup>158</sup>. Sólo en un lenguaje como este, del todo vaciado de reverberos intuitivos, puede tener lugar una semiosis irrestricta.

No obstante, este desarrollo no se consuma por completo, pues un divorcio absoluto entre lenguaje y realidad imposibilitaría la comunicación y la praxis social, supondría el colapso de la cultura<sup>159</sup>. Como afirma Norris en sus comentarios a la crítica de Jürgen Habermas a la propuesta derridiana<sup>160</sup>, no cabe entender que Derrida proponga un escenario de este cariz, una nivelación entre lenguaje literario y lenguaje enunciativo –nivelación sugerida por la dificultad de distinguir entre forma y contenido, entre materia y significado, entre expresión e indicación en el lenguaje- que desemboque en una semiosis ilimitada, en una traslación entre significantes que, en ausencia de rozamiento alguno impuesto por el sentido al juego de remisiones, excluya cualquier posibilidad de comunicación racional<sup>161</sup>. Y añade Norris: “resulta erróneo afirmar que, o hay un significado fijo y unívoco de las palabras, o en ausencia de esto se cae en un relativismo desesperado o en una anarquía cognoscitiva”<sup>162</sup>. Para este autor, Derrida no propone una semiosis irrestricta<sup>163</sup>; podemos entender que la diseminación operaría

---

<sup>154</sup> Lefebvre, H. *Lenguaje y sociedad*, p. 264.

<sup>155</sup> Lefebvre, H. *Lenguaje y sociedad*, p. 267.

<sup>156</sup> Lefebvre, H. *Lenguaje y sociedad*, p. 268.

<sup>157</sup> Lefebvre, H. *Lenguaje y sociedad*, p. 271.

<sup>158</sup> Lefebvre, H. *Lenguaje y sociedad*, p. 273.

<sup>159</sup> Cf. Lefebvre, H. *Lenguaje y sociedad*, p. 115.

<sup>160</sup> En Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Buenos Aires: Katz, 2008. La crítica mencionada se encuentra en el capítulo 7 de la obra y en su excurso, pp. 179-230.

<sup>161</sup> Cf. Norris, Ch. *¿Qué le ocurre a la posmodernidad?*, p. 85.

<sup>162</sup> Norris, Ch. *¿Qué le ocurre a la posmodernidad?*, p. 161.

<sup>163</sup> Para el Habermas de *El pensamiento filosófico de la modernidad* -como recoge Norris en su obra-, la idea de un “texto universal”, “plexo textual omnicomprendivo que todo lo engloba”, objeto de exégesis indefinida, sin delimitación posible del contexto, tiene por resultado “abandonar al lenguaje a los efectos de una regresión al infinito (o ‘semiosis ilimitada’), la cual excluye toda posibilidad de entendimiento racional” –Norris, Ch. *¿Qué le ocurre a la posmodernidad?*, p. 85-, ante lo que Norris señala que “para Derrida, por el contrario, ‘el valor de la verdad... nunca es puesto en duda ni destruido en mis escritos’ [...], siempre ha de ser posible ‘invocar reglas de competencia, criterios de discusión y de consenso, buena fe, lucidez, rigor, criticismo y pedagogía’. Porque sin estos protocolos *indispensables* –por muy compleja que sea su articulación en la lectura de textos específicos- la

sólo en diversa medida en el lenguaje, en la interpretación textual o en las distintas prácticas sociales entendidas como textos, de los cuales la lírica de Mallarmé, analizada por Derrida en *La diseminación*<sup>164</sup>, ofrece un ejemplo extremo.

La divergencia entre lenguaje y realidad, pese a la relativa autonomía de aquel en cuanto sistema diacrítico, no puede nunca consumarse por completo. Incluso Kerby, en su defensa de la narratividad del pensamiento y su rechazo del sustancialismo fenomenológico, afirma que “la subjetividad, la posibilidad de expresión, es también aliada de la propiocepción al nivel puramente corporal”<sup>165</sup>, y la autonomía del lenguaje no autoriza a “abandonar la idea de referencia, puesto que de ello depende la efectividad del lenguaje en la praxis. *La referencia no puede ser ni directamente abandonada ni ingenuamente restituida*”<sup>166</sup>. No cabe negar la referencia por completo, ni tampoco la existencia de un sustrato en alguna medida originario al cual refiere la palabra, por más que sea la lengua la que lo eleve a la luz.

La crítica posestructuralista a la noción de totalidad y a las afirmaciones sustantivas resulta oportuna en cuanto que este pensamiento ha sido cómplice de la tiranía con demasiada frecuencia; el marxismo, sin ir más lejos, degeneró en una actitud dogmática en buena medida achacable a su apego a una filosofía de la determinidad, como ha mostrado Castoriadis<sup>167</sup>, pero negar sin matices la idea de totalidad o la validez de afirmaciones sustantivas no resulta menos tiránica. Este rechazo de la aptitud del discurso para expresar lo real parece él mismo preso de la metafísica que pretende combatir: se podría aplicar aquí el argumento de Husserl, válido ante cualquier escepticismo, pues este es, de nuevo, otra afirmación sustantiva que presupone al lenguaje esa capacidad para describir la realidad que al mismo tiempo pretende negarle. Incluso considerar lo real como caos puro supone ya distinguirlo de otra realidad que presente, pongamos por caso, grados diversos de orden, y por ende un grado aún inferior de estructura<sup>168</sup>. Y, como recuerda Eagleton, la universal igualdad de derechos es una forma de afirmación sustantiva y de “totalización” que sin embargo hace deconstrucción carecerá de toda fuerza crítica”. Norris, Ch. *¿Qué le ocurre a la posmodernidad?*, p. 70. Cursivas en el original.

<sup>164</sup> Cf. “La doble sesión” en Derrida, Jacques. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1997, pp. 293s.

<sup>165</sup> Kerby, A. P. *Narrativity and the self*, p. 131n18. Traducción propia.

<sup>166</sup> Kerby, A. P. *Narrative and the self*, p. 116n15. Traducción propia. Cursivas mías.

<sup>167</sup> Cf. Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad I. Marxismo y teoría revolucionaria* Barcelona: Tusquets, 1983, pp. 17-120. No obstante, Derrida cuestiona que puedan considerarse los extravíos del “socialismo real” inherentes a una “lógica esencial y presente desde el nacimiento” en la teoría marxista; cf. Derrida, J. *Espectros de Marx*, p. 105.

<sup>168</sup> Cf. Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad II. El imaginario social y la institución*. Barcelona: Tusquets, 1989, p. 285.

posibles las identidades individuales, los proyectos vitales particulares, la diferencia, en definitiva:

La particularidad o diferencia ha de pasar por la identidad para que pueda ser respetada y cumplida con plenitud [...] La cuestión política fundamental es la de exigir igualdad de derechos con otros para poder descubrir nuestras potencialidades [...] debe exigirse el derecho a decidir lo que se quiere ser: esto es lo universal, y no un ámbito de deber abstracto impuesto al individuo. *La identidad está aquí al servicio de la no-identidad*, pues sin esa identidad, no es posible ninguna forma de no-identidad<sup>169</sup>

Para Eagleton, hay una contradicción entre ese pensamiento –notoriamente, el de Foucault<sup>170</sup>– que por un lado cuestiona la posibilidad de las afirmaciones sustantivas de la metafísica y, por otro, busca el compromiso político. Este compromiso requiere de la capacidad de análisis y crítica de la esfera pública y de la realidad presentes, por distorsionadas y “ficticias” que sean sus representaciones mediales. Exige una aptitud para la acción que necesita a su vez de un lenguaje operativo. Con respecto a Derrida, observa Eagleton que su escepticismo no entraría en conflicto con ninguna pretensión activista, dado el –presuntamente– escaso compromiso político de este autor<sup>171</sup>. Frente a esta clase de consideraciones, recuerda Cristina de Peretti que, si bien Derrida parece ocuparse de cuestiones ético-políticas sólo a partir de los años noventa:

Esto no significa –como con frecuencia se ha pretendido decir– que en sus textos anteriores, Derrida sea ajeno a dichas cuestiones. Su pensamiento jamás ha sido apolítico. Así lo confirman [...] los bien conocidos y muy numerosos compromisos políticos personales que ha suscrito Derrida desde que empezó a escribir hasta su muerte [...] El lector que sepa y quiera leer puede encontrar ya, en los primeros escritos derridianos sólo en apariencia más teóricos [...] todo tipo de vinculaciones y de implicaciones ético-políticas.<sup>172</sup>

Ocurre en su obra temprana como tantas veces en filosofía: los hallazgos al nivel teórico más abstracto acarrear profundas implicaciones en el plano existencial. La idea derridiana de diseminación del sentido o su crítica a la presencia plena, entre otros, no pueden

---

<sup>169</sup> Eagleton, T. *The Ideology of the Aesthetic*, pp. 414-415. Traducción propia. Cursivas mías.

<sup>170</sup> Cf. Eagleton, T. *The Ideology of the Aesthetic*, pp. 385s.

<sup>171</sup> Cf. Eagleton, T. *The Ideology of the Aesthetic*, p. 395. Eagleton hace esta afirmación en 1990, antes de que Derrida publicase sus obras más políticamente implicadas.

<sup>172</sup> Peretti, Cristina de. “Herencias de Derrida”. *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política* 32 (2005): 119-133, p. 128.

considerarse políticamente ingenuas, por más que sus implicaciones ético-políticas permanezcan sin explicitar.

Señala además Eagleton que la ambigüedad originada en el desenganche entre lengua y referencia no es siempre subversiva, por más que con ella se pretenda evitar esa terroterialización del sujeto y del deseo que los pone a merced del sistema. Ni siquiera esta estrategia de desterritorialización permite escapar a la instrumentalización del deseo por el neoliberalismo, cuya propia desterritorialización y desembarazo de todo lastre dogmático le permite fagocitar cualquier exterioridad. Como afirman Negri y Hardt:

¿Y si un nuevo paradigma de poder, una soberanía postmoderna, ha venido a reemplazar al paradigma y mando moderno mediante jerarquías diferenciales de las subjetividades fragmentarias e híbridas que determinados teóricos celebran? Entonces [...] las estrategias postmodernas y pos-colonialistas que aparecen para ser liberadoras, no desafiarían sino que de hecho coincidirían y eventualmente reforzarían inconscientemente las nuevas estrategias de mando [...] El nuevo enemigo no sólo es resistente a las viejas armas sino que en verdad prospera con ellas, y por eso se une a sus presuntos antagonistas para que las apliquen por completo: ¡larga vida a la diferencia, abajo la binariedad esencialista! [...] La afirmación de hibrideces y el libre juego de las diferencias a través de las fronteras *sólo es liberador en un contexto en el que el poder propone las jerarquías exclusivamente a través de identidades esenciales, divisiones binarias y oposiciones estables* [...] El Imperio no es un débil eco de los imperialismos modernos sino que es *una forma fundamentalmente nueva de dominio*<sup>173</sup>.

La ambigüedad puede emplearse tanto en sentido emancipatorio, en cuanto desafío a las afirmaciones sustantivas del poder, necesarias para su agencia, como con propósito dominador, como en la distorsión ideológica del discurso:

En el contexto del terror de Estado y el desconcierto, aferrarse a la primacía del concepto de verdad puede ser una enérgica y necesaria forma de resistencia [...] No se trata de optar por una cosa o por la otra. La diferencia, la hibridación y la movilidad no son liberadoras en sí mismas, pero tampoco lo son la verdad, la pureza y la estasis<sup>174</sup>.

Incluso si ambos lados rehúyen por igual el sustancialismo, lo que es discutible –las actividades económicas o políticas requieren de afirmaciones sustantivas para su desempeño–, ocurre con la ambigüedad como con el *fármakon* platónico: ya veneno, ya

---

<sup>173</sup> Hardt, Michael, y Negri, Antonio. *Imperio*. Barcelona: Paidós, 2002, pp. 139-143. *Cursivas mías*.

<sup>174</sup> Hardt, M. y Negri, A. *Imperio*, pp. 151.



medicina, carece de uso específico, y por ello de un valor ético propio. La ambigua ambigüedad puede servir a cualquier uso y cualquier causa, tanto emancipadora como sojuzgante. Cuando Derrida subvierte las categorías de la tradición filosófica, no por ello niega la aptitud del lenguaje como instrumento para la praxis, puesto que admite la necesidad de la metafísica, pero rechaza aceptar a ciegas sus conceptos; su obra muestra cómo guardarse de las oposiciones binarias y otras trampas del lenguaje, y lejos de limitar la capacidad de crítica, ofrece un arsenal que permite deconstruir el discurso y enfrentarse a la demagogia que inunda la actual esfera pública:

Desde el momento en que los límites [...] ya no se pueden controlar o fijar por medio de la simple oposición de la presencia y de la ausencia, de la efectividad y de la no-efectividad, de lo sensible y de lo suprasensible, *otro* enfoque de las diferencias ha de estructurar (“conceptual” y “realmente”) el campo de ese modo nuevamente abierto. Lejos de borrar las diferencias y las determinaciones analíticas, esa otra lógica reclama otros conceptos. Se puede esperar de ella una nueva inscripción más fina y más rigurosa<sup>175</sup>.

Encontramos en la crítica marxista a la perspectiva derridiana y sobre todo a posturas como las de Lyotard o Baudrillard un oportuno contrarresto a un pensamiento que en ocasiones tiene a negar con cierta precipitación una metafísica sin la que no podemos pasarnos. Empero, no hay que perder de vista que a menudo se han hecho lecturas erróneas de estas posiciones, en particular desde la filosofía analítica, y, como recuerda Norris al respecto, no puede identificarse el pensamiento de Derrida con un irracionalismo nietzscheano<sup>176</sup>. No podemos adherirnos sin reservas, ni tampoco rechazar sin más, ninguno de estos planteamientos. El abandono de la referencia y el considerar el lenguaje como una esfera escindida de lo real puede invalidar su capacidad crítica en un momento histórico en el que resulta de enorme pertinencia. Pero atenerse a un lenguaje unívoco, a una metafísica de la fundamentación, de la presencia plena, de las oposiciones binarias, resulta también nefasto para cualquier proyecto emancipatorio. En la experiencia estética se encuentran además, en grado variable, tanto la intuición inmediata del sentido como una diseminación de este imposible de confinar en un horizonte. Tampoco se ajustan a la fenomenología del ser humano ni la cartesiana conciencia solipsista ni un sujeto completamente descentrado, mero “pliegue” de una exterioridad total. Ni siquiera puede tomarse una u otra opción como más favorable para una perspectiva emancipatoria y crítica, pues, como observa Eagleton, ambas son a la vez funcionales y disfuncionales al sistema productivo actual: el capitalismo no puede ni

<sup>175</sup> Derrida, J. *Spectros de Marx*, p. 182. Cursivas en el original.

<sup>176</sup> Cf. Norris, Ch. *¿Qué le ocurre a la posmodernidad?*, p. 73.

liberarse definitivamente de la ideología del sujeto autónomo, emprendedor, ni tampoco del ego despersonalizado, atravesado por una infinitud de mensajes políticos y publicitarios, sin un verdadero interior o “mundo primordial” que ofrezca alguna resistencia a las conminaciones al consumo o a la flexibilidad exigida por el trabajo contemporáneo:

El humanismo liberal es tan incapaz de morir como de resucitar. El sujeto humano autónomo y centrado no es una falacia metafísica que pueda desvanecerse con un toque de deconstrucción, sino una necesidad ideológica actual [aunque] embarazosamente desfasada con respecto de ciertas versiones alternativas de la subjetividad que surgen más directamente de la economía del capitalismo tardío. Ambas formas de subjetividad son ideológicamente esenciales [...]: oponer al sujeto como una red difusa de adhesiones libidinales al agente autodirigido [...] es tan inaceptable para los reguladores de la producción como bienvenido por los gestores del escenario del consumo<sup>177</sup>.

La elección teórica no puede consistir en una mera reacción a los postulados del capitalismo tardío, sino que requiere asumir y emplear de modo crítico esos mismos principios. No hay posición teórica segura de por sí, sólo cabe caminar sobre el filo de la navaja. Si, como afirma Fred Dallmayr, “el movimiento fenomenológico y la filosofía egológica pueden considerarse como el canto de cisne del industrialismo moderno”<sup>178</sup>, y resultan por ello cómplices del capitalismo de producción, ciertas tesis deleuzianas o el posmoderno “yo saturado” de Kenneth Gergen<sup>179</sup>, satisfecho en medio del bombardeo mediático, no consiguen eludir –Geiger ni siquiera lo pretende– la connivencia con el capitalismo de gestión. Parece que no cabe sino tomar de cada línea teórica aquello que convenga, y atender en cada caso a las implicaciones ideológicas o a las posibles limitaciones epistemológicas del instrumental empleado.

## **2.8. Notas para una crítica postestructuralista al marxismo**

Esto en lo que se refiere a la crítica marxista a las posiciones postestructuralistas, en las que la deconstrucción derridiana se inscribiría. Hay que decir en primer lugar que no puede considerarse el marxismo como una corriente unitaria, pues el término abarca una diversidad de tendencias en ocasiones emparentadas sólo de lejos. En lo que se refiere a la crítica al

---

<sup>177</sup> Eagleton, T. *The Ideology of the Aesthetic*, p.377. Traducción propia.

<sup>178</sup> Dallmayr, F. “Phenomenology and Marxism in historical perspective”, p. 27.

<sup>179</sup> Cf. Gergen, Kenneth. *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós, 2006.

pensamiento de Marx, resulta fácil imaginar el meollo de esta crítica: el marxismo, en especial en sus versiones más dogmáticas, se inscribe de lleno en una metafísica de la presencia y se le puede aplicar por tanto lo afirmado por el postestructuralismo acerca del sustancialismo, de las oposiciones binarias o de la idea de verdad como correspondencia. Puede decirse, con Castoriadis, que el materialismo histórico:

Hace del desarrollo de la técnica el motor de la historia 'en último análisis', y le atribuye una evolución autónoma y una significación cerrada y bien definida; intenta someter el conjunto de la historia a categorías que no tienen sentido más que para la sociedad capitalista desarrollada y cuya aplicación a formas precedentes de vida social plantea más problemas de los que resuelve; está basada sobre el postulado oculto de una naturaleza humana esencialmente inalterable, cuya motivación predominante sería la motivación económica. Estas consideraciones conciernen al contenido de la concepción materialista de la historia, que es un determinismo *económico* [...] Pero la teoría es inaceptable en tanto que *determinismo* sin más, es decir, en tanto que pretende que puede reducirse la historia a los efectos de un sistema de fuerzas sometidas ellas mismas a leyes comprensibles y definibles de una vez por todas, a partir de las cuales estos efectos pueden ser íntegra y exhaustivamente compendidos (y por ende también *deducidos*)<sup>180</sup>.

Esta larga nota reúne lo esencial de la crítica que Castoriadis efectúa del pensamiento marxiano a lo largo de casi cincuenta páginas. La crítica a este pensamiento que por ejemplo hace Derrida en *Espectros de Marx* discurre también en torno a las dualidades marxianas, en particular a las de espíritu / espectro o valor de cambio / valor de uso: "lo que Marx quiere es discernir. El *krinein* de la crítica tiene ese precio"<sup>181</sup>. Pese a esto, Marx, como tantos grandes pensadores, elude las simplificaciones excesivas, y su pensamiento tiene una riqueza de matices y una complejidad que a menudo compensa los problemas planteados por sus postulados de partida. Norris señala cómo una obra como *El 18 Brumario de Luis Bonaparte* puede considerarse casi como un ejercicio de deconstrucción de Marx por sí mismo<sup>182</sup>, en el que la prosa marxiana, en su complejidad, en su despliegue de los acontecimientos, en sus análisis y comentarios, en la narrativa nunca lineal que trata de extender la maraña de hechos y condiciones que llevan al golpe de estado de Luis Bonaparte, en nada se corresponde con el materialismo cientifista y simplificado de la ortodoxia marxista posterior, y "exhibe todos los

---

<sup>180</sup> Castoriadis, C. *La institución imaginaria de la sociedad I*, pp. 50-51. Cursivas en el original.

<sup>181</sup> Derrida, J. *Espectros de Marx*, p. 141. Cursivas en el original.

<sup>182</sup> Cf. Norris, Ch. *¿Qué le ocurre a la posmodernidad?*, pp. 57-58.

rasgos característicos de la posmodernidad *avant la lettre*<sup>183</sup>. Subsisten importantes problemas a la *letra* de la teoría marxista, pues, por ejemplo, sus argumentos económicos e históricos han sido completamente superados<sup>184</sup>, pero, pese a ello, acaso mantenga su vigencia, *cuando menos*, en su conminación emancipatoria y crítica:

La crítica marxista puede seguir siendo fecunda, si sabemos adaptarla a las condiciones nuevas [...] Seguir inspirándose en determinado espíritu del marxismo sería seguir siendo fiel a lo que ha hecho siempre del marxismo, en principio y en primer lugar, una crítica *radical*, es decir, un procedimiento capaz de autocritica. Esta crítica *pretende*, en principio y explícitamente, estar abierta a su propia transformación, a su reevaluación y a su auto-reinterpretación [...] Este espíritu es más que un estilo, aunque también sea un estilo. Es heredero de un espíritu de la Ilustración al que no hay que renunciar [...] Si hay un espíritu del marxismo al que yo no estaría dispuesto a renunciar, éste no es solamente la idea crítica o la postura cuestionadora [...] es más bien cierta afirmación emancipadora y *mesianica*, cierta experiencia de la promesa que se puede intentar liberar de toda dogmática e, incluso, de toda determinación metafísico-religiosa, de todo *mesianismo*. Y una promesa debe ser cumplida, es decir, no limitarse sólo a ser “espiritual” o “abstracta”, sino producir acontecimientos, nuevas formas de acción, de práctica, de organización, etc. [La] deconstrucción hubiese sido imposible e impensable en un espacio premarxista. La deconstrucción sólo ha tenido sentido e interés [...] como una radicalización de un cierto marxismo, de un cierto *espíritu de marxismo*. Se ha dado este intento de radicalización del marxismo que se llama deconstrucción [...] Si esta tentativa fue prudente y parsimoniosa, pero rara vez negativa en la estrategia de sus referencias a Marx, fue porque la ontología marxista, la apelación a Marx, la legitimación en base a Marx, estaban en cierto modo demasiado sólidamente *confiscadas*. Parecían soldadas a una ortodoxia, a unos aparatos y a unas estrategias cuyo menor defecto no era solamente que estuviesen, en cuanto tales, privadas de porvenir<sup>185</sup>.

Marx, en su empeño por capturar el devenir histórico, respondiendo al carácter de la materia de su estudio, ha de desplegar un discurso que tiene poco de metafísico, y que resulta de una complejidad y de un tono cercanos al de la deconstrucción. Derrida, tras su fecunda crítica de la metafísica tradicional, tras demoler la fenomenología husserliana, afirma que no podemos pasarnos sin el concepto, que no cabe renunciar a cierto espíritu ilustrado, y que el marxismo, más allá de sus tesis concretas, ofrece hoy un aliento combativo, de crítica y de

---

<sup>183</sup> Norris, Ch. *¿Qué le ocurre a la posmodernidad?*, p. 55.

<sup>184</sup> La mencionada crítica de Castoriadis a la teoría de Marx insiste en esta cuestión. Cf. Castoriadis, C. *La institución imaginaria de la sociedad I*, pp. 17-120.

<sup>185</sup> Derrida, J. *Espectros de Marx*, pp. 100-106. Cursivas en el original.

ímpetu hacia el cambio, de empeño por forjar el devenir histórico, que no pueden resultar más oportunos en nuestros días. En último término, las divergencias entre ambas posiciones parecen diluirse en su común anhelo emancipatorio.

## 2.9. Marxismo, fenomenología y hermenéutica

La crítica del marxismo a la fenomenología y la hermenéutica, que ha generado por su parte una abultada bibliografía<sup>186</sup>, discurre por cauces bastante alejados de los seguidos por la deconstrucción. Aquí, como en el resto de este capítulo, se esbozarán brevemente aquellas ideas principales que incumben al argumento de esta tesis.

Fenomenología y marxismo han pasado de una hostilidad primera a un progresivo acercamiento y a numerosos intentos de síntesis entre ambas líneas de pensamiento. Tras la Segunda Guerra Mundial, se inició, casi sin esfuerzo, una síntesis “quizás demasiado superficial”<sup>187</sup> entre ambas. Ello fue posible debido a que numerosos pensadores de ambas tendencias compartieron aspectos de la otra filosofía. Para empezar, “hay una corriente principal dentro del marxismo comprometido con la fenomenología”<sup>188</sup>. En *Historia y conciencia de clase*, Gyorgi Lukács considera aspectos de la realidad social como su condición capitalista o precapitalista, la conciencia de clase o la estructura de la mercancía como si de fenomenológicas esencias se tratase. La epojé husserliana ocupa un lugar importante en la lucha de clases: cuando el proletariado aprehende la estructura de la sociedad y con ello su propio lugar en el conjunto, efectúa para ello una suerte de epojé fenomenológica que le permite cuestionar los postulados ideológicos que pretenden legitimar el estado de cosas; epojé que da un primer paso hacia la reconstitución de la realidad social. No obstante, Lukács rechazó esta obra en su pensamiento maduro por considerarla demasiado comprometida con una filosofía de la conciencia<sup>189</sup>. Más tarde, Erich Fromm, Herbert Marcuse y otros autores de la llamada *Escuela de Frankfurt* se plantearon en mayor o menor medida el problema de una “fenomenologización” del marxismo.

---

<sup>186</sup> Cf. Wartofsky, W. Marx. “Consciousness, Praxis and Reality: Marxism vs. Phenomenology”. En *Interdisciplinary Phenomenology*. Don Ihde y Richard M. Zaner (eds.). La Haya: Martinus Nijhoff, 1977, 133-151, p. 134.

<sup>187</sup> Dallmayr, F. “Phenomenology and Marxism in historical perspective”, p. 14. Traducción propia.

<sup>188</sup> Wartofsky, W. M.. “Consciousness, Praxis and Reality”, p. 153. Traducción propia.

<sup>189</sup> Sigo en este comentario a Lukács lo expuesto por Fred Dallmayr en Dallmayr, F. “Phenomenology and Marxism in historical perspective”, pp. 11-12.

Del lado de la fenomenología, Jean-Paul Sartre o Maurice Merleau-Ponty intentaron integrar aspectos del marxismo en un pensamiento de raíz fenomenológica. Sartre en particular negó que pudiera considerarse al marxismo como un materialismo, puesto que este reduce la conciencia a un producto de la materia y con ella la sociedad humana a un sistema de objetos relacionados entre sí por leyes naturales. Este materialismo se refuta a sí mismo, ya que si la conciencia no fuese más que reflejo de lo existente sería incapaz de elaborar ninguna teoría, incluido el propio materialismo. Para Sartre, la idea de una conciencia constituida por lo existente es más propia de las clases hegemónicas, interesadas en perpetuar el estado de cosas, que no de una crítica que aspire a cambiarlas<sup>190</sup>. Merleau-Ponty, por su parte, fue crítico con el proyecto husserliano de una intuición egológica de las esencias que obvie la interacción entre conciencia y realidad, pero también con el materialismo marxista, y consideró que la fenomenología podría permitir al marxismo una reconsideración de las relaciones entre conciencia y ser y del sentido de esas relaciones<sup>191</sup>. La propia fenomenología de Merleau-Ponty, y en cierta medida la del último Husserl, se aproximan a un cierto materialismo afín al defendido por el marxismo<sup>192</sup>. Enzo Paci parece casi identificar el pensamiento husserliano de *La crisis...* con el marxismo, hasta el punto de afirmar que la intencionalidad y la lucha de clases “forman una unidad”<sup>193</sup>. Pero si algunos autores afirman la posibilidad y la necesidad de una síntesis entre fenomenología y marxismo, otros niegan que ambos paradigmas tengan lo suficiente en común. El propio Merleau-Ponty, en *Aventuras de la dialéctica*, afirma la incompatibilidad entre las tesis fenomenológicas con la concepción marxista de la historia<sup>194</sup>. Para Lyotard, las dos tesis son irreducibles, “pues sólo al precio de la identificación de la subjetividad originaria como materia puede proponerse al marxismo conservar la fenomenología, superándola”<sup>195</sup>, por más que la fenomenología “se acercaba espontáneamente al marxismo tras la aceptación de la intersubjetividad y la *Lebenswelt*”<sup>196</sup>.

De ordinario se considera al marxismo como una forma de filosofía materialista, mientras que la fenomenología -en particular, la husserliana- se autodefine como un idealismo trascendental. Según esto, se trataría de perspectivas opuestas, pero tan pronto como se

---

<sup>190</sup> Cf. Dallmayr, F. “Phenomenology and Marxism in historical perspective”, p. 21.

<sup>191</sup> Cf. Dallmayr, F. “Phenomenology and Marxism in historical perspective”, p. 27.

<sup>192</sup> Cf. Lyotard, J-F. *La fenomenología*, p. 136.

<sup>193</sup> Cf. Dallmayr, F. “Phenomenology and Marxism in historical perspective”, p. 25.

<sup>194</sup> Cf. Siemek, M. J. “Marxism and the hermeneutic tradition”, p. 148n.

<sup>195</sup> Lyotard, J-F. *La fenomenología*, pp. 138-139.

<sup>196</sup> Lyotard, J-F. *La fenomenología*, p. 141.

matizan estas posiciones, las diferencias se diluyen en cierta medida. La oposición entre fenomenología y hermenéutica por un lado y marxismo por otro radica en buena medida en la autoconcepción del marxismo como un naturalismo, y, en las versiones más dogmáticas, como un cientifismo inconciliable con los principios de la fenomenología. Esto se aplica menos al pensamiento de Marx, quien reconoció en el idealismo un medio para evitar la trampa del objetivismo cientifista<sup>197</sup>. Fue más bien en la obra de Engels cuando el marxismo tomó un resuelto cariz materialista. Mientras que Marx tendió a conservar la unidad entre los momentos objetivo y subjetivo a lo largo de su obra, lo que lo protegió de las inclinaciones de la filosofía moderna hacia el objetivismo o hacia el subjetivismo<sup>198</sup>, Engels permaneció inmerso en un naturalismo decidido y se atuvo a su rechazo del idealismo<sup>199</sup>, algo que tendrá importantes secuelas para el desarrollo posterior del marxismo, pues de esa actitud derivaron el formalismo y el esquematismo propios del materialismo dialéctico, verdadera metafísica dentro del marxismo<sup>200</sup>. Por su parte, la fenomenología del primer Husserl se revela a primera vista como una filosofía ajena a la historia, y por ende a la condición histórica de la subjetividad. El problema de la constitución del mundo intersubjetivo por el ego monádico no recibe una respuesta satisfactoria en las *Meditaciones cartesianas*<sup>201</sup>, y sólo en *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, última obra publicada en vida del filósofo, se introduce la noción de *mundo de la vida*, sustrato comunitario en cuyo seno se constituye la conciencia individual, noción esta con la que la fenomenología husserliana supera en alguna medida la ahistoricidad del idealismo de *Ideas*.

Las divergencias entre marxismo y fenomenología son también, en otros aspectos, más aparentes que reales. Ambas filosofías descienden del idealismo alemán, de Hegel y Feuerbach<sup>202</sup> y del neokantismo, cuyas antinomias tratan de superar, y recibieron el influjo del vitalismo de Dilthey<sup>203</sup>. Ambas reaccionaron contra ese positivismo decimonónico que reduce el individuo y la vida social a elementos físicos o biológicos, y lucharon contra el cinismo derivado de este pensamiento y contra la consiguiente desintegración relativista de las

---

<sup>197</sup> Cf. Wartofsky, W. M. "Consciousness, Praxis and Reality", p. 144.

<sup>198</sup> Cf. Pazanin, Ante. "Overcoming the opposition between idealism and materialism in Husserl and Marx". En *Phenomenology and Marxism*. Bernhard Waldenfels, Jan M. Broekman y Ante Pazanin (eds.). Londres: Routledge & Kegan Paul, 1984, 82-101, p. 91.

<sup>199</sup> Cf. Pazanin, A. "Overcoming the opposition between idealism and materialism", p. 91.

<sup>200</sup> Cf. Pazanin, A. "Overcoming the opposition between idealism and materialism", p. 91.

<sup>201</sup> Cf. Lyotard, J-F. *La fenomenología*, p. 47, o Ricoeur, P. "Kant and Husserl", p. 164, entre otros.

<sup>202</sup> Cf. Wartofsky, W. M. "Consciousness, Praxis and Reality", p. 133.

<sup>203</sup> Cf. Dallmayr, F. "Phenomenology and Marxism in historical perspective", p. 5.

categorías filosóficas<sup>204</sup>. En las dos encontramos el intento de trascender tanto el idealismo como el materialismo de la época<sup>205</sup>. En la última obra de Husserl, como en el marxismo, se lleva a cabo una crítica al cientifismo que a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX ha permeado las ciencias humanas, fenómeno en que radicaría la crisis de las ciencias europeas. Para Husserl, que las ciencias humanas hayan adoptado métodos propios de las ciencias naturales, y que en particular hayan tendido a matematizar sus objetos de estudio, en el intento de conformarse a imagen de la física, ha provocado que la psicología quede inhabilitada para el estudio de la conciencia<sup>206</sup>. La matematización de las ciencias humanas, en su pretensión de alcanzar una exactitud y capacidad predictiva semejante a la de las ciencias físico-matemáticas, ha desterrado el problema del sentido y la significación, cruciales para estas disciplinas<sup>207</sup>. Para Enzo Pazi, esta matesis a que han aspirado las ciencias humanas por mor de la predictibilidad, la calculabilidad, y por ende la potencial instrumentalización del hombre por el sistema productivo, acarrea una progresiva alienación y reificación de las relaciones humanas, la asimilación del hombre a un objeto entre los objetos. El fenómeno analizado por Husserl en *La crisis...* se identifica en lo esencial con el marxiano “fetichismo de la mercancía”, según el cual las relaciones humanas en el seno del capitalismo quedan reificadas, se efectúan al modo de relaciones entre cosas<sup>208</sup>. Tanto Marx como Husserl tratarán de liberar a la filosofía de la ideología mediante la recuperación de un pensamiento enraizado en la experiencia vivida<sup>209</sup>. Ambas se plantean una crítica al positivismo y al cientifismo que caracterizan al sistema capitalista, y tratan de alcanzar una nueva racionalidad, más abarcante, no reductora<sup>210</sup>.

En cuanto a la hermenéutica, Marek Siemek sostiene que el pensamiento marxiano es en buena medida un pensamiento interpretativo que trata de alumbrar aquello que permanece latente en el objeto de su lectura, a saber, el texto que conforma la realidad social. En el

---

<sup>204</sup> Cf. Dallmayr, F. “Phenomenology and Marxism in historical perspective”, p. 5.

<sup>205</sup> Cf. Pazanin, A. “Overcoming the opposition between idealism and materialism”, p. 83.

<sup>206</sup> Cf. Husserl, E. *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*; esta es una de las tesis fundamentales de esta obra.

<sup>207</sup> Cf. Angus, I. “Critique of Reason and the Theory of Value”, pp. 65-66.

<sup>208</sup> Cf. Angus, I. “Critique of Reason and the Theory of Value”, p. 73. Cuando se comparan el texto husserliano y los inicios del primer tomo de *El Capital*, se encuentra una inesperada similaridad entre la abstracción matematizante operada por las ciencias sobre la *Lebenswelt*, tal y como la describe Husserl, y el fetichismo de la mercancía formulado por Marx en el primer capítulo de su obra.

<sup>209</sup> Angus, I. “Critique of Reason and the Theory of Value”, p. 73.

<sup>210</sup> Cf Angus, I. “Critique of Reason and the Theory of Value”, p. 66, o Dallmayr, F. “Phenomenology and Marxism in historical perspective”, p. 23.



marxismo, la actividad exegética se inscribe en el marco más general de una praxis que aspira a transformar el sistema productivo, empeño este que requiere de una interpretación única y fidedigna orientada hacia la acción, que dé sentido unitario de todos los factores implicados y de las relaciones entre ellos; a este respecto, cabe hablar de un *círculo hermenéutico* operante en la lectura marxista del texto social<sup>211</sup>. La hermenéutica sería un elemento integral del pensamiento marxista, y por ende este ofrecería, de entre las tendencias filosóficas actuales – afirma Siemek-, la que se sitúa más cerca de la hermenéutica, y tiene en consecuencia la posibilidad de un diálogo más fructífero con ella<sup>212</sup>. Del lado de la hermenéutica, cabe señalar que Paul Ricoeur permaneció abierto a los problemas que incumben al pensamiento marxista en su estudio de la praxis socio-histórica, en la relación dialéctica entre lenguaje y trabajo, las instituciones sociales y las modalidades productivas, tecnológicas y políticas<sup>213</sup>. Pese a esto, el origen teológico de la hermenéutica, su apego a un lenguaje cuasi-religioso y su tendencia, incluso hoy, a considerar cualquier forma de comunicación inteligente según el modelo de un diálogo directo con la divinidad, dificultarían el encuentro con el marxismo<sup>214</sup>.

Los críticos marxistas han señalado a menudo lo que han considerado como la contradicción esencial del pensamiento fenomenológico. La consciencia constituye el mundo y le confiere su sentido, pero al mismo tiempo se propone acceder al mundo sin mediaciones teóricas. Según se desprende de la noción de idealismo trascendental, parece como si el ego monádico permaneciese en un circuito cerrado entre el mundo al que la conciencia accedería en su orientación intencional hacia él, mundo al mismo tiempo constituido por esa misma conciencia<sup>215</sup>. No parece haber aquí resquicio por donde pueda penetrar la alteridad. Pero, de darse efectivamente este acople entre la conciencia donadora de sentido y el mundo –mundo ya no exterior a la conciencia, sino idéntico a ella-, se cancelaría el movimiento histórico, de modo análogo a como no hay historia en la naturaleza en virtud de la adhesión perfecta del ser natural a lo dado. Perspectiva esta que, como afirma Wartofsky, hace de nuevo el juego a la teoría económica burguesa, que halla aquí el crédito filosófico con que legitimar un sistema productivo acorde con una presunta “naturaleza humana”<sup>216</sup>. Así podría quizás pensarse de la fenomenología husserliana anterior a *La crisis...*, pero la puesta entre paréntesis de la

---

<sup>211</sup> Cf. Siemek, M. J. “Marxism and the hermeneutic tradition”, pp. 36-37.

<sup>212</sup> Cf. Siemek, M. J. “Marxism and the hermeneutic tradition”, pp. 32-37.

<sup>213</sup> Cf. Siemek, M. J. “Marxism and the hermeneutic tradition”, pp. 88-89.

<sup>214</sup> Cf. Siemek, M. J. “Marxism and the hermeneutic tradition”, pp. 32-33.

<sup>215</sup> Cf. Wartofsky, W. M. “Consciousness, Praxis and Reality”, p. 150.

<sup>216</sup> Cf. Wartofsky, W. M. “Consciousness, Praxis and Reality”, p. 143.

*Lebenswelt* que esta obra plantea relativiza –entre otras de las tesis allí sostenidas<sup>217</sup>- lo absoluto de cualquier postulado de los que conforman el *mundo de la vida*, lo que incluye las pretensiones de universalidad del capitalismo.

Pero, para el marxismo, no ocurre que la conciencia, individual o comunitaria, confiera al mundo su sentido, sino que aquella se daría prácticamente como un epifenómeno de las relaciones productivas: “el marxismo es un materialismo, admite que la materia constituye la única realidad y que la conciencia es un modo material particular [...] Toda forma material contiene en sí misma un sentido independiente de toda conciencia trascendental”<sup>218</sup>. El mundo existe con independencia de la subjetividad constituyente, y esta cobra forma en su inmersión en el mundo y en particular en el ejercicio de la praxis. El ego se hace ego en la práctica social: “la conciencia emerge de la actividad de producción orientada hacia la transformación de la naturaleza en mundo humano [...] de *una praxis que es autoproducción*”<sup>219</sup>. El pensamiento no existe como algo previo y externo a la praxis, sino que resulta de una dialéctica entre la actividad social y la labor teórica: “[la] teoría se hace reflejo de las necesidades y es al mismo tiempo determinante de sus acciones: es a la vez determinada y determinante”. Para el marxismo, es en el despliegue de este proceso que el hombre supera el estado de naturaleza e impulsa el cambio histórico de transformación del mundo.

La filosofía de la conciencia, afirma Wartofsky, resultaría de un reparto del trabajo social entre labor física y actividad intelectual, reparto del que se sigue una discriminación paralela e igual de artificial entre un aspecto “teórico” y un aspecto “práctico” de la tarea productiva<sup>220</sup>. Este desdoble entre materia y espíritu no es en absoluto consustancial al pensamiento humano y ni siquiera al filosófico, sino que es una variable histórica: la atención recae sobre una u otra faceta de la praxis según el cariz de la época de que se trate<sup>221</sup>. Ni Marx ni el último Husserl habrían aceptado excluir ninguno de esos momentos en sus tesis. El último Husserl da un giro hacia la comunidad entre conciencia y mundo con su idea de *Lebenswelt*; Marx, pese a calificarse de materialista, aspira en su obra a superar el hiato entre materia y espíritu, entre objeto y sujeto; así, por ejemplo, para Marx, “la unidad de lo natural y

---

<sup>217</sup> Por ejemplo, lo referido por Husserl acerca del mundo de los objetos frente al mundo de las ideas; cf. Husserl, E. *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, pp. 149s.

<sup>218</sup> Lyotard, J-F. *La fenomenología*, p. 136.

<sup>219</sup> Wartofsky, W. M. “Consciousness, Praxis and Reality”, p. 138. Traducción propia. *Cursivas mías*.

<sup>220</sup> Cf. Wartofsky, W. M. “Consciousness, Praxis and Reality”, p. 141.

<sup>221</sup> Cf. Siemek, M. J. “Marxism and the hermeneutic tradition”, p. 83.

lo social, lo material y lo formal, se manifiesta en el valor de uso del objeto”<sup>222</sup>. La fenomenología puede considerarse hasta cierto punto como un idealismo que contiene un materialismo, y el marxismo como un materialismo que implica un cierto idealismo<sup>223</sup>. El materialismo dialéctico puede salvar a la fenomenología del solipsismo que anida en su seno, como riesgo latente<sup>224</sup>. A su vez, desde un enfoque materialista, la conciencia es apenas un reflejo de lo actual, de manera que el sujeto carece de la aptitud de trascender su circunstancia. Pero el cambio histórico –afirma el marxismo– se impulsa sólo a través de la contradicción entre la infraestructura y la superestructura, cuya coincidencia es inevitable si la subjetividad es mero epifenómeno de la materia, lo que supondría la parálisis histórica. Una filosofía que considere una cierta exterioridad de la conciencia con respecto del medio social permitiría dar razón filosófica de los procesos de cambio histórico. Como recuerda Lyotard, Tran Duc Thao reconocía a la fenomenología “el mérito de haber legitimado el valor de todas las significaciones de la vida humana, y haber fundamentado así la autonomía relativa de la superestructura”<sup>225</sup>. La conjunción de fenomenología y marxismo permite concebir la historia como una interacción entre objetividad y subjetividad, entre materia y espíritu, entre naturaleza y hombre. Y, añade Lyotard, en su glosa de Thao: los hombres, criaturas existenciales, no están directa y unívocamente determinados por lo material y lo económico, sino que, por el contrario, ocurre que para el hombre la economía adquiere un sentido existencial<sup>226</sup>. Merleau-Ponty afirma algo similar en *Fenomenología de la percepción*: “ni el conservador ni el proletario tienen conciencia de estar empeñados solamente en una lucha económica; siempre dan a su acción una significación humana. En este sentido, nunca se da una causalidad económica pura, pues la economía no es un sistema cerrado y forma parte de la existencia total y concreta de la sociedad”<sup>227</sup>. Y añade sobre esto: las circunstancias históricas cobran sentido a través de la subjetividad, pero no desde una actitud meramente teórica o pasivo-contemplativa, sino en el curso de la actividad práctica, en diálogo con las condiciones materiales y con lo existente: “damos su sentido a la historia, pero no sin que ella nos lo proponga”<sup>228</sup>. No cabe limitarse a una de las caras del problema. Para comprender el devenir histórico y para poder actuar en la realidad, hace falta tener en cuenta ambos lados y, en

---

<sup>222</sup> Siemek, M. J. “Marxism and the hermeneutic tradition”, p. 89. Traducción propia.

<sup>223</sup> Cf. Siemek, M. J. “Marxism and the hermeneutic tradition”, p. 94.

<sup>224</sup> Cf. Lyotard, J-F. *La fenomenología*, p. 139.

<sup>225</sup> Lyotard, J-F. *La fenomenología*, p. 143.

<sup>226</sup> Cf. Lyotard, J-F. *La fenomenología*, p.144.

<sup>227</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta Agostini, 1985, p. 188n.

<sup>228</sup> Merleau-Ponty, M. *Fenomenología de la percepción*, p. 457.

particular, su imbricación, esa peculiar circularidad entre una conciencia forjada en el seno de un mundo constituido, y ese mundo constituido a su vez desde la subjetividad; y, entre ambos, la praxis que, si por un lado transforma la realidad material a imagen del hombre, por otro este se autoconstituye en el acto de dar forma al mundo. Parece pues oportuno el maridaje entre fenomenología y marxismo. Importa cobrar conciencia de sus afinidades y complementariedades, pero sobre todo de aquellos puntos ciegos que puedan menguar su capacidad esclarecedora. Lo mismo puede decirse de las demás perspectivas filosóficas examinadas en este apartado. Su conjunto conforma una suerte de archipiélago de puntos de vista, portador cada uno de ellos de posibilidades y limitaciones teóricas propias, que otras líneas de pensamiento pueden complementar. Esta investigación no se adhiere a ninguno de ellos, sino que los conserva en una tensión mutua que de continuo equilibra las afirmaciones realizadas desde una u otra perspectiva. Cualquier aserto efectuado desde alguno de los planteamientos, encuentra eco crítico en todos los demás. Se autoorganizan así en un sistema. Pero no hay aquí voluntad de eclecticismo, ni empeño alguno por conciliar perspectivas filosóficas diversas. Acaso cualquier reflexión, por breve y particular que sea, necesita hoy tener en cuenta el conjunto de la filosofía e iluminar su objeto desde distintos ángulos, si no quiere caer en una unilateralidad limitante, en una miope parcialidad.

### 3. Un modelo de experiencia estética

#### 3.1. El territorio estético

La fenomenología no es una filosofía concebida en su origen como una estética. Las estesiologías fenomenológicas no parecen haberse ocupado de elaborar conceptos estéticos desde una base fenomenológica, sino más bien de aplicar nociones relativas a la experiencia consciente genérica al campo de la vivencia estética. Pero, pese a los frecuentes esfuerzos de los autores de estas líneas de pensamiento por distinguir con nitidez entre lo artístico y lo estético, o incluso entre lo estético y lo no estético, en el momento en que se describe la vivencia estética desde un aparato teórico concebido para la experiencia consciente en general, se afirma de manera implícita que la primera no es sino una variedad de la segunda, y se concede por lo tanto la potencial continuidad entre la vivencia estética y la vida consciente ordinaria. Al aplicar a aquella la teoría fenomenológica, aceptamos, desde el principio, que no es sino una modalidad de la experiencia consciente genérica. Se plantea entonces la pregunta por la especificidad de lo estético: si su experiencia no es sino un modo del desempeño mental ordinario, ¿qué diferencia hay entre contemplar una obra de arte y un objeto cualquiera? Jean-Marie Schaeffer, entre otros, ha defendido esta continuidad y ha señalado al placer que se desprende de la experiencia como lo distintivo del encuentro con el objeto estético. Para este autor, cualquier experiencia *cognitiva* que suscite un afecto positivo puede considerarse episodio estético<sup>1</sup>. Esto supone que, por ejemplo, el placer experimentado al realizar un hallazgo cognitivo permite considerar este acto como una experiencia estética. Lo mismo podría decirse en último término de cualquier logro, como el efectuado al resolver un problema

---

<sup>1</sup> Cf. Schaeffer, J-M. *Adiós a la estética*, p. 35.

o al realizar una tarea de manera satisfactoria. A nuestro juicio, parece que la concepción de Schaeffer resulta demasiado abarcante, y que se necesita de algún criterio adicional que permita distinguir entre la experiencia estética y otras menos relevantes para nuestra discusión, o incluso contrarias a nuestros objetivos. Aunque, al señalar al placer como lo distintivo de la experiencia estética, Schaeffer coincide con buena parte de las teorías que a lo largo del tiempo han tratado de desentrañar el enigma de lo estético<sup>2</sup>-, otros autores – notoriamente, Heidegger y Adorno- han rechazado tal idea, o bien han considerado al placer como una suerte de epifenómeno de lo estético, como hace Roman Ingarden<sup>3</sup>. En lo que atañe a nuestra investigación, y dada su orientación ético-política, importa, más que el posible goce derivado del encuentro con el objeto estético, *su relevancia existencial*. Lo que distingue a su experiencia del mero goce gastronómico o del acto cognitivo radica en el hecho de que toma la cualidad de evento significativo para la existencia. Este puede acompañarse o no de una carga afectiva destacable, y a menudo ocurrirá así, pero esto no sería lo esencial. Como afirma Schaeffer, lo estético responde a menudo a intereses vitales más amplios, afecta a la totalidad del ser del individuo. La experiencia estética puede acarrear o no un placer, pero lo que la distinguiría de otras modalidades experienciales es su importe para la existencia, su cualidad de acontecimiento y, en particular, su aptitud para conmover nuestros horizontes vitales, para descubrirnos nuevas formas de contemplar el mundo y para darnos acceso a realidades alternas -algo tampoco exclusivo de lo estético, por otra parte. Dicho esto, no debe subestimarse el papel del placer en la vivencia estética; no hay aquí el menor ánimo de defender una postura ascética. En páginas sucesivas se volverá a este punto, en particular a lo que se refiere a las implicaciones políticas del placer estético y a diversos enfoques que se han adoptado con respecto de su instrumentalización. Añadamos que, con lo anterior, no se ha pretendido delimitar rigurosamente el campo de lo estético; la mencionada obra de Tatarkiewicz da muestra de las dificultades de tal empeño. Pero no debemos dejar de subrayar aquí la importancia que tienen los contenidos existenciales de la experiencia estética para esta tesis, ni podemos tampoco dejar de relativizar su momento hedónico, por más que ambos se den a menudo imbricados.

---

<sup>2</sup> “La belleza, en sentido amplio, denota todo aquello que vemos, oímos, o imaginamos con placer y aprobación”. Tatarkiewicz, Wladislaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid:Tecnos, 2001, p. 206.

<sup>3</sup> Cf. Ingarden, Roman. “Aesthetic Experience and Aesthetic Object”. *International Phenomenology Society* 21.3 (1961): 289-313.

### 3.2. La interacción objeto-sujeto

El examen de algunas estesiologías fenomenológicas muestra algunos rasgos comunes: la vivencia estética se concibe como un *proceso*, extendido en el tiempo, de aprehensión del objeto de esa experiencia. Esta actividad se desarrolla como un proceso múltiple en cuyo transcurso se atiende a los aspectos sensibles del objeto, se reflexiona acerca de lo percibido, se asocian materiales mentales diversos a lo percibido y a los productos de la reflexión, y se amalgama todo ello con las posibles reacciones afectivas que, si atendemos a lo afirmado por Sartre<sup>4</sup>, participan de toda experiencia, pues cualquier percepción se efectúa desde un tono emocional peculiar que la impregna de afecto. Toda esta actividad mental ocurre “en” la conciencia, pero se refiere al objeto de su mirada. Los frutos de esta actividad son inmanentes al sujeto, pero no de un modo solipsista, pues se engendran en un diálogo con lo real “exterior”. El conglomerado de esos materiales –perceptos, reflexiones, asociaciones, fantasías desencadenadas en el proceso, recuerdos evocados, afectos infundidos- compone lo que Mikel Dufrenne o Roman Ingarden han denominado *objeto estético*, el cual puede entenderse, pues, como el objeto inmanente integrado por la actividad mental desarrollada por el receptor en su encuentro con la obra de arte o, en general, con el objeto hacia el que dirige su atención. La obra de arte no se reduciría, pues, al objeto artístico –el cuadro pintado, la sinfonía ejecutada-, sino que, como ha insistido Ingarden, este tan sólo aporta el aspecto material de la obra, la cual se actualiza en el acto aprehensor del sujeto de la experiencia, quien, a través de su actividad sensible, reflexionante y emotiva, realiza las potencialidades de la obra.

Cuando se trata de estudiar el fenómeno artístico, cabe centrarse bien en el objeto de arte, bien en la actividad subjetiva. Cuando el foco se sitúa en el primero, se está en el campo de las estéticas objetivistas, que dan prioridad a los caracteres formales de la obra de arte. Cuando la atención se dirige a la segunda, se trata de una estética subjetiva o de la recepción, que se encarga de caracterizar la experiencia del receptor en su encuentro con el objeto. En virtud de la interdependencia de los caracteres formales del objeto y lo experimentado por el sujeto, ninguna de ellas puede prescindir por completo de la otra: las formas del objeto, aun concebidas conforme a leyes inmanentes, resultan casi siempre incomprensibles sin tener en cuenta la reacción subjetiva que pretenden provocar<sup>5</sup>; a su vez, el examen de la vivencia

<sup>4</sup> Cf. Sartre, Jean-Paul. *Bosquejo de una teoría de las emociones*. Madrid: Alianza, 2005. Más tarde se examinará esta cuestión con mayor detenimiento.

<sup>5</sup> Puede contestarse a esto que la obra de arte autónoma puede entenderse sin apelar a ningún objeto externo a ella. Sin embargo, las obras reales no parecen librarse por completo de la referencia al lado subjetivo de la

subjetiva ha de considerar la naturaleza del objeto en que se apoya. Los cánones compositivos de las distintas artes dan prioridad al lado objetivo del asunto, y codifican en su normatividad las condiciones que ha de cumplir la “buena forma” artística; el lado subjetivo de la experiencia, menos atendido por los saberes particulares de cada modalidad artística -las artes tampoco suelen poseer los conceptos adecuados para tratar el problema- se hace entonces tema de la indagación filosófica, y este será también el motivo de nuestro argumento, la imagen que el sujeto de la experiencia estética elabora en su transcurso.

### 3.3. La corriente de conciencia

Por VIVENCIAS en el SENTIDO MÁS AMPLIO entendemos todo aquello que se encuentra en la corriente de vivencias; así, pues, no sólo las vivencias intencionales, las *cogitationes* actuales y potenciales, tomadas estas en su plena concreción, sino cuantos momentos ingredientes se hallen en esta corriente y sus partes concretas [pues] NO TODO MOMENTO INGREDIENTE en la unidad concreta de una vivencia intencional tiene él mismo EL CARÁCTER FUNDAMENTAL DE LA INTENCIONALIDAD, o sea, la propiedad de ser “conciencia de algo”<sup>6</sup>

Husserl identifica la experiencia consciente con una “corriente de vivencias”. Esta metáfora –como otras que emplea el filósofo al hablar de estas cuestiones para las cuales, como él mismo declara, “nos faltan las palabras”- trata de recoger la cualidad de esa multiplicidad de materiales heterogéneos que se presentan ante la psique a cada momento. Los contenidos mentales emergen y se diluyen, se intensifican o debilitan de continuo. Algunas de estas impresiones tienen lugar al mismo tiempo, ya discurriendo “en paralelo”, ya imbricándose y afectándose unas a otras, pues el hombre puede a la vez percibir, sentir, reflexionar o recordar, acciones que cabe entender como flujos entreverados que componen la compleja corriente de la actividad mental. Algunos de estos contenidos adquieren mayor relevancia que otros, y atraen la atención en mayor medida; algunos tienen un carácter “intencional”, la conciencia se dirige hacia ellos de modo expreso; otros componen una suerte de murmullo de fondo que rodea a lo atendido. La conciencia dirige su mirada hacia un objeto,

---

experiencia, como si para producir la obra verdaderamente lograda no bastase con aplicar los principios compositivos oportunos. En el terreno de la arquitectura, esto se muestra con claridad: sin entrar en cuestiones de significado, la pura forma, concebida desde criterios estrictamente lógicos y relacionales, ha de ceder siempre en alguna medida ante las peculiaridades de la percepción humana, ha de hacer concesiones que a menudo contradicen y desvirtúan la estructuralidad de las formas.

<sup>6</sup> Husserl, E., *Ideas*, p. 155. Cursivas y mayúsculas en el original.



y este rumor de actos mentales simultáneos y de textura diversa acompaña e impregna la mirada de lo atendido.

Como en la percepción, las cosas son también conscientes en recuerdos y en representaciones análogas a los recuerdos, y también son conscientes en libres fantasías. Todo ello, tan pronto en 'clara intuición', tan pronto sin intuitividad notoria en el modo de representaciones 'oscuras' [...] De todas estas vivencias es patentemente cierto que las actuales están rodeadas de un "halo" de inactuales. LA CONCIENCIA DE VIVENCIA NO PUEDE CONSTAR NUNCA DE PURAS 'ACTUALIDADES' [...] A la esencia de la corriente de vivencias de un yo en vigilia es inherente [...] que la cadena de *cogitaciones* que corre sin interrupción esté constantemente rodeada de un medio de inactualidad, siempre presto éste a pasar al modo de actualidad, como, a la inversa, la actualidad a la inactualidad<sup>7</sup>.

Un primer aspecto de la corriente de conciencia consiste, pues, en esta abigarrada amalgama de contenidos mentales diversos, hacia algunos de los cuales la atención se dirige preferentemente, mientras otros permanecen en un margen o periferia, coexistiendo con los contenidos tematizados, connotándolos, y "presto" a pasar al primer plano de la conciencia en cualquier momento. La atención tematiza un contenido determinado sólo para abandonarlo al momento siguiente y atender a otro, extrayéndolo del fondo heterogéneo y promoviendo a nuevo tema; a este le sucede otro, y el primero vuelve a su vez al halo de contenidos marginales, en un raudal continuo de temas a los que la conciencia atiende y de materiales que, no tematizados, permanecen co-presentes a modo de horizonte del objeto atendido, en una dinámica continua de la vida consciente<sup>8</sup>.

Esta heterogeneidad y complejidad de la corriente de conciencia no se debe tan sólo a que elementos de diversa naturaleza coexistan en el flujo ya en un mismo tiempo, ya en tiempos diversos, sino que hay una complejidad de orden superior que interesa aquí. Ocurre, como observa Husserl, que la conciencia puede tomar como materia de sus actos intencionales otros actos intencionales previos: pueden darse recuerdos de percepciones, reflexiones acerca de los recuerdos de percepciones, reacciones afectivas desencadenadas por esas reflexiones...:

Hay representaciones simples de percepciones, pero también representaciones de segundo, tercero y esencialmente cualquier grado, como los 'recuerdos de recuerdos' [...]

<sup>7</sup> Husserl, E. *Ideas*, p. 153-154. Cursivas y mayúsculas en el original.

<sup>8</sup> Baso esta caracterización del flujo de conciencia en lo afirmado por Aron Gurwitsch en Gurwitsch, A. *El campo de la conciencia*, p. 18. Esta descripción no carece de problemas desde el punto de vista de nuestra tesis, como se detallará en lo sucesivo, pero la adoptaremos como primer bosquejo de la corriente de conciencia.

Igualmente, hay mezclas: en la unidad de un fenómeno de representación podemos encontrar, junto a representaciones de percepciones, representaciones de recuerdos, de expectativas, de fantasías, etc., en que las respectivas representaciones pueden ser ellas mismas de cada uno de estos tipos: y todo ello en diferentes grados [...] Las vivencias se anidan unas en otras, y puede irse reflexivamente de unas a otras<sup>9</sup>.

Que pueda “irse reflexivamente de unas a otras” supone una autotransparencia del sujeto para sí que resulta dudosa tras Freud, pero parece claro que en este flujo de contenidos mentales no sólo se connotan unos a otros, sino que, en su imbricado, unos actos se hacen materia de actos ulteriores, en actos de actos de complejidad siempre creciente –dicho sea suponiendo que pudiera identificarse en el caudal de conciencia algo así como un “acto” distinto. Tampoco cabe concluir de ello que este flujo constituya una unidad en que sus contenidos se funden en síntesis unitaria, sino que puede entenderse más bien como un “magma de magmas”<sup>10</sup>, a la vez heterogéneo e indiferenciado, cuya diversidad lo es hasta el punto de que no hay heterogeneidad completa, sino que el flujo incluirá momentos de orden en grado variable. Y es esta corriente informe e inaprehensible lo que constituye nuestra vida mental, de cuyo seno emerge el objeto imaginario de la experiencia estética, y de la cual este tomará los materiales que lo constituyen.

### **3.4. La constitución del objeto trascendente como síntesis de escorzos**

El objeto externo no se presenta nunca ante la conciencia en su totalidad. El sujeto sólo puede aprehender la cosa en una serie -en un proceso temporal, por tanto- de perspectivas parciales. Cuando contemplamos un objeto, desde cada punto de vista sólo se nos muestra parte suya, y para hacernos de él una idea más completa debemos aprehender nuevas perspectivas que nos revelen nuevos aspectos suyos. La serie de imágenes que reunimos de un objeto dado permite hacernos una idea de ese objeto tanto más completa cuanto más contemplemos de él, si bien nunca alcanzamos un conocimiento exhaustivo de la cosa por mucho que la examinemos, pues esta es en último término trascendente a nuestra aprehensión. La esencia de la cosa es una idea límite que no podemos nunca alcanzar con plenitud, a la que sólo podemos aproximarnos en algún grado: “la dación perfecta es una idea regulativa en el caso de los objetos trascendentes”<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Husserl, E. *Ideas*, p. 329-332.

<sup>10</sup> Tomo esta expresión de Castoriadis, C. *La institución imaginaria de la sociedad II*, p. 34.

<sup>11</sup> Husserl, E. *Ideas*, pp. 432-433.

Según Sartre, la “imagen es el modo que la conciencia tiene de darse un objeto”<sup>12</sup>, de manera que, en el encuentro con el objeto, desarrollamos una “imagen” mental de este. La imagen no es una variedad de percepción: “la diferencia entre percepción e imagen es radical. La imagen no es percepción reproducida [...] La contextura interna de la imagen y de la percepción no es la misma; la imagen no es una percepción menos viva o clara”<sup>13</sup>. Las perspectivas que recopilamos del objeto no coexisten en nuestra memoria como una pluralidad disjunta, sino que la conciencia elabora a partir de ellas una suerte de “imagen” colectiva que las reúne y sintetiza en un objeto mental único. Esta imagen no es, pues, repetición especular de lo que se nos muestra ante los ojos, sino que se trata de un objeto imaginario de cualidad distinta de la de una percepción, pues ¿cómo podría una imagen análoga a un percepto reunir en sí, a la vez, ángulos de la cosa no visibles desde un único punto de vista? Y, sin embargo, así ocurre con el objeto imaginario: tenemos conciencia al mismo tiempo de lo que vemos, de lo que hemos visto ya; en el lado al que ahora atendemos, evocamos lo presenciado con anterioridad, que impregna con su reminiscencia la percepción efectiva<sup>14</sup>. El objeto inmanente que la conciencia elabora a partir de las manifestaciones fenoménicas de la cosa -objeto inmanente que no es sino la cosa externa misma, constituida por la conciencia- se conforma como una entidad mental que integra en sí, fusionadas, las diversas perspectivas que de la cosa hayamos presenciado.

Esto nos ofrece un primer esbozo del objeto imaginario de la vivencia estética. La cosa real que la obra de arte o el objeto estético son se dan siempre en forma de escorzos sucesivos a partir de los cuales la conciencia elabora un objeto mental que los reúne y sintetiza en una “imagen” que, aunque no análoga a un percepto, sí parte y se apoya en la materia sensible, de manera que el objeto imaginario de la experiencia estética consistirá en una síntesis, *unitaria* en mayor o menor grado—matizaremos esto en lo sucesivo— de aspectos parciales de la cosa externa. Adelantemos que esto vale incluso para la apreciación de la pintura, pues, aunque la obra pictórica es, de entre las artes, la única que a cada momento se muestra ante el espectador en su totalidad, su aprehensión detenida exige que la mirada atienda sucesivamente sus distintos elementos, de manera que la experiencia de un cuadro no resulta menos temporal que la de una obra de música o de arquitectura<sup>15</sup>. Todo esto se

---

<sup>12</sup> Sartre, J-P. *Lo imaginario*, p. 17.

<sup>13</sup> Sartre, J-P. *Lo imaginario*, pp. 20-28.

<sup>14</sup>Se omite en este bosquejo preliminar de la idea el influjo de las anticipaciones o protenciones en el percepto actual.

<sup>15</sup> Cf. entre otros Ingarden, R. “Aesthetic experience and aesthetic object”, p. 304.

elaborará en mayor profundidad a medida que se desarrolle el argumento, pero este primer paso en la caracterización del objeto imaginario de la experiencia estética permite ya entenderlo como una amalgama de perspectivas parciales de la cosa externa reunidas a lo largo de un decurso temporal. Empero, no es este el único ingrediente del objeto imaginario.

### 3.5. El esquema de objeto

La conciencia necesita, para efectuar estas síntesis, de alguna pauta que indique cómo organizar la multiplicidad de perceptos que reúne al contemplar la cosa. Podemos imaginar tales pautas como una suerte de esqueleto o cañamazo sobre el que prender las perspectivas parciales, aunque esta operación no sea mera suma de esas perspectivas, sino que, como se ha indicado, las integra en una amalgama unitaria. Con arreglo a esta forma básica, la conciencia “sabe” el lugar de cada imagen parcial dentro del conjunto, y es con arreglo a ella que puede relacionar entre sí las diversas intuiciones del objeto.

Este esquema básico procede, como afirma Husserl en las *Meditaciones cartesianas*, de un sustrato de hábitos perceptivos sedimentado a lo largo de la experiencia sensible del individuo, en particular durante su infancia temprana. En este proceso la subjetividad elaboraría los esquemas básicos de constitución de los objetos del mundo, esquemas que empleará en su experiencia perceptiva futura. Será gracias a estos esquemas que en la experiencia ordinaria podemos reconocer los objetos singulares como instancias de una clase genérica, y que podemos organizar las percepciones que de ellos obtenemos; será merced a estos esquemas que podemos experimentar en absoluto los objetos, que encontramos objetos en el mundo.

Los esquemas se configuran, afirma Husserl, conforme a tipos de objeto:

La idea regional de cosa prescribe reglas a las multiplicidades de apariciones; no son simples multiplicidades que se reúnen al azar; la idea regional prescribe una organización interna determinada en los cursos de estas series<sup>16</sup>.

Y:

Gracias a una síntesis esencial [...] el yo, y ya desde la primera mirada, puede tener la experiencia de una cosa. Gracias a estas síntesis pasivas, el yo tiene siempre un contorno de objetos, que todo lo que afecta al yo se percibe como objeto y sustrato de predicados por

---

<sup>16</sup> Husserl, E. *Ideas*, p. 454.

conocer. Todo lo conocido remite a un originario llegar a conocer, lo que llamamos desconocido tiene sin embargo la forma estructural de lo conocido<sup>17</sup>.

En nuestra experiencia sensible aprehendemos la contextura formal de cada clase óptica, el modo en que, más allá de las diferencias entre objetos singulares, cada género objetual tiende a organizarse, de manera que, ante cada entidad, la percepción identifica el tipo al que pertenece, y le atribuye en ese acto los caracteres propios de su tipo, lo que incluye el modo en que se disponen sus diferentes escorzos. Según esta hipótesis, que la conciencia pueda aprehender un objeto depende de este sustrato de habitualidades preconstituido, lo que supone que cualquier constitución de objeto, cualquier multiplicidad de perspectivas parciales de un objeto, se organiza sobre el esquema de objetos experimentados con anterioridad, se constituye con arreglo a lo ya visto. Parece que sólo podemos aprehender lo extraño en términos de lo conocido, algo que hemos encontrado ya en la teoría husserliana de la constitución del otro.

Con arreglo al esquema, ocurre que unas percepciones del objeto apuntan y se refieren a otras. Cada escorzo remite y alude a otros escorzos aún por percibir, de manera que todos ellos se dan estrechamente imbricados, presentan una coherencia mutua derivada de la identidad del objeto, y es en cuanto pertenecientes a un uno y mismo objeto que son puestos en relación en la conciencia y son efectuadas las síntesis entre todos ellos, lo que constituye, según Husserl, el *sentido* del objeto. Afirma Husserl:

A toda percepción exterior pertenece la referencia desde los lados efectivamente percibidos del objeto de percepción a los lados co-mentados, todavía no percibidos, sino solamente anticipados a modo de expectativa, y por de pronto en un vacío no intuible [pues] la predeterminación de las indeterminaciones del objeto es en todo momento incompleta, pero aun en su indeterminación, posee una estructura de determinación [...] Las multiplicidades constituyentes de la conciencia son congruentes en virtud de la posibilidad de su síntesis; están sometidas a principios, gracias a los cuales las descripciones fenomenológicas no son descripciones inconexas, sino que poseen un orden derivado de esos principios. Todo objeto designa una estructura regular del ego trascendental, y designa una regla universal de otras conciencias posibles del mismo tipo de objetos, posibles según tipo predeterminados del mismo modo esencial<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Husserl, E. *Meditaciones cartesianas*, p. 106.

<sup>18</sup> Husserl, E. *Meditaciones cartesianas*, pp. 61-71.

El esquema de cosa prescribe al objeto una estructura a priori gestada en el encuentro anterior con objetos similares, y esos rasgos predeterminados han de verificarse en el curso de la aprehensión de distintas perspectivas del objeto particular. Pero puede ocurrir que, ante un objeto nuevo, las prescripciones del esquema de cosa no se ajusten a ese nuevo objeto, de manera que las verificaciones del esquema serán en realidad contradicciones, y las expectativas albergadas con respecto a lo no contemplado pero previsto del objeto, defraudadas. Esto supondrá que el orden hasta entonces seguido en la organización de lo percibido de la cosa habrá de ser corregido con arreglo a lo actualmente experimentado. La estructura del objeto deberá reconsiderarse a partir de la contradicción entre lo esperado y lo encontrado. Esta estructura de contradicción de las expectativas en la experiencia de lo nuevo resultará crucial en la experiencia artística: desde diversas posiciones teóricas, se ha considerado que uno de los caracteres principales de la obra de arte reside justo en su capacidad para contradecir las expectativas fundadas en nuestra historia perceptiva. La teoría fenomenológica de la constitución del objeto trascendente puede pues dar cuenta de aspectos esenciales del encuentro con la obra de arte.

### **3.6. Horizonte y semiosfera**

La noción de esquema es correlativa a la de horizonte. Un mismo esquema puede dar lugar a una infinidad de objetos particulares distintos, pero, en cuanto objetos de una misma clase –aquella a que obedece el esquema–, serán en cierta medida similares, compartirán unos mismos rasgos básicos, y las diferencias entre ellos permanecerán acotadas dentro de ciertos márgenes. El horizonte es el espacio, a la vez infinito y limitado, de las posibilidades de concreción del esquema en objetos singulares.

*Toda actualidad implica sus potencialidades, las cuales no son posibilidades vacías, sino más bien posibilidades intencionales predelineadas respecto de su contenido en la misma vivencia actual correspondiente [...] Toda vivencia tiene un horizonte<sup>19</sup>.*

La cosa externa no se nos da en plenitud, sólo podemos captarla en una secuencia de escorzos, pero el esquema define la estructura del objeto y permite por ende anticipar de modo genérico aquello de la cosa que no hemos contemplado aún, de modo que podemos ver *predelineados* en lo actualmente percibido ángulos del objeto no presentes ante nosotros. El

---

<sup>19</sup> Husserl, E. *Meditaciones cartesianas*, p 60. Cursivas en el original.

esquema de objeto define, pues, el *horizonte* de posibilidades de compleción de la cosa incompletamente aprehendida.

El horizonte está constituido por aquellos aspectos de una cosa que no son dadas a la percepción pero son sin embargo posibilidades que pueden darse en actos ulteriores de percepción o de reflexión [...] Toda percepción tiene lugar bajo horizontes que son aspectos estructurales implícitos de nuestra experiencia originaria [...] El horizonte delinea un conjunto de expectativas<sup>20</sup>.

Podemos considerar este horizonte como infinito porque hay infinidad de posibilidades de concreción de las expectativas del objeto: el sabor de la manzana que estamos a punto de morder tendrá un matiz particular que esa expectativa sólo puede anticipar en sus rasgos más genéricos, pero que en su concreción es único y sólo uno de los muchos posibles. Pero el horizonte es limitado porque, aunque el sabor imaginado de la manzana pueda actualizarse en infinidad de matices distintos, no esperamos que la manzana sepa a cualquier otra cosa: “si tomo una manzana, tengo la expectativa de poder darle un mordisco. Esto resulta contradictorio si es una manzana de cera en un museo de cera (como en uno de los ejemplos favoritos de Husserl)”<sup>21</sup>.

A primera vista, la noción de horizonte puede no parecer problemática en lo que se refiere al ente ordinario, pero el asunto se complica a medida que crece la indeterminación del objeto; en particular, cuando se trata de un texto o de una obra de arte. Que la *imagen* de este tipo de objetos se constituya conforme a un esquema predefinido cuyas variantes posibles se encuentren definidas de antemano impone restricciones a las posibilidades de interpretación y de experiencia de la obra, aun cuando la idea de horizonte admita su multiplicidad, aun confinada, pero negadora por ello mismo su posible diseminación. Además, afirmaba Husserl que el esquema de objeto y su horizonte correlativo adquieren su forma en el transcurso de la experiencia perceptiva y vital del individuo, y se integra en un “sustrato de habitualidades” en cuya matriz se constituye el objeto. La imagen que nos hacemos de este queda contenida dentro de los márgenes definidos por aquello que estamos acostumbrados a contemplar, o al menos por aquello que hemos visto con anterioridad. Su lectura queda confinada dentro de los límites del sentido / horizonte que corresponda a su esquema. Aquellas interpretaciones que respondan más estrechamente al esquema serán más “adecuadas”, lo que permite

---

<sup>20</sup> Moran, Dermot. *Introduction to Phenomenology*. Londres: Routledge, 2000, p. 162. Traducción propia.

<sup>21</sup> Moran, D. *Introduction to Phenomenology*, p. 162. Traducción propia. Puede encontrarse un estudio más detallado de la idea de horizonte en *El campo de la consciencia* de A. Gurwitsch.

adscribirles juicios de valor con arreglo a su correspondencia con las condiciones a priori que definen el horizonte de interpretación. El juicio de valor de estas apropiaciones –en absoluto equivalentes, por lo demás-, apoyado en su adecuación a ciertos criterios externos a la relación entre la obra y su auditorio, acarrea consigo un sentido político en la medida en que tales juicios permiten calificar en positivo o en negativo tales o cuales prácticas receptoras, y se convierten de ese modo en instrumento sancionador. Difícilmente puede un planteamiento de este cuño dar cuenta de los modos actuales en que se reciben las obras, modos que se caracterizan por la diversidad de las apropiaciones de que estas son objeto. En correspondencia con una perspectiva más derridiana, pondremos aquí entre paréntesis la idea de horizonte, pero se admitirá que el esquema de cosa procede de un estrato de hábitos sedimentados al que no se pondrá de momento límites, lo que permite una diseminación del sentido más acorde con las modalidades actuales de experiencia estética. No obstante, afirma Derrida:

La importancia del concepto de horizonte es precisamente la de no poder ser objeto de ninguna constitución, la de abrir al infinito el trabajo de la objetivación. En la fenomenología no hay nunca constitución de horizontes sino horizontes de constitución. Que la infinitud del horizonte husserliano tenga la forma de apertura indefinida es lo que lo resguarda de la totalización<sup>22</sup>

La noción de horizonte libra a la fenomenología de caer en los absolutismos que aquejan a otras filosofías de la conciencia y de la presencia. Pese a esto, más que de un estrato de habitualidades o de un horizonte, se prefiere hablar aquí de semiosfera, retículo abierto e ilimitado de unidades culturales interrelacionadas en cuya matriz adquiere su forma el objeto, pero de manera que su sentido no queda ya confinado dentro de un espacio circunscrito de posibilidades de actualización, sino que entabla un juego de remisiones sin fin con otros sentidos y significados de la red cultural. Ello no quita para que el objeto ordinario pueda constituirse según modos prefijados; la apertura o cierre de su constitución dependen de la conectividad entre unidades culturales dentro de la semiosfera, conectividad que puede presumirse limitada para el objeto común, aunque la capacidad evocadora y simbólica de algunos objetos cotidianos contradice esta idea. Pero cuando se trata de objetos ambiguos e indeterminados como la obra de arte, la semiosfera ofrece el espacio sin fin en que tiene lugar la eterna diseminación del sentido. El cambio de la idea de horizonte por la de semiosfera permite mantener otros aspectos de la teoría fenomenológica de la constitución del objeto, al

---

<sup>22</sup> Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989, p. 162.



tiempo que elude las limitaciones que esta impone a la experiencia estética. La noción de semiosfera permite pues comprender mejor las variedades actuales de fruición estética que la idea de una “tradicción sedimentada”.

### 3.7. Lo indeterminado y su compleción imaginaria

Sólo podríamos conocer plenamente la cosa si reuniéramos un número infinito de escorzos. Su experiencia consistirá siempre en un mixto de concreción e indeterminación, síntesis entre los aspectos realmente contemplados del objeto y lo que esperamos pero no hemos contemplado aún. Husserl:

Nos es dada en general la posibilidad de hacer la siguiente distinción fenomenológica: (1) el *contenido intuitivo puro* del acto, o sea, lo que corresponde en el acto al conjunto de aquellas propiedades del objeto que “entran en el fenómeno”; (2) el *contenido signitivo* del acto, correspondiente de un modo semejante al conjunto de las restantes determinaciones mentadas, sin duda concomitantemente, pero que no entran el fenómeno<sup>23</sup>.

Según Husserl, el acto se compone de un contenido intuitivo “puro”, aquello que el fenómeno ofrece al observador y que este puede aprehender efectivamente, y un contenido signitivo, que el fenómeno no proporciona pero al cual remite. El acto se compone, pues, de una fracción de presencia y otra de ausencia, se constituye como mixto de determinación e indeterminación, ambos en “proporción” variable, como afirma Husserl<sup>24</sup>. Según lo referido, la dación del objeto trascendente es siempre incompleta, nunca llegamos a aprehender la cosa del todo, de manera que su imagen mental responde siempre a esta mezcla entre lo determinado de lo actualmente percibido y lo indeterminado que su horizonte / semiosfera aporta. Aquello que la presencia del objeto no da, la imaginación lo añade: “toda aprehensión del mundo tiende a completarse con la producción de objetos irreales”<sup>25</sup>. Lo imaginario suple el defecto de dación: “ante un objeto, la imaginación puede imaginarse aquello que no se ha percibido aún de él, aunque sean imaginaciones de índole no específica”<sup>26</sup>. El esquema de objeto contiene información acerca de este anterior a su experiencia efectiva. En cuanto incluido en una clase con ciertos caracteres comunes, esperamos que la entidad particular ante nosotros se ajuste a los rasgos propios de su tipo recogidos en el esquema. No

<sup>23</sup> Husserl, E. *Investigaciones lógicas*, p. 656.

<sup>24</sup> Cf. Husserl, E. *Investigaciones lógicas*, p. 658.

<sup>25</sup> Sartre, J-P. *Lo imaginario*, p. 237.

<sup>26</sup> Gurwitsch, A. *El campo de la consciencia*, p. 242.

conocemos tales rasgos en concreto, en el modo específico en que se dan en este objeto particular, sino como condiciones genéricas. Por poner el ejemplo más repetido en la literatura fenomenológica: cuando contemplamos un edificio, y con arreglo a nuestra experiencia previa de otros similares, podemos imaginar que este objeto particular tiene una estructura, una envolvente que separa su interior del exterior, que está diseñado para su uso por individuos humanos de una cierta estatura. En la percepción de la cosa externa hay siempre un grado de indeterminidad derivado de su condición trascendente, y esa indeterminidad es en parte solventada por el conocimiento que tenemos de objetos afines, conocimiento que informa, sin certeza pero con verosimilitud, de aquello del objeto que no hemos contemplado aún, pero que con arreglo a la pertenencia de la cosa a una clase determinada de objetos, resulta plausible que este objeto particular cumpla. Conocimiento este que, de nuevo, tiene un alto grado de indeterminación, pues sólo permite anticipar rasgos genéricos de lo contemplado: “en la constitución de un objeto entran multitud de intenciones vacías que no proponen nuevos objetos, sino que determinan al objeto presente en relación con aspectos presuntamente no percibidos, sean procedentes de la memoria o de inferencias antepredicativas”<sup>27</sup>.

La imaginación emplea en esta labor toda clase de materiales psíquicos; dispondrá de todo el mundo subjetivo de creencias, valores, significados, recuerdos y fantasías, ya procedentes de la experiencia vital del individuo, ya de su cultura de pertenencia, para resolver las indeterminaciones de lo real. En la constitución del objeto, intervienen pues tanto los datos de los sentidos, organizados según el esquema regional de cosa, como toda suerte de materiales mentales con que la imaginación suple aquello del objeto que no se da en la experiencia. Todos estos contenidos, sensibles e imaginarios, se amalgaman en la síntesis del objeto intencional, en que resulta difícil decidir qué procede de la percepción y qué es obra de la imaginación. La cosa trascendente, y, en último término, el mundo, resultan ser construcción en mayor o menor medida imaginaria. La cosa no existe ni en la realidad ni en la psique, no podemos deslindar en ella lo que pertenece a uno u otro ámbito; sólo el análisis puede distinguir entre un componente objetivo y un componente subjetivo.

### **3.8. La heterogeneidad del objeto inmanente**

Según lo dicho hasta ahora, podemos considerar la imagen como integrada por el esquema de cosa, por la síntesis de la multiplicidad de escorzos percibidos de la cosa, y por

---

<sup>27</sup> Sartre, J-P. *Lo imaginario*, p. 159.

los aportes de la imaginación que suplen las indeterminaciones de lo percibido. La imagen se concibe como una factura mental en que confluyen ingredientes de cualidad múltiple, integrada por una fusión de heterogéneos. ¿Es esta una amalgama unitaria? No es eso lo que aquí se sostiene; la cuestión de la posible unidad de estos objetos se abordará algo más adelante. Por ahora, se considerará únicamente el carácter plural del objeto imaginario o imagen.

Los contenidos mentales no advienen puros a la conciencia, en un registro único – conceptual, sensible, afectivo-, sino que aparecen siempre acompañados de una pléyade de materiales anejos procedentes de diversos ámbitos de la psique. La percepción tiene un cariz simbólico: los contenidos conscientes tienden a arrastrar consigo una constelación de materiales heterogéneos asociados, y a remitir a materiales sensibles, afectivos o fantásticos a veces débilmente conectados con el pensamiento dominante en un momento dado. A esto se referiría la idea de sinestesia<sup>28</sup>, al hecho de que por ejemplo un estímulo sonoro suscite asociaciones visuales, o a cómo, en virtud de lo que se ha denominado *simbolismo fonético*, se tiende a asociar los sonidos de las palabras con atributos de objetos pertenecientes a registros sensibles distintos del sonoro. Las percepciones efectuadas en un registro sensorial disparan asociaciones en otros canales sensibles: cuando escuchamos un determinado sonido, a veces lo relacionamos con un cierto tono de color, y a la inversa. Se dice que los colores son cálidos o fríos. Cuando contemplamos una panoplia, no vemos tan sólo el metal brillante y las formas convexas superpuestas, sino que la imaginación completa esa percepción con arreglo a nuestro recuerdo de la experiencia de objetos similares, y evoca lo que la materia sensible no ofrece: el frío del metal, el peso de las piezas sobre el cuerpo que viste la armadura<sup>29</sup>. No evocamos la misma sensación de reciedumbre ante un muro de sillería que ante una construcción de madera, pese a que lo percibido no dice nada acerca del peso real de los materiales: “la imaginación hace que la piedra del monumento se me aparezca con toda su dureza, su obstinación, su frialdad, y sin que estas cualidades estén presentes más que como un halo alrededor de lo que veo, enriqueciendo mi percepción sin perturbarla ni alterarla”<sup>30</sup>. Estas remisiones no se limitan a lo sensible: a menudo, los colores acarrear

---

<sup>28</sup> Sinestesia corresponde a una condición en la que “la estimulación en una corriente sensible o cognitive conduce a experiencias asociadas en una segunda corriente sin estimular”. Auvray, Malika y Deroy, Ophelia. “How Do Synaesthetes Experience the World?”. En *Philosophy of Perception*. Mohan Matthen (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2015, 640-658, p. 640.

<sup>29</sup> El ejemplo de la panoplia procede de Gurwitsch, A. *El campo de la conciencia*, pp. 291-292.

<sup>30</sup> Dufrenne, Mikel. *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II: La percepción estética*. Valencia: Fernando Torres, 1983, p. 28.

consigo connotaciones éticas, pues solemos atribuir al blanco un valor positivo, y negativo al negro, y ello con una asombrosa constancia intersubjetiva e intercultural<sup>31</sup>, aunque tampoco pueda considerarse esto como regla invariable. Para Maurice Merleau-Ponty:

La percepción sinestésica es la regla [...] Los sentidos comunican entre ellos abriéndose a la estructura de la cosa. Se ve la rigidez y la fragilidad del cristal [...] vemos la elasticidad del acero, la ductilidad del acero candente [...] la forma de los objetos no es el contorno geométrico: está en una cierta relación con su naturaleza propia y habla a todos nuestros sentidos al mismo tiempo que a la vista<sup>32</sup>

“Gracias a la unidad del cuerpo, las percepciones obtenidas por un órgano se traducen ya en un lenguaje de los demás órganos”<sup>33</sup>. Estos fenómenos no afectan sólo a los “cinco sentidos” considerados primarios, sino que afectan al cuerpo entero. Observa Sartre con respecto de la cinestesia:

La sensación cinestésica derivada del movimiento del propio cuerpo obtiene su sentido de unas intenciones que tratan de alcanzar impresiones visuales: ella misma ha sido esperada como una sensación visual. Esto no basta para hacer de ella una impresión de la vista, pero sí basta para darle un sentido visual: esta impresión cinestésica provista de un sentido visual funcionaría como un análogo de la forma visual, y cuando se describe en el pasado será como la forma de una impresión visual<sup>34</sup>.

Incluso los movimientos oculares acarrear consigo un simbolismo cinestésico que se funde con lo visual percibido, hasta el punto de que parecería que el cuerpo entero se hace eco de esos movimientos: el modo en que el ojo delinea el perfil de los objetos apela al conjunto del organismo, transmite un sentido correlativo al ritmo y cualidad de las figuras. Todo ocurre como si la conciencia estableciese una suerte de analogía entre el movimiento de su cuerpo y la imagen contemplada, a través de la cual los movimientos se representan en forma visual. El movimiento corporal y lo visual parecen poseer un simbolismo solidario. Lo cinestésico se da estrechamente entrelazado con los procesos sensibles o emocionales<sup>35</sup>, pero también con el discurso: como observa Umberto Eco, la palabra activa en la conciencia

---

<sup>31</sup> Cf. Osgood, Ch. “The cross-cultural generality of visual-verbal synesthetic tendencies”. *Behavioral Science* 5.2 (1960): 146-169. En el título dedicado a la experiencia estética de la música se estudiará este texto de Osgood en mayor detalle.

<sup>32</sup> Merleau-Ponty, M. *Fenomenología de la percepción*, p. 244.

<sup>33</sup> Merleau-Ponty, M. *Fenomenología de la percepción*, p. 331.

<sup>34</sup> Sartre, J-P. *Lo imaginario*, p. 107.

<sup>35</sup> Cf. Sartre, J-P. *Lo imaginario*, pp. 105-113.

todo un campo semántico correspondiente a sus diversas acepciones y a sus matices emocionales. La imagen en movimiento mueve por “inducción posturo-motriz” a que el espectador co-actúe con la acción representada<sup>36</sup>. A ello cabe añadir que la palabra, o el discurso acerca de la acción, activa los centros motores del cerebro, de modo similar a como ocurre cuando se efectúan realmente esos movimientos. Para Lyotard, esta acción de la palabra sobre la carne atestigua la imbricación entre el discurso y lo pretendidamente ajeno a él:

En el discurso se insinúa un espacio distinto al puramente lingüístico y produce en él efectos de sentido que no pueden derivarse del juego normal del lenguaje [...] Este discurso no sólo se vuelve opaco, sino que actúa sobre nuestro propio cuerpo: las palabras empiezan a interactuar en nuestro cuerpo un cierto esbozo de actitud, de postura, de ritmo<sup>37</sup>.

La percepción no es en último término sino propiocepción, y “los movimientos del propio cuerpo están naturalmente investidos de una cierta significación perceptiva, forman con los fenómenos exteriores un sistema [...] bien entrelazado”<sup>38</sup>. “La motricidad es la esfera primaria en donde se engendra, primero, el sentido de todas las significaciones [...] en el dominio del espacio representado”<sup>39</sup>. “Motricidad es, en definitiva, un nuevo sentido del vocablo ‘sentido’”<sup>40</sup>. Sartre: “cuando tratamos de representarnos un columpio en movimiento, o movemos los ojos repitiendo su movimiento real, o no podemos representárnoslo en absoluto”<sup>41</sup>. “La imagen completa corresponde un analogon afectivo que presenta al objeto en su naturaleza profunda y un *analogon* cinestésico que lo exterioriza y le confiere una especie de realidad visual”<sup>42</sup>. “Algo de ese simbolismo se encuentra en las representaciones motrices que acompañan al trabajo del pensamiento: idas y vueltas con la mirada, movimientos de vaivén de la cabeza a modo de asentimientos, todos estos fenómenos se mezclan estrechamente con los procesos intelectuales o emocionales”<sup>43</sup>. Percibimos con el cuerpo entero, y nuestras reflexiones, de cualidad en apariencia estrictamente conceptual, convocan a la totalidad del ser, y el discurso resulta revestido, en virtud de la unidad solidaria del

---

<sup>36</sup> Cf. Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1999, p. 321.

<sup>37</sup> Lyotard, Jean-François. *Discurso, figura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979, pp. 287-288.

<sup>38</sup> Merleau-Ponty, M. *Fenomenología de la percepción*, p. 69.

<sup>39</sup> Merleau-Ponty, M. *Fenomenología de la percepción*, p. 159.

<sup>40</sup> Merleau-Ponty, M. *Fenomenología de la percepción*, p. 164.

<sup>41</sup> Sartre, J-P. *Lo imaginario*, p. 111.

<sup>42</sup> Sartre, J-P. *Lo imaginario*, p. 112.

<sup>43</sup> Sartre, J-P. *Lo imaginario*, p. 113.

organismo, de un torrente de connotaciones emocionales, sensibles y significativas de todo orden, que pasan a formar parte del objeto intencional.

“Toda percepción va acompañada de una reacción afectiva”<sup>44</sup>. Junto con los ingredientes considerados, la imagen incorpora componentes emocionales que la permearán en mayor o menor grado. La afectividad cumple en la constitución del objeto un lugar especial; pues, como dice Sartre en su *Bosquejo de una teoría de las emociones*, la emoción es una postura ante el mundo, un estilo desde el que se sale al encuentro con la realidad. La emoción transfigura lo real; no modifica la “estructura formal” del objeto, pero filtra el sentido entero con que lo aprehendemos. La afectividad con que la conciencia se dirige a la cosa connota e impregna la totalidad de la imagen que construye de ella. Lo afectivo no puede considerarse como un elemento más en la constitución de lo imaginario, sino que conforma un modo de medio ambiente subjetivo en que la cosa es constituida, determinando su constitución, tiéndola por entero. Como observa Lyotard, “es una mala abstracción pretender pensar la imagen al margen de la emoción”<sup>45</sup>. La posibilidad de la emoción radicaría en la trascendencia del mundo, en esa indeterminación ineliminable en la experiencia de la cosa que los materiales subjetivos, la afectividad entre ellos, se apresuran a colmar: “no habría posibilidad de emoción si nuestra toma corporal sobre el mundo no fuera incierta en su fondo, si la posibilidad de un no-mundo no viniera dada al mismo tiempo que su ‘certeza’”<sup>46</sup>.

El esquema de cosa, entramado básico sobre el que se organizan los esbozos percibidos del objeto, tiene para Sartre la cualidad de un *saber*, tal que “en la estructura activa de la imagen, esta no puede existir sin el saber que la constituye”<sup>47</sup>. Este esquema / saber, en cuanto estructura de relaciones, puede recogerse en un discurso verbal, explicitado, conceptualizado. El esquema de cosa constituye pues un primer nivel en que lo lingüístico-conceptual se integra en la imagen, y ello en íntima fusión con la materia sensible, como hemos visto. Sin embargo, el discurso participa en el objeto inmanente de modos más explícitos. Como observaron Husserl o Sartre, la conciencia puede volverse sobre sí misma y dirigir su atención hacia sus contenidos para reflexionar acerca de ellos: “al modo de ser de la vivencia es inherente que a toda vivencia real pueda dirigirse inmediatamente una mirada de percepción, en forma de reflexión [...] la índole de ser de la vivencia es el de ser por principio

---

<sup>44</sup> Sartre, J-P. *Lo imaginario*, p. 44.

<sup>45</sup> Lyotard, J-F. *Discurso, figura*, p. 148.

<sup>46</sup> Lyotard, J-F. *Discurso, figura*, pp. 148-149.

<sup>47</sup> Sartre, J-P. *Lo imaginario*, p. 81.

perceptible en el modo de la reflexión”<sup>48</sup>. “Reflexión son los actos por los cuales la corriente de vivencias con todos sus múltiples sucesos llega a ser aprehensible y analizable con evidencia, método de la conciencia para el conocimiento de la conciencia en general”<sup>49</sup>. La atención puede pues dirigirse hacia la corriente de conciencia y proferir enunciados que la especifiquen. La conciencia dirige su mirada hacia las intuiciones que colman la corriente de conciencia y elabora el discurso que las hace así inteligibles y pensables. Y esta reflexión, parte ella misma de la corriente de conciencia acerca de la que reflexiona, incorpora sus productos al flujo de pensamiento, y con ello lo modifica y se modifica a sí misma.

Además:

Si hemos pensado “esto es blanco”, a lo puramente perceptivo añadimos una nueva capa, e igual ocurre con lo recordado, lo fantaseado, etc., que son también expresables y explicitables. La expresión eleva el sentido, el núcleo noemático, al reino de lo conceptual, y con ello de lo general [...] la expresión no es algo superficial, que recubra lo expresado, sino que es una confirmación espiritual que ejerce en la subcapa intencional nuevas funciones intencionales y experimenta correlativamente con ella funciones intencionales<sup>50</sup>.

La explicitación, para Husserl, no es mera adherencia a lo pre-reflexivo, sino que en ocasiones tiene la capacidad de transformar de raíz los contenidos no verbales a los que se refiere. El lenguaje no se adjunta sin más a una imagen prelingüística. En el instante en que se nombra un objeto y se lo identifica, este queda vinculado con todo un haz de significaciones, afectos, recuerdos y otras unidades de la semiosfera cultural. Además, esa identificación lo adscribe a una clase óptica a la que corresponde un esquema regional determinado, lo que le otorga una multiplicidad de rasgos que, en ese acto, quedan realzados sobre la materia indistinta que compone el objeto. Este se nos aparece entonces de un modo nuevo, parece transfigurado en comparación con el objeto anterior a su identificación, algo que tendrá profundas consecuencias para nuestro modelo de experiencia estética:

Robert Slutzky, al verme cómo observaba un cuadro original de Picasso, en su apartamento, se tomó la molestia de “explicármelo”. Yo escuchaba, escéptico, una larga argumentación sobre qué día se pintó, qué pasaba por la cabeza de Picasso en aquellos días,

---

<sup>48</sup> Husserl, E. *Ideas*, pp. 176-177

<sup>49</sup> Husserl, E. *Ideas*, p. 254. Como se ha comentado con anterioridad, apuntamos aquí estas citas de Husserl sin por ello admitir la autotransparencia de la conciencia que la fenomenología husserliana asume. La opacidad del funcionamiento de la mente para sí misma no impide que el sujeto vuelva la mirada hacia sí mismo y reflexione acerca de sí.

<sup>50</sup> Husserl, E. *Ideas*, pp. 382-384.

y sobre todo, que objetivos e intenciones pintaba Picasso con aquella serie de cuadros y qué lugar ocupaba aquél cuadro dentro de la serie. Ante mi estupefacción, y como por arte de magia [...] el cuadro empezó a cambiar en tres dimensiones consiguiendo profundidad virtual<sup>51</sup>.

Los enunciados generados al explicitar lo percibido pueden originar reorganizaciones radicales del percepto, algo que muestra el papel crucial que el lenguaje puede desempeñar en la experiencia *sensible*. Las reorganizaciones del objeto imaginario pueden, según esto, efectuarse no sólo por efecto de la contradicción del esquema de cosa, sino como resultado de la reflexión o pensamiento discursivo dirigido hacia ese objeto imaginario.

En último término, en el objeto imaginario participan toda clase de significados procedentes de la semiosfera cultural. El objeto imaginario se constituye en el seno de esta y las “unidades” que lo integran tienden nexos múltiples con otras unidades de la semiosfera, la cual podemos imaginar como formada por una multiplicidad de materiales de todo orden: narrativas, afectos, recuerdos, contenidos sensibles... Los componentes del objeto imaginario no forman pues una unidad cerrada, sino que aparecen sumidos en un contexto multidimensional al cual remite de continuo, y, por efecto de la semiosis ilimitada, dinámica propia de la semiosfera, esas remisiones tienden a propagarse en direcciones múltiples, a veces insospechadas, por el interior del campo semiótico, de manera que el objeto imaginario remite en potencia a la totalidad de la cultura, y, en esa dinámica de remisión, las unidades más diversas quedarían enlazadas al objeto imaginario, acrecentando su heterogeneidad.

Componentes sensibles en registros heterogéneos, afecciones y retazos lingüísticos dispares integran, junto con el esquema de cosa y las síntesis de escorzos percibidos, la imagen del objeto. Esta abigarrada multiplicidad, ¿queda unificada en el objeto imaginario, es una unidad indistinta, como una duración bergsoniana? ¿Esto ocurre siempre, por completo, o sólo a veces, sólo en parte? Tomemos el caso de la relación entre la palabra y lo sensible. El juicio determinante kantiano ofrece un modelo de la fusión entre ambos: en él, la intuición del objeto es subsumida bajo un concepto empírico, salvo cuando se carece de un concepto para lo que tenemos ante los ojos, lo cual ocurre, según Kant, cuando presenciamos lo bello o lo sublime. Pero incluso en el caso del juicio reflexionante, el objeto ante nosotros, en un nivel u otro de descripción, podrá identificarse en alguna medida, aunque sólo sea en cuanto cosa espacial y extensa, y puede por ende asociarse a un concepto que lo designa / constituye.

---

<sup>51</sup> Muntañola, Josep. *Las formas del tiempo: arquitectura, educación y sociedad. Vol. I.* Badajoz: Abecedario, 2007, p. 70.



Incluso ante el objeto más extraño, algo podemos decir de él en cuanto objeto, podemos siempre subsumirlo bajo *algún* concepto, por elemental que sea, y en ese acto lo sensible se fundiría con lo conceptual, perfilándolo y determinándolo en algún grado. Podemos pensar, pues, en distintos niveles de especificación conceptual de lo intuido, desde el concepto más vago hasta el más concreto. Pero además pueden también proferirse sobre la cosa enunciados que no se funden con su intuición, sino que permanecen externos a ella aunque vinculados a ella a través de nexos semióticos de remisión mutua, de manera que la presencia de uno remite a la otra y a la inversa. Podemos además pensar en grados intermedios de fusión entre palabra e imagen, entre la síntesis unitaria y la mera adherencia, lo cual deja margen para diversas posibilidades de relación entre figura y discurso. Y cabe imaginar que ocurre algo similar con los demás componentes del objeto imaginario, relacionados todos ellos entre sí en distintos grados de fusión o de adherencia externa. No hay necesidad de postular la unidad indiferenciada de los componentes que integran el objeto imaginario, sino que podemos imaginar este más bien como un conglomerado heteróclito de materiales en grado diverso de síntesis y de unidad. Esto nos proporciona un concepto de multiplicidad más genérico y abarcante que el de la unión completa e inarticulada, un concepto de una mayor aptitud explicativa.

### 3.9. Significación y sentido

Conviene en este punto introducir una distinción necesaria para el conjunto del argumento; distinción que cabe deconstruir en una segunda fase pero que, empleada con cautela, será de utilidad. Esta es la distinción entre sentido y significado, emparentada con la ya efectuada entre figura y discurso. No se pretende con ello acotar con precisión unos términos multívocos y complejos que, con probabilidad, no admiten tal género de definiciones; no se trata sino de esbozar algunos aspectos de estas ideas que atañen a nuestra discusión. Husserl emplea ambos términos como sinónimos<sup>52</sup>, pero, frente a esto, se adoptará aquí una idea de sentido y de significado afín a la empleada –entre otros autores– por Lyotard en *Discurso, figura*. Este autor no da una definición precisa de estos términos en ningún lugar de esta obra, pero tal es la idea que de ellos parece sostener a lo largo del texto. Según esta idea, podemos entender por *sentido* algo así como un objeto mental de unidad sintética, indistinta e indiferenciada, de carácter *simbólico*, que la conciencia aprehende de un modo

---

<sup>52</sup> “Significación vale para nosotros [...] como *sinónima* de sentido”. Husserl, E. *Investigaciones lógicas*, p. 253. En esta misma página, Husserl diferencia esta idea de sentido / significación de la distinción que hace Frege entre ambos.

intuitivo e inmediato. En virtud de su condición simbólica, puede proferirse una multiplicidad de enunciados que traten de explicitar el juego de remisiones que tal condición suscita, sin que ninguna cantidad de preferencias verbales pueda nunca explicar por completo. La suma de estos enunciados integra por su parte la significación del sentido, el discurso, o uno de los discursos, que pueden enunciarse acerca de esa intuición unitaria que es el sentido. Este constituiría, pues, el horizonte de la significación, el espacio, infinito pero acotado, de posibilidades de expresarlo -dicho sea sin olvidar que si, como hemos hecho aquí, se sustituye la idea de horizonte por la de semiosfera, la multiplicidad de predicados posibles es, además de infinita, abierta, no confinada por límites interpretativos. Como afirma Henri Lefebvre, el sentido, objeto de la intuición, es rico e informe, pero inagotable, mientras que la significación es precisa y abstracta, pero pobre<sup>53</sup>: a lo intuido, vago e indeterminado, impensable en cuanto materia en bruto, nunca del todo expreso, puede siempre volverse a buscar y extraer nuevos matices que enunciar; la significación, predicado riguroso y exacto, hace pensable lo intuitivo, pero sólo puede elevar al pensamiento una fracción muy limitada de lo informe.

La duración bergsoniana ofrecería un ejemplo de esta noción de sentido: el poso que deja un cierto decurso temporal en la memoria; el particular tono afectivo que, sin destacar con explicitud ninguno de ellos, compendia la serie de acontecimientos vividos; tono que se da a manera de color o de sabor que el conjunto de episodios vitales deja, serían formas de aludir a lo que, en su exterioridad a la palabra, es en esencia indescriptible. La propia subjetividad constituye, para Bergson, una unidad de esta clase. El pasado entero de la persona y su experiencia –entendida esta como elaboración, asimilación, recepción de lo vivido- confluyen en el presente, punto que forma como el vértice de un cono sobre el que incide la existencia transcurrida entera y confiere con ello un tono particular a nuestros actos, expresiones, actitudes y pensamientos. El pasado completo gravita como una unidad indiferenciada sobre el ahora, lo atraviesa, lo impregna con un tono particular que dimana de él a modo de envolvente que condensa todo lo vivido, y que, como afirma Bergson, sólo en un “esfuerzo de atención retrospectivo”<sup>54</sup> cabe espacializar en forma de preferencias verbales. La – cuestionable- unidad del sujeto da un matiz particular a los actos de la persona; estos responden a un *estilo*, a una manera de ser, a una manera particular de constituir el mundo y sus objetos. Afirmaciones estas metafísicas, propias de una idea de conciencia autopoeseída, de un lenguaje como nomenclatura, pero que pese a ello conservan un momento de verdad y por ende cabe considerar en nuestro argumento, aun puestas siempre entre comillas. Esta

<sup>53</sup> Lefebvre, H. *Lenguaje y sociedad*, p. 170.

<sup>54</sup> Bergson, Henri. *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid: Alianza, 1987, p. 10.

idea de sentido como subjetividad -ilustrada aquí desde la idea de duración en Bergson-, se solapa, en cierta medida, con lo que la fenomenología husserliana define como el sustrato de habitualidades desde el que la conciencia experimenta el mundo. Como aclara Javier San Martín,

El proceso de sedimentación del sustrato de habitualidades en que la conciencia constituye los objetos, ese “aprender a aprender”, significa la constitución de un *sentido del ser*, de un *estilo general de ser*, de modo que *siempre* que se presentan determinados datos serán ya sintetizados dentro del “estilo general original”. Esta constitución del sentido de ser [es] creación o fundación original que constituye la forma estructural de familiaridad, que se mantendrá como *forma habitual del yo* [...] La síntesis objetiva se efectúa en base a un sentido de ser, a un estilo típico que orienta el tipo de implicaciones de un dato presente. El objeto es la serie de datos implicados en el dato presente. Pero la implicación de los datos *depende de mi vida pasada*, de que haya “constituido” un sentido de ser<sup>55</sup>.

Sentido, pues, como “sustrato originario” desde el que constituimos el mundo y desde el que recubrimos los objetos constituidos con la impronta de nuestra subjetividad particular, lo que abarca tanto los esquemas desde los que constituimos las cosas como el tono emocional que les adjudicamos. El estilo del ser, el sentido del ser, es ese sustrato de habitualidades conformado en el transcurso de la experiencia vivida, que puede entenderse ya como el *Grundstimmung* personal, como ese husserliano mundo primordial que, con el matiz propio de cada yo encarnado, tiñe todas sus representaciones, ya como el sedimento de esquemas desde el que nos hacemos un mundo; estilo o sentido, unidad inarticulada pero explicable en una infinidad de enunciados que nunca lo describen por entero<sup>56</sup>.

Como se indicó, la distinción entre sentido y significado es de orden metafísico; responde a una idea de lenguaje como nomenclatura que pasa por alto la aptitud constituyente de la palabra, como si esta se limitase a describir una realidad que la preexistiera. No obstante, la distinción resultará útil para diferenciar entre el momento discursivo y los demás componentes del flujo de conciencia o del objeto imaginario, por más que, como se ha insistido y se insistirá, no quepa discernir con nitidez entre ellos, pues el discurso acarrea su figuralidad propia, y toda imagen se constituye en síntesis con algún concepto, por bajo que sea su nivel descriptivo.

---

<sup>55</sup> San Martín, J. *La estructura del método fenomenológico*, pp. 256-258. Cursivas mías.

<sup>56</sup> Las relaciones entre horizonte fenomenológico y *Stimmung* o “temple de ánimo” exceden lo que aquí se puede desarrollar. En este sentido, puede encontrarse un valioso comentario en Quepons, Ignacio. “Horizonte y temple de ánimo en la fenomenología de Edmund Husserl”. *Diánoia* 61.76 (2016): 83-112.

### 3.10. La narratividad de la experiencia estética

El plexo de significaciones que constituye el mundo compartido configura la mirada que dirigimos a la realidad física, constituye esa realidad, y en ausencia de esa trama que media entre la conciencia y el sustrato matérico, nada puede aquella conocer. La estructura que para Heidegger o Derrida posibilita que los hombres tengan un mundo, estructura fundamental de la conciencia, opera de modo similar a nivel óptico: para aquellos, la realidad es una suerte de edificio imaginario que cada comunidad cultural construye para sí; para Michel Foucault, la actividad científica consiste de modo análogo en una producción de discursos, de constructos teóricos integrados por enunciados o declaraciones acerca de los objetos de cada ciencia, y que se constituye, como el *lichtung* heideggeriano, en forma de retículo de unidades culturales. Semejantes constructos determinan las condiciones de visibilidad de lo real: los objetos sólo cobran realidad cuando los especifican los enunciados correspondientes, en virtud de su inmersión en un tejido de relaciones en que cada objeto ocupa un lugar concreto, definido por el entramado de nexos que establece con los demás elementos del conjunto. Las formaciones discursivas, como la realidad humana misma -en la perspectiva heideggeriano-derridiana-, o como la lengua -en la teoría de Saussure-, se autoorganizan como sistema diacrítico. Cabría, pues, imaginar que, en la experiencia de la cosa, el conjunto de los enunciados proferidos en su explicación se organiza, como el discurso foucaultiano, en forma de sistema de valores. Así lo afirma por ejemplo Jean-Pierre Richard con respecto de la obra de Mallarmé:

Toda temática depende a la vez de una *cibernética* y de una *sistemática*. En el interior de ese sistema activo, los temas tendrán tendencia a organizarse como en todas las estructuras vivas: se combinarán en conjuntos flexibles dominados por la ley del *isomorfismo* y por la *búsqueda del mejor equilibrio posible*. Esta noción de equilibrio, *nacida primero en las ciencias físicas* [...] parece que puede ser utilizada con fruto en la comprensión de los *dominios imaginarios*<sup>57</sup>.

Si los predicados que definen el mundo cultural o los discursos disciplinares tienden a organizarse como un sistema, cabe imaginar que algo parecido ocurre allí donde se reúna un grupo de enunciados: estos siempre mantienen entre sí relaciones de semejanza o contraste, de anterioridad o posterioridad lógicas, de manera que subyace a ellos un orden por completo inmanente, resultado exclusivo de esas relaciones, del lugar que cada preferencia ocupa en el espacio discursivo. En consecuencia, y de acuerdo con la sugerencia de Richard, podemos

---

<sup>57</sup> Citado en Derrida, J. *La diseminación*, p. 369. Cursivas mías.

entender que la suma de los enunciados que en el curso del episodio estético comenta el objeto experimentado tenderá también a ordenarse como sistema diacrítico. Hipótesis esta que, como en otras ocasiones, se adopta en un primer momento para ser cuestionada más adelante, pues no en vano Derrida incluye la cita de Richard en su argumento acerca de la diseminación del sentido en la poesía de Mallarmé, diseminación que no responde precisamente al buen orden del sistema de enunciados. Pero algo así ocurre en último término con cualquier pluralidad. En la forma visual -la de la arquitectura, sin ir más lejos-, sus diversos componentes ocupan, como los enunciados, lugares definidos por las relaciones que cada elemento establece con los demás: unos se destacan como principales, otros permanecen como secundarios; unos se nos muestran como parecidos, otros como contrastantes entre sí. Es de acuerdo con estas relaciones internas, y no en virtud de un orden impuesto desde fuera, que la pluralidad se hace forma. Como vemos, esta aptitud de los agregados, ya sean discursivos o formales, para autoorganizarse en sistemas diacríticos, permitirá desarrollar discursos correlativos a las formas, discursos de estructura análoga a la de las formas que comentan.

Indiquemos además que *este cúmulo de preferencias integra* -entre otros elementos- *la narratividad del episodio estético*, el componente verbal del objeto imaginario de la experiencia, aquello que, en su explicitud discursiva puede de esa experiencia pensarse y conocerse mejor y que, como se verá, cumple un papel decisivo en los procesos estetizadores. Dicho sea sin olvidar que este ingrediente, aun autoorganizado en sistema diacrítico, se dará en grados de síntesis diverso con los demás materiales que componen el objeto imaginario.

### **3.10.1. La experiencia de la obra de arte según Niklas Luhmann**

“Nacida primero en las ciencias físicas...” ¿Permitirá esta hipótesis comprender mejor el episodio estético, o encubrirá facetas suyas de valor para nuestra investigación? Que los “dominios imaginarios” puedan responder a la lógica de los sistemas físico-matemáticos parece desprenderse también del modelo de experiencia estética propuesto por Niklas Luhmann en *Art as a social system*. El planteamiento de Luhmann difiere en muchos puntos del aquí propuesto, y a lo largo de esta discusión sólo adoptaremos aspectos parciales de su teoría. En este momento, y para no perder el hilo, nos limitaremos a una faceta muy particular de su concepto de experiencia estética. Para este autor, la contemplación del objeto artístico consiste en un proceso de trazado de distinciones apoyado sobre las percepciones de la obra.

Estas distinciones consisten en enunciados que indican, para cada rasgo formal del objeto contemplado, si se trata de un rasgo “bello” o “feo” -o, expresado en términos menos cargados de connotaciones clasicistas-, si se trata de un rasgo coherente o no coherente con el resto de la obra. La suma de estas distinciones se ordena en una configuración anidada en la que, a partir del trazado de una primera distinción, se suceden las distinciones, unas dentro de otras, jerárquicamente dependientes entre sí, de manera que cada discriminación determina y contiene en potencia el curso de las distinciones ulteriores. La lectura se completa cuando ya no cabe trazar más distinciones en el objeto. Tal como lo enuncia Luhmann, y dada la filiación matemática de su propuesta –basada en la teoría de la forma del matemático George Spencer Brown y en la noción de *autopoiesis* de Humberto Maturana-, parecería que hay que entender esta coherencia / belleza o incoherencia / fealdad en términos de estructura formal, de continuidad lógica de cada elemento de la forma con el resto del sistema; sin embargo, Luhmann aplica su modelo también a obras de arte contemporáneo, a los “indiscernibles” o al arte no objetual, de manera que no cabe entender esta coherencia / incoherencia en un sentido en exclusiva formal.

Desde nuestra perspectiva, parece discutible que este modelo, que se atiene de cerca a la teoría de sistemas físicos –también empleada por este autor en su modelo de sistema social- se corresponda con la experiencia que los sujetos tienen de la obra de arte; aquí se considerará más bien que este planteamiento describe algunos aspectos posibles de ciertas variedades de experiencia estética, pero sin por ello corresponderse con *toda* experiencia posible del arte. No obstante, que la experiencia del objeto artístico consista en un proceso de contemplación sensible y de trazado de distinciones que no son en definitiva sino una explicitación de caracteres del objeto encaja con lo afirmado hasta ahora acerca de las interacciones entre percepción y discurso –entre “contemplación” y “comunicación”, en la terminología de Luhmann-, y la idea de que el conjunto de distinciones realizadas en el curso de esa interacción formen sistema –como hay que entender que forman, dado su carácter anidado, sistemático y jerárquico- confirma que la caracterización del discurso foucaultiano sería aplicable a la experiencia del objeto estético, en la cual el conjunto de enunciados proferidos en su transcurso se organizaría también como sistema de valor.

Señalemos además que, aunque con este modelo Luhmann se propone dar razón del modo en que se experimentan los objetos artísticos, el modelo puede extenderse a la experiencia de cualquier objeto artificial, si es que no a la de cualquier objeto en general, incluidos los entes naturales. Más allá de la oposición bello / feo, Luhmann considera las

distinciones trazadas en la contemplación del objeto como “observaciones de observaciones”: ante el objeto artístico, lo que contemplamos es el registro material de las observaciones que su autor ha realizado con respecto del tema de la obra. Ante un cuadro figurativo, podemos fijarnos en el modo en que se han representado objetos reales a través de los medios pictóricos, pero, en cuanto objeto concebido para su contemplación, se plantea la pregunta por las intenciones del autor, por lo que este quiso comunicar a través de lo representado. Las formas ya no se perciben como mera imitación de entes reales, sino como expresión de una subjetividad. Esta expresión es pues una “observación” o enunciado acerca de alguna realidad, y la contemplación interpretativa de esa observación, la observación de una observación, observación “de segundo grado”. Luhmann considera que la posibilidad de contemplar un objeto como “observación de observaciones” es lo que distingue la obra artística -indiscernibles incluidos- del objeto ordinario, pues la posibilidad de efectuar observaciones de segundo grado no depende de los caracteres formales del objeto, sino del hecho de que el objeto se “propone” para esa modalidad de contemplación –estética. Pero, si lo que convierte en obra a un *objet trouvé* es el colocarlo en un museo, el proponerlo para una contemplación estética, en último término cualquier objeto puede someterse a esa mirada, sin más que el sujeto receptor adopte la actitud adecuada ante él. Sólo depende del observador adoptar una mirada estética ante un objeto cualquiera e iniciar el proceso de trazado de distinciones, de desgranado de “observaciones de observaciones”. Desde el momento en que todo objeto artificial se halla sumido en una red de relaciones múltiples con los demás entes mundanos, tal objeto puede leerse como registro de operaciones subjetivas, solo que en este caso las observaciones observadas no son las depositadas por el artista sobre la forma, sino los significados que derivan de la pertenencia del objeto a un mundo humano, de las significaciones que la cultura confiere a cada objeto. En último término, desde el momento en que incluso un paisaje natural constituye un objeto cultural, investido por toda clase de significados por la cultura de que se trate –pero lo mismo cabe decir de los animales, de las plantas, de las rocas, de cualquier ente de la naturaleza-, puede contemplarse en modo de observación de observaciones, desde una mirada que explicita en forma de enunciados ese tejido de significados con que las culturas invisten a cada objeto y que son condición necesaria de su visibilidad. Y el potencialmente infinito plexo de enunciados que quepa desgranar de esta lectura del objeto se constituirá necesariamente en sistema de diferencias, de modo semejante a la foucaultiana formación lingüística.

### 3.10.2. *Perspectivas complementarias*

En el modelo de Luhmann, el episodio estético se concibe como consistente en la ejecución de una secuencia de actos discretos u “observaciones” efectuadas por el observador. Cada observación puede entenderse como la preferencia de un enunciado que explicita un aspecto particular de la obra, de manera que su experiencia consistiría en una cadena de actos intelectivos discretos e identificables, en cada uno de los cuales el observador atendería a lo que puede considerarse como una “unidad de significado” del objeto. En el sistema de Luhmann, estas unidades se corresponderían, como se ha referido, con las “observaciones de segundo orden”, que parecen ser las únicas que el sociólogo alemán considera en su modelo; pero, para nosotros, cualquier enunciado relevante proferido por el observador se suma a la significación de la experiencia estética y al sistema de enunciados, lo que incluye, por ejemplo, observaciones de “primer grado” como pueden ser las de orden “puro-sensible” -como el constatar aspectos formales de la obra o la afectividad que estos infunden-, observaciones que a nuestro juicio también participan del episodio estético.

Encontramos en otros autores nociones cercanas a las de observación y unidad de significado, y por ende a la idea de experiencia del objeto como lección secuencial de tales unidades. Para Leonid Tchertov, interpretamos el mundo circundante a través de una aprehensión sucesiva de *sememas espaciales*, de unidades de significado portadas por los elementos del entorno:

La interpretación de las relaciones espaciales se realiza a través de la lectura de *unidades semánticas*, las cuales no son conceptos lógicos, sino que *pueden pertenecer a distintos niveles físicos*: sensoriales, perceptivos, conceptuales, así como a las distintas estructuras afectivas y motoras<sup>58</sup>.

El medio artificial -pero también el natural, en cuanto medio recibido desde una cultura, desde un heideggeriano plexo constituyente- se nos ofrece para su lectura como una multiplicidad de textos espaciales regulados por códigos<sup>59</sup> diversos en contiguidad y yuxtaposición<sup>60</sup>. Según lo afirmado, en la experiencia del entorno atendemos a estos textos y elaboramos a partir de ellos el discurso interpretativo, la interpretación propiamente dicha, cúmulo de enunciados que, como las observaciones luhmannianas -como cualquier agregado

---

<sup>58</sup> Tchertov, Leonid. “Spatial semiosis in culture”. *Sign System Studies* 30.2 (2002): 441-454, p. 446. Traducción propia.

<sup>59</sup> Término este de raigambre metafísica que habría que deconstruir adecuadamente antes de aceptarlo.

<sup>60</sup> Cf. Tchertov, L. “Spatial semiosis in culture”, p. 449.



de preferencias- tendería a organizarse en sistema diacrítico, solo que, a diferencia de lo que ocurre con el modelo de Luhmann, el entorno admite una multitud de interpretaciones dispares en lugar de una secuencia discursiva estrictamente ordenada, y el sistema permanece siempre abierto a nuevas observaciones que se integran en él y que impulsan al agregado de preferencias hacia nuevos equilibrios y configuraciones.

Por su parte, Roger Scruton propone el detalle arquitectónico como *unidad mínima* significativa de la obra de arquitectura:

Hay 'unidades' auténticas de significado arquitectónico –las molduras clásicas y góticas, los tipos de piedra de construcción, la vertical sin adornos, etcétera; en cierto sentido estas unidades son como las palabras dentro del lenguaje<sup>61</sup>.

De manera que la experiencia del objeto pasaría por una lección secuencial de estas unidades similar a las propuestas por Luhmann y Tchertov. Los elementos compositivos que integran el lenguaje de la arquitectura, en su cualidad discreta, se brindan a una lección secuencial que los especifique en un cúmulo de enunciados correlativo a la forma construida, y que, como esta, tiende a organizarse en sistema. Los elementos de la forma se hacen motivo de otras tantas "observaciones" que el observador desgrana y cuya suma integra -en parte- el significado de la obra contemplada. El "lenguaje" de la arquitectura se presta a ser traducido al lenguaje verbal, desde el detalle a la totalidad del edificio -y de ahí el empeño del clasicismo por nombrar incluso las piezas más menudas del sistema: estilobato, peristilo, frontón, pero también ábaco, óvolo, collarino, astrágalo, cimbia... Dicho esa sin olvidar que sólo cabe hablar de lenguaje arquitectónico en sentido metafórico, como ha mostrado el extenso debate acerca de la "lingüística" de los "lenguajes" artísticos.

Las tres propuestas conciben de modo similar determinados aspectos de la experiencia estética. La de Luhmann adopta un enfoque estructural, acorde con el modelo matemático en que se inspira; la de Tchertov, más plural y abierta, respondería mejor al cariz múltiple, fragmentario y desconexo del medio urbano; la de Scruton se refiere a la pieza arquitectónica aislada, y resulta más adecuada cuando se refiere a los objetos concebidos desde el canon clasicista, desde la claridad y explicitud sintácticas del lenguaje clásico, que cuando se aplica a la arquitectura moderna, de formas de ordinario menos normativas y estructuradas. Para nuestros objetivos, importan menos las particularidades de cada uno de estos planteamientos que la hipótesis común de una experiencia estética entendida como una

---

<sup>61</sup> Scruton, Roger. *La estética de la arquitectura*. Madrid: Alianza, 1985, p. 205.

serie de aprehensiones discretas apoyadas sobre los caracteres formales del objeto, y cuya suma compone, entre otros, el componente discursivo de su experiencia. Estas aprehensiones no son sólo de orden verbal, sino que se efectuarían también en los demás registros mentales, de modo que las sucesivas aprehensiones discretas se hacen *tema* de la conciencia: la mirada atiende a un rasgo de la forma, el monólogo interior la *mienta*, la especifica, la comenta; esto genera quizás un afecto, una reflexión adicional, acaso acerca del efecto apenas suscitado... Una cadena de actos mentales que no debe sin embargo imaginarse como un proceso lineal de actos autónomos, sin otra relación entre sí que su contigüidad, sino como un “magma de magmas” en que unos se afectan a otros de modos complejos.

Las divergencias entre el modelo de Luhmann y el aquí propuesto no impiden que algunos de sus aspectos resulten relevantes para nuestra discusión. Interesan en primer lugar las mencionadas ideas de “observación” y de “observaciones de segundo grado”, conceptos estos que pueden adoptarse sin por ello tener que suscribir la propuesta luhmanniana por entero. Luhmann considera además la experiencia estética como un proceso finito y cerrado de trazado de distinciones sucesivas sobre la forma del objeto. Estas distinciones forman un sistema correlativo al orden formal del objeto, una estructura homóloga, aunque de cuño discursivo, a la de la forma de aquél, y puede por tanto entenderse que el conjunto de las distinciones / enunciados se organiza a modo de sistema diacrítico. Nuestra propuesta considera que el observador efectúa una producción similar de enunciados en el curso de su examen del objeto, y que el conjunto de esos enunciados tiende también a autoorganizarse en sistema. No obstante, aquí se estimará que, en virtud de la inconmensurabilidad del *acontecimiento -v. infra-*, de su exterioridad a cualquier orden estructural, el sistema puede no alcanzar -y sería raro que lo hiciera- un orden completo, pues la singularidad de los enunciados correspondientes al acontecimiento impediría su integración en la estructura y por ende un cierre como el propuesto por Luhmann. Además, si para Luhmann el proceso de trazado de distinciones tiene un inicio y un final bien definidos, aquí, merced a la infinitud y diseminación de los enunciados, se considerará que estos forman una estructura en equilibrio transitorio, estructura a la que siempre pueden añadirse nuevos predicados que alteran el conjunto y desencadenan reorganizaciones hacia un nuevo equilibrio. Si el luhmanniano conjunto de las distinciones binarias cristaliza en una lectura final y estable, en nuestro modelo, el comentario al objeto adopta el cuño de un discurso foucaultiano, abierto siempre a la suma de nuevos elementos y a reorganizaciones mas o menos extensas.

### 3.10.3. La propuesta de Luhmann y la fenomenología

Pese a sus divergencias, las afinidades entre la propuesta de Luhmann y la fenomenología husserliana permiten incorporar a nuestro modelo ciertos aspectos de aquella. Aunque Luhmann ha subrayado en diversos lugares la cercanía de su planteamiento a la deconstrucción derridiana<sup>62</sup>, en las primeras páginas de *Art as a social system* este autor defiende la anterioridad de la percepción sobre la palabra: puesto que el hombre descende de criaturas sin lenguaje pero que sí poseen una percepción similar a la humana, esta precede, al menos evolutivamente, al pensamiento verbal<sup>63</sup>. Esto no impediría, a nuestro parecer, que el lenguaje, pese a su posterioridad filogenética, haya podido ocupar un lugar dominante en la psique humana. Pero que Luhmann conceda la prioridad a la percepción frente a quienes se la otorgan al lenguaje podría anticipar la posible compatibilidad de un modelo basado en predicados que forman sistema con una perspectiva fenomenológica. Por otra parte, la lectura del objeto estético como trazado de distinciones es en realidad una lectura que efectúa una secuencia de husserlianas explicitaciones de aspectos del objeto contemplado, aspectos cuya *mención* los *abstrae* del continuo formal. La suma de esas distinciones no constituye una multiplicidad disgregada, sino que unas distinciones determinan las distinciones subsiguientes con arreglo a la estructura de la obra, algo que recuerda el modo en que, para Husserl, cada escorzo en la aprehensión del objeto trascendente predelinea los posibles modos en que los escorzos sucesivos se conforman a las expectativas generadas tanto por el esquema regional de cosa como por los escorzos precedentes: ambos aspectos se derivan de la estructura formal o lógica que se les supone a los objetos contemplados, y responden al estructuralismo que subyace a ambas perspectivas. Si en Husserl la estructura del objeto queda recogida en el esquema regional de cosa, en Luhmann la secuencia de distinciones anidadas registra tal estructura, de manera que podemos imaginar alguna clase de correspondencia entre el husserliano esquema de cosa y la idea de forma en Luhmann / Spencer Brown. Hay otras convergencias. La idea de “observaciones de segundo grado” recuerda bastante a las “reflexiones acerca de reflexiones” y, en general, a los actos de actos inmanentes en Husserl. La fenomenología, en cuanto filosofía de la conciencia que tiene en la introspección uno de

---

<sup>62</sup> Cf. por ejemplo Luhmann, Niklas. “Deconstruction as Second-Order Observing”. *New Literary History* 24.4 (1993): 763-782. Sorprende sin embargo esta adhesión de Luhmann al pensamiento derridiano, dado el cariz cientifista de su propuesta, que se revela en su apelación a la teoría de sistemas en el contexto de las ciencias sociales, en su modelo de experiencia estética basado en una teoría matemática de la forma, o en su expresión lingüística, tan alejada del lenguaje literario empleado por Heidegger o Derrida, inseparable de la orientación de sus reflexiones. Luhmann observa que su pensamiento es deconstructivo “sin la radicalidad de Derrida” pero, ¿acaso puede separarse un presunto “contenido” del texto de Derrida de su estilo, de su forma literaria? ¿No es esta pretensión algo en esencia anti-derridiano?

<sup>63</sup> Cf. Luhmann, N. *Art as a Social System*, pp. 5-6.

sus métodos principales, es una filosofía de las observaciones de segundo orden. La ruptura con la actitud natural transforma al pensador en observador de observaciones; el estudio de la realidad reducida al fenómeno a través de la *epojé*, es observación de observaciones. También hay discrepancias: no en vano, la propuesta de Luhmann se vincula a la deconstrucción derridiana: Luhmann rechaza la idea de verdad como correspondencia, y se atiene a una realidad concebida como *lichtung*, constituida desde un plexo cultural. No habría pues, desde la perspectiva luhmanniana, un encuentro sin mediaciones con el objeto, sino que el discurso –el concepto, la teoría, el prejuicio- dirige en buena medida ese encuentro. Sin embargo, estas divergencias hacen tanto más oportuno considerar la propuesta luhmanniana en nuestro argumento, en la medida en que ofrece elementos complementarios no contemplados por las perspectivas fenomenológicas. En esta tesis, el modelo de Luhmann podría funcionar a modo de puente entre la fenomenología y los planteamientos que niegan la anterioridad de la intuición sobre el lenguaje, y ello desde una teoría estética.

### **3.11. La temporalidad de la experiencia estética**

#### **3.11.1. La temporalidad de la corriente de conciencia según Aron Gurwitsch**

Una vivencia que se ha tornado *objeto* de una mirada del yo, o sea, que tiene el modo de lo MIRADO, tiene su horizonte de vivencias no miradas; lo capturado es un modo de la “atención”, y [...] tiene un horizonte de inatención hacia el fondo, con relativas diferencias de claridad y oscuridad, así como de relieve y falta de relieve. En esto radican posibilidades eidéticas: traer lo no mirado a la mirada pura, hacer de lo marginalmente advertido algo advertido en primer plano<sup>64</sup>.

Y añade Husserl: “horizonte equivale aquí a las expresiones ‘halo’ y ‘fondo’ en el § 35”<sup>65</sup>. El filósofo parece aquí aludir a una aptitud de la atención para dirigirse ya a un objeto particular, ya a aquellos contenidos que, relacionados con el objeto presente, invocados por él, permanecen en una suerte de segundo plano, pero que se prestan a convertirse en tema de la actividad consciente en el momento en que la atención se dirija hacia ellos. Cuando eso ocurre, el objeto actual pasa a un segundo plano, un nuevo contenido ocupa ahora la atención, y un nuevo halo rodea al nuevo objeto. Este movimiento atencional de contenido en contenido

---

<sup>64</sup> Husserl, E. *Ideas*, p. 275. Cursivas y mayúsculas en el original.

<sup>65</sup> Husserl, E. *Ideas*, p. 275n.

se repite sin fin en el transcurso de la actividad mental. Gurwitsch retoma esta idea de Husserl y elabora a partir de ella un modelo de dinámica del pensamiento consciente que será de utilidad en nuestro argumento. Gurwitsch distingue entre tres áreas de contenido mental que se diferencian por su relación con aquello a lo que la conciencia se dirige en un momento dado. Al objeto hacia el que se orienta la intencionalidad y que ocupa, por así decir, el primer plano de la atención, Gurwitsch lo denomina “tema”. Este no se da nunca aislado, sino que se presenta a la conciencia sumido en el seno de un “contexto” o “campo temático” de contenidos relacionados con él de manera más o menos directa:

Todo tema se aparece en la conciencia en cuanto vinculado a un contexto determinado al cual se refiere y apunta. El tema surge siempre en el seno de algún campo, dentro del cual ocupa la posición de figura sobre el fondo de este. Campo temático será la totalidad de las unidades a las cuales un tema apunte<sup>66</sup>.

Gurwitsch denomina tema a aquello a lo que se dirige la intencionalidad y que ocupa, por así decir, el primer plano de la atención. Al conjunto de los datos copresentes que conforman una suerte de halo u horizonte del tema, Gurwitsch lo denomina campo temático, y margen a aquellos datos también copresentes pero no pertenecientes al tema. Para este autor, la estructura “tema-campo temático” es un invariante formal del flujo de conciencia, pues ningún fenómeno se da nunca aislado, y todo tema se refiere y apunta a las partes adyacentes del campo temático, así como a otras más lejanas, menos directamente vinculadas con él<sup>67</sup>.

Derrida ha mostrado la dificultad de delimitar el contexto de cualquier contenido:<sup>68</sup> ¿cómo puede determinarse a qué unidades culturales apunta un tema dado y a cuáles no? Cualquier contenido remite en potencia, de modo más o menos mediato, a la totalidad de la semiosfera, no hay contenido que no esté en último término vinculado a otro. Cabe hablar, si acaso -y, como sugiere el propio Gurwitsch-, de una mayor o menor “inmediatez” del enlace entre contenidos. Si por margen entendemos aquellas unidades que, como las del campo, permanecen copresentes con el tema pero que, a diferencia de estas, no están “directamente” vinculadas con él, parece que la diferencia entre los elementos del margen y los del campo no es sino la de una mayor o menor “proximidad” con el tema, la de una mayor o menor inmediatez del nexo que los une con el centro actual de atención. Pero, en virtud de la

---

<sup>66</sup> Gurwitsch, A. *El campo de la conciencia*, p. 374.

<sup>67</sup> Cf. Gurwitsch, A. *El campo de la conciencia*, p. 441.

<sup>68</sup> Cf. Derrida, Jacques. “Firma, acontecimiento, contexto”. En *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1994, 347-372.

conectividad interna de la semiosfera, esa mediatez o inmediatez de las conexiones es muy relativa, y no puede haber pues una diferencia esencial entre campo y margen. La distinción parece aludir al hecho de que el paso del tema a algún elemento del campo temático no interrumpe el flujo consciente, puesto que la común pertenencia de ambos a un mismo campo garantizaría la continuidad semántica entre ellos, mientras que el paso del tema a un elemento del margen, no perteneciente al campo temático de aquel, introduce una discontinuidad en el flujo consciente. Cabe aducir que, en la medida en que puede distinguirse entre dos contenidos, el paso de uno a otro implica siempre una discontinuidad, por mucho que ambos pertenezcan a un mismo campo temático. Para que tal discontinuidad no se produjese, ambos deberían ser idénticos, pero entonces no habría movimiento alguno. Y, en virtud de la cualidad discreta del enunciado, no parece que pueda darse un tránsito continuo de un significado a otro como si se tratase de tonos de color dentro del espectro visible. Parece que con arreglo a la interconectividad interna de la semiosfera o al inevitable hiato entre unidades semánticas, la distinción entre campo y margen es una distinción de grado que no denota una diferencia esencial entre ellos sino a una mayor o menor cercanía con el tema. Por otro lado, la distinción entre tema y campo / margen, entre presencia y copresencia, no resulta menos problemática, pues, dada la heterogeneidad y deriva de la corriente de pensamiento, la intensidad diversa que la atención dedica a uno u otro contenido hace de la distinción, de nuevo, una distinción de grado y no de esencia. Pensemos por ejemplo en la idea de sinestesia en cuanto presentación simultánea de materiales diversos ante la conciencia, y de entre los cuales puede resultar difícil señalar a alguno como dominante. Al escuchar una música que nos sugiere un torrente de imágenes, ¿cuál es el tema de la conciencia, la música o las imágenes evocadas? Al leer una novela, ¿es el texto leído el objeto de la intencionalidad, o lo son las ingardianas concreciones realizadas en la lectura? En ese magma de magmas que es la actividad mental, parece difícil trazar esta clase de distinciones nítidas.

Pese a estas dificultades, la propuesta de Gurwitsch ofrece una valiosa imagen de la dinámica mental desplegada por la conciencia ante el objeto. El diálogo entre discurso y sensibilidad se ajustaría a este movimiento entre temas, donde en el foco de la atención se sucederían la mirada que se dirige hacia un elemento particular del campo, la palabra que lo mienta, la reflexión o el afecto que esa mención suscita, el enunciado que reflexiona sobre esa reflexión o afecto, y así en cadena ilimitada. En el margen se situarían aquellas asociaciones o contenidos heterogéneos que se presentan a la conciencia en el curso de su actividad, y a los que la atención puede tematizar. Su grado de relación con el tema será diverso. La conciencia

desplazaría su atención entre contenidos heterogéneos: ya discursivos, ya perceptivos, ya afectivos o del orden de que se trate. El objeto de nuestra atención se ve rodeado de una multiplicidad de materiales en distintos registros a los que aquella se dirige sucesivamente, movimiento al que acompaña una mudanza correlativa en el halo que circunda al tema. Unos contenidos suceden a otros en una cadena sin fin. Si en lugar de identificar, como Gurwitsch, la idea de campo temático con la de horizonte, la equiparamos con la de semiosfera, este movimiento se convierte en una suerte de itinerario que la conciencia recorre por el océano interior de sememas, un discurrir de unidad cultural en unidad cultural en virtud de las conexiones que esas unidades mantengan en el conjunto. Campo temático se referiría a aquellas unidades de enlace más inmediato con el tema actual, margen a aquellos contenidos de conectividad más remota. Esto no es sino el fenómeno descrito por Derrida en *La diseminación*:

Todo texto no puede dejar de estar en relación, de manera mas o menos virtual, dinámica, lateral, con todas las palabras que componen el sistema de la lengua. Fuerzas de asociación unen, a distancia, con una fuerza y según vías distintas, a las palabras “efectivamente presentes” en un discurso con todas las demás palabras del sistema léxico, aparezcan o no como “palabras”, es decir, como unidades verbales relativas en un determinado discurso [...] No creemos que exista rigurosamente un texto cerrado sobre sí mismo [...] La fuerza de atracción entre las palabras no puede dejar de pesar sobre la escritura y sobre la lectura de todo texto<sup>69</sup>.

Se refiere aquí Derrida al mencionado mecanismo por el que unas palabras remiten a otras dentro del sistema de la lengua según describe Saussure en su *Curso*, concepción que complementa la idea de Peirce de una semiosis ilimitada que conecta entre sí las unidades de la esfera cultural. En concreto, en lo que se refiere al modo en que un cierto vocablo se encuentra enlazado con un haz de palabras asociadas a ella, a las cuales remite, afirma Saussure:

Nuestra memoria tiene en reserva todos los tipos de sintagmas más o menos complejos, de cualquier especie o extensión que puedan ser, y en el momento de emplearlos hacemos intervenir los grupos asociativos para fijar nuestra elección. Cuando alguien dice *marchons!*, piensa inconscientemente en diversos grupos de asociaciones en cuya intersección se encuentra el sintagma *marchons!* El cual figura por un lado en la serie *marche! marchez!*, y es la oposición de *marchons!* con estas formas lo que determina la elección<sup>70</sup>.

<sup>69</sup> Derrida, J. *La diseminación*, pp. 195-196.

<sup>70</sup> Saussure, F. d. *Curso de lingüística general*, p. 181.

Cada vocablo aparece para la conciencia como ligado con todo un cúmulo de palabras de sonido similar, de prefijos, raíces o sufijos semejantes a las que remite por efecto de esa semejanza; y es a través de este fenómeno que unas palabras remiten a otras y que tiene lugar esa semiosis ilimitada, cadena sin fin que discurre de término en término, enlazados entre sí por su afinidad fonética. Pero cualquier clase de nexo, ya sea de orden fonético, semántico, o de asociación arbitraria, determinada esta desde la cultura o por cada individuo en su semiosfera privada, puede impulsar el movimiento semiótico.



Según Saussure, las similitudes entre palabras impulsan el juego de remisiones que cada vocablo establece con otros elementos del lenguaje.

En este navegar por el universo interior, algunos contenidos son incorporados al objeto imaginario de la experiencia, y otros son desechados. De entre los admitidos, algunos se integran al objeto en síntesis unitaria e insoluble, otros se adhieren a él a través de nexos semióticos, manteniendo su exterioridad. La semiosfera misma se ve alterada por este movimiento, en cuyo transcurso se hacen y deshacen conexiones entre unidades. El objeto imaginario se constituye en su seno, del que toma su esquema de cosa y aquellas materias inmanentes con que la imaginación completa las indeterminidades de lo percibido.

En virtud del entrelazado de discurso y sensibilidad, cabe esperar que la semiosis ilimitada del lenguaje, el discurrir de la atención de unidad en unidad semántica con arreglo a los enlaces internos de la semiosfera, tenga un correlato en el lado intuitivo de la experiencia, y ello de maneras múltiples. Si el discurso, en su forma de habla interna, dirige la atención, indica a los sentidos aquello a lo que atender, y ese habla interna está sujeta a los fenómenos de remisión aludidos, el modo en que exploramos el campo ambital acusará, en alguna medida, el efecto de tales fenómenos, la mirada que dirigimos al mundo responderá, en mayor o menor grado, a las conexiones entre unidades culturales en el interior de la semiosfera. Si el percepto puede resultar alterado por el discurso que lo comenta, si el modo en que percibimos



una entidad depende, hasta cierto punto, del discurso que lo comenta en el acto de su aprehensión, del nombre que le otorgamos al identificarlo, tales operaciones, en tanto que discursivas, se verán igualmente afectadas por los fenómenos comentados de semiosis y de remisión entre unidades culturales, y estos influirán a su vez en la constitución del objeto. El movimiento de diseminación del sentido podría tener su correlato en la percepción, en aquello a lo que atendemos y con lo que elaboramos nuestra imagen del objeto atendido. Con arreglo al engranaje -no absoluto- entre percepción y habla interna, cabe esperar que aquella experimente avatares correlativos a los de esta, o que los fenómenos del discurso reverberen de algún modo en lo percibido. La semiosis ilimitada condiciona la producción de enunciados en la experiencia, de modo que el sistema de enunciados resultante dependerá en alguna medida de esa traslación semiótica, y tenderá a repetir las conexiones entre unidades culturales de la semiosfera; en virtud de la ligadura entre mirada y habla interna, la percepción acusará también el efecto de esas conexiones, en particular en el modo en que la atención se dirige a su objeto. Si se trata de una percepción visual, los movimientos oculares, dirigidos por el monólogo interno, reflejarán en alguna medida los nexos entre unidades de la semiosfera. Los fenómenos de autoafección, la afectividad desencadenada por la materia lingüística, se encuentran también influidos por el juego de remisiones, de manera que la afectividad dimanada del soliloquio interno que comenta lo percibido, permeada por la deriva semiótica, infiltrará a su vez el percepto, recubrirá con su tono afectivo tanto el percepto como el discurso que lo comenta. Por otro lado, y como afirmaba Sartre, los movimientos oculares suscitan una afección propia a la cualidad del movimiento, a la particular secuencia de sacadas y detenciones que el ojo efectúa al explorar el campo; pero si este movimiento está dirigido por el habla interna, ella misma sujeta a la semiosis del lenguaje, la afectividad y el simbolismo derivados de los movimientos oculares dependerán en alguna medida de las conexiones entre unidades de la semiosfera. La semiosis ilimitada desencadena al mismo tiempo procesos lingüísticos atencionales, autoafectivos y corporales, y condiciona pues la recepción del objeto en todos los registros.

En virtud de la exterioridad que el lenguaje público introduce en la conciencia, ocurre que, como afirmase Derrida, el movimiento de semiosis no depende por completo de la voluntad del individuo, sino que la estructura de la lengua, las conexiones internas del sistema diacrítico del lenguaje, lo condicionan en buena medida. Pero si la percepción resulta afectada por el discurso, y este obedece a la forma de la lengua, ocurrirá que, en último término, nuestra percepción está influida por la estructura del idioma en que pensamos, y lo mismo

puede decirse de la afectividad infundida por el habla interna desplegada al explorar el campo, de los movimientos oculares y de la autoafección que de ellos dimana, por menuda e indirecta que todos estos puedan ser. Distintos idiomas implicarían diferentes visiones del mundo, y ello de manera literal.

### **3.11.2. El modelo de proceso de Roman Ingarden**

El movimiento de atención entre tema y campo / margen define una *temporalidad*, como señala el propio Gurwitsch: “la temporalidad fenoménica y la continuidad temporal se experimentan también en el paso entre temas pertinentes entre sí”<sup>71</sup>. No obstante, la propuesta de Gurwitsch no debe entenderse como si se tratase de un tiempo lineal, sino que hay que leerla a la luz de la caracterización que hace Husserl del flujo de conciencia en las *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*:

Múltiples serie de sensaciones originarias empiezan y acaban [...] Varias, múltiples sensaciones originarias existen “a una”, y cuando cualquiera de ellas fluye, fluye “a la vez” la muchedumbre de las restantes [...] alguna de entre ellas concluye, mientras que otra tiene aún ante sí su aún-no [...] Las múltiples sensaciones originarias fluyen y se disponen de antemano de los mismos modos decursivos, sólo que las series de sensaciones originarias que son constitutivas para los objetos inmanentes que duran, se prolongan con distinto alcance correspondiendo a la *distinta duración de los objetos inmanentes*<sup>72</sup>.

Husserl describe aquí el flujo de conciencia como una multiplicidad, como una suerte de corriente heterogénea de contenidos mentales entrelazados que surgen y se disuelven en fases diversas. Esta imagen parece ilustrar ese “magma de magmas” que desde otras perspectivas se ha descrito como si se tratase de un *sistema dinámico*, integrado por una pluralidad de procesos imbricados que se inician, interactúan con procesos vecinos, se desarrollan en series temporales de fases y concluyen, dando inicio a nuevos desarrollos. Si admitimos que puede entenderse la corriente de conciencia como un sistema dinámico de este cuño, las nociones propias de la teoría de sistemas acaso permitan arrojar alguna luz sobre los devenires de la actividad consciente. Roman Ingarden propone en *Time and modes of being* un modelo de sistema de este tipo, modelo que para nosotros tiene además la ventaja de la filiación fenomenológica de este autor. Puesto que la teoría husserliana de la temporalidad y los análisis literarios de Ingarden basados en esa teoría formarán parte de nuestro argumento,

---

<sup>71</sup> Gurwitsch, A. *El campo de la consciencia*, p. 405.

<sup>72</sup> Husserl, Edmund. *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Madrid: Trotta, 2002, pp. 96-97. *Cursivas mías*.

esa filiación puede anticipar la compatibilidad del modelo temporal ingardiano con estos planteamientos. Por lo demás, Ingarden ofrece una caracterización de la temporalidad en cuanto proceso que describe adecuadamente para nuestros fines ciertas dimensiones de la *forma del tiempo* de la experiencia del objeto trascendente y, por extensión, la de la experiencia estética.

Esta temporalidad se compondría de tres ingredientes: las fases, los procesos y los acontecimientos. Fases son aquellas variaciones paulatinas y continuas experimentadas por alguno de los parámetros del sistema. Estas variaciones introducen cambios graduales en el conjunto que alteran cuantitativamente su estado y hacen que otros parámetros del sistema cambien a su vez en virtud de la interdependencia interna entre ellos: cuando baja la temperatura, disminuye la humedad del aire, pero, dentro de ciertos márgenes, esto no acarrea lluvia, lo cual sí supondría un cambio cualitativo.

Los procesos se componen de secuencias también continuas de fases, en que unas se siguen a otras en continuidad. Por seguir con el ejemplo meteorológico, la temperatura puede oscilar por efecto de los ciclos diarios o estacionales, y ello genera alteraciones correlativas en el contenido de humedad del aire. Cada ciclo podría entenderse como un proceso en que se observa una oscilación continua de la temperatura / humedad entre un máximo y un mínimo.

En todo proceso puede distinguirse una variedad continua de fases que sin cesar se expande en tanto en cuanto el proceso continúe [...] el proceso, fase tras fase, tiene lugar en periodos de tiempo continuamente nuevos, y la agregación de fases aumenta constantemente hasta que el proceso concluye. [...] La transitoriedad continua de las fases constituye el modo particular de ser de los procesos [...] Las fases de un proceso forman un todo continuo que no es una multiplicidad fragmentada<sup>73</sup>.

El proceso puede completarse sin más, continuar en ciclos ilimitados, disolverse sin consecuencias, o bien desencadenar el acontecimiento, el cambio cualitativo en el sistema, corte en el discurrir de las fases que sobreviene cuando alguna o algunas de las variables alcanzan un punto crítico. Lo que desencadena el evento singular es un proceso, una sucesión de fases o cambios menores que no alteran perceptiblemente la continuidad, pero que en

---

<sup>73</sup> Ingarden, Roman. *Time and modes of being*. Springfield: Charles C. Thomas, 1964, pp. 108, 124. Traducción propia.

determinado momento generan un cambio cualitativo y repentino. “La *ocurrencia* de un cierto estado de cosas o de una cierta *situación objetiva* constituye un acontecimiento”<sup>74</sup>

El acontecimiento, a diferencia de las fases y los procesos, no es un fenómeno durativo, su ocurrencia no consume tiempo: “el acontecimiento, a diferencia de las secuencias que conducen a él, *carece de duración*”<sup>75</sup>. Si el proceso, en cuanto secuencia continua de fases, posee duración, se desarrolla a lo largo de un cierto tiempo, el acontecimiento es instantáneo.

[El acontecimiento] es *conclusión* de un proceso particular compuesto; implica el proceso entero conducente al resultado dado, y por tanto un cierto todo que consiste de facto en muchos acontecimientos accesorios unos a otros [...] El acontecimiento es una unidad individual de tiempo que *resalta de manera distinta* en una secuencia temporal<sup>76</sup>.

El acontecimiento, en cuanto cambio cualitativo de mayor o menor entidad, introduce una discordancia en el flujo continuo de fases que lo recorta sobre el fondo indiferenciado de procesos continuos. Esta condición de figura sobre un fondo lo hace perceptible y memorable. El acontecimiento es esa singularidad en la corriente temporal que marca y articula el paso del tiempo, de otro modo bloque de duración sin partes, informe, imposible de recordar o de pensar.

Una vez ocurrido, el acontecimiento pertenece de algún modo al mundo en que ha tenido lugar, el cual contiene no sólo otros acontecimientos, con los que el primero está más o menos conectado, sino también objetos que permanecen en el tiempo, y procesos desarrollados en él, ambos vinculados a ese acontecimiento<sup>77</sup>.

El acontecimiento acontece en el seno de un sistema, y sus consecuencias –que son justo aquello que permite detectar el acontecimiento<sup>78</sup>- repercuten con mayor o menor alcance en la totalidad. El corte introducido por el acontecimiento puede perturbar el sistema entero, sus efectos pueden propagarse a todas las variables del sistema, de modo que este ha de reorganizarse, en mayor o menor medida, para acomodar el salto cualitativo, la discontinuidad temporal. El tiempo continuo e indiferente del proceso resulta aquí quebrantado; tiempo que ya

---

<sup>74</sup> Ingarden, R. *Time and modes of being*, p. 103. Traducción propia. Cursivas mías.

<sup>75</sup> Ingarden, R. *Time and modes of being*, p. 103. Traducción propia. Cursivas mías.

<sup>76</sup> Ingarden, R. *Time and modes of being*, pp. 103, 113. Traducción propia. Cursivas mías.

<sup>77</sup> Ingarden, R. *Time and modes of being*, p. 104. Traducción propia.

<sup>78</sup> Cf. Ingarden, R. *Time and modes of being*, p. 104

no es una duración indistinta sino una temporalidad pautada por las singularidades que en él acontecen, un discurrir entre sucesos singulares y diferenciados.

El modelo completo puede pues resumirse de este modo: los procesos son encadenamientos continuos de fases o modificaciones graduales –y por ende, también continuas ellas mismas- de variables determinadas del sistema. En cuanto sucesión de estas fases, el proceso se desarrolla en el tiempo. Estas sucesiones de cambios graduales pueden acabar desencadenando cambios cualitativos en el sistema. Estos cambios, a diferencia de los que tienen lugar en fases y procesos, se efectúan de manera instantánea, e introducen una discontinuidad o singularidad en el decurso continuo de la estructura; tales saltos constituyen el acontecimiento. El cambio cualitativo instantáneo, en cuanto singularidad, se destaca sobre el fondo continuo del cambio gradual de las fases, lo que lo distingue en el conjunto y lo hace memorable, y la conciencia de la sucesión de acontecimientos acaecidos es conciencia del paso del tiempo. Cada acontecimiento afecta al conjunto del sistema en mayor o menor medida, y este experimentará reorganizaciones más o menos extensas tras cada acontecimiento. Esto tiene lugar además sobre un objeto u objetos determinados, en los cuales algo cambia en el transcurso de los procesos, pero algo permanece, y es con arreglo a ese núcleo estable que los objetos conservan una identidad, al menos durante un cierto tiempo, pues nada de lo anterior impide que el objeto sufra mutaciones radicales.

En otros escritos, Ingarden emplea una terminología afin a la de su teoría de procesos para describir la experiencia estética: según el pensador polaco, esta consistiría en “un proceso que a menudo atraviesa diversas fases, en el que hay un contacto continuo y un encuentro entre el artista actuante y experimentante y un cierto objeto”<sup>79</sup>. Otros autores han propuesto analogías similares. Wolfgang Iser concibe la interacción entre el observador y la obra como un sistema dinámico en que tienen lugar fenómenos de retroalimentación entre las percepciones que el sujeto tiene del objeto y las reflexiones que esas percepciones suscitan, reflexiones que a su vez informan percepciones ulteriores que tratarían de verificarlas y refinarlas. Iser incluso compara este proceso con la idea de *cibernética* que Norbert Wiener expone en su obra clásica<sup>80</sup>. Luhmann es, de entre los autores aquí considerados, quien lleva

---

<sup>79</sup> Ingarden, Roman. “Phenomenological Aesthetics: An Attempt At Defining Its Range”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33.3 (1975): 257-269, p. 266. Traducción propia. Cursivas mías. Ingarden se refiere aquí a la creación artística, pero lo dicho puede aplicarse igualmente a la relación entre objeto y sujeto en el episodio estético.

<sup>80</sup> Cf. Iser, Wolfgang. “La realidad de la ficción”. En *Estética de la recepción*. Rainer Warning (ed.). Madrid: Taurus, 1989, 165-196, p. 178. En cuanto a la idea de *cibernética*, vid. Wiener, Norbert. *Cibernética, o el control y comunicación en animales y máquinas*. Barcelona: Tusquets, 1998.

más lejos la metáfora de la experiencia estética como sistema dinámico. Luhmann se apoya aquí, como en su modelo de sociedad, en la teoría físico-matemática de sistemas, a la que se añade, como hemos visto, la teoría de la forma de Spencer Brown. No se repeterá aquí lo afirmado con respecto del concepto de experiencia estética en este autor. No obstante, estos análisis de lo estético ofrecen por sí solos una imagen demasiado esquemática de la apreciación del objeto estético, y debemos recordar que, en cualquier caso, se trata de discursos metafóricos que tratan de llevar al lenguaje algo que por esencia no admite descripción.

### **3.11.3. El volumen del tiempo**

Las concepciones “cibernéticas” de la experiencia estética parecen aquí referir a un proceso lineal en que episodios discretos y bien definidos se suceden a lo largo de procesos también identificables que en ocasiones culminan en cambios cualitativos determinados. Mas nada es discreto, bien definido, identificable ni determinado en el objeto imaginario. Podemos complementar estas imágenes del tiempo, quizás demasiado esquemáticas, desde lo que Joaquín Xirau calificó de “volumen de tiempo”. Xirau propone aquí una temporalidad viva, inaprensible e irreductible a ningún esquema matematizante:

La experiencia inmediata de la duración nunca se da, ni es posible que se dé, como pura temporalidad, sino más bien sólo como volumen temporal o temporalidad voluminosa. Lo directamente percibido o intuido es una experiencia de volumen henchido de profundidades y distancias. En su interior los acontecimientos se acomodan en planos, distancias, ritmos y pulsaciones. No hay unidad de dirección ni una simple sucesión de estados. En el seno de una misma pulsación temporal puede presentarse un variado caudal de fenómenos en distintos niveles de profundidad: cercanos o remotos, claros o difusos, rápidos o lentos, uniformes o cambiantes. En esta multiplicidad de pulsaciones y ritmos uno se eleva sobre otro y todos se mezclan de mil maneras. Una duración incluye a otra y a su vez es incluida, contenida y comprendida en un fondo más amplio de duraciones [...] Un infinito número de dimensiones se revela en las profundidades de una opaca voluminosidad<sup>81</sup>

Se difumina aquí la nitidez que las nociones de fase, proceso y acontecimiento parecieron dar al flujo temporal. Este, “magma de magmas”, ha de entenderse antes como un continuo fluir indiferenciado al que la palabra impone distinciones, y dentro del cual el discurso pretende identificar y extraer elementos para su análisis.

---

<sup>81</sup> Xirau, Joaquín. “Volumen del tiempo (Las dimensiones del tiempo). En *Obras completas I. Escritos fundamentales*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 1998, 359-378, pp. 371-372.

Las representaciones de un individuo en todo instante y a lo largo de toda la vida –o mejor, el flujo representativo (afectivo-intencional) que un individuo es- son ante todo un magma. No son un conjunto de elementos definidos y distintos, y sin embargo no son lisa y llanamente caos. En ellos se puede separar o descubrir *tal o cual* representación, pero esta operación es, en relación con la cosa misma, ostensiblemente transitoria [...] Da existencia – por medio del *legein-* a un fragmento, aspecto, momento, del flujo representativo como provisionalmente separado del resto, *en cuanto a...*, y para tal finalidad; y para hacer eso lo fija en general sobre tal o cual término del lenguaje<sup>82</sup>.

Cuando tratamos de recoger los caracteres del flujo de consciencia en conceptos como los antes referidos, estos no tienen en ningún caso la efectividad descriptiva ni predictiva que ostentan en sus dominios originarios, a saber, la realidad física:

Esencialmente privadas de pertinencia, no constituyen nada en el objeto o no desvelan nada de él, no hacen inteligible nada de este último. Para lo único que sirven es para *permitirnos hablar del objeto y, a condición de comprender esto, para pensarlo*<sup>83</sup>.

No por ello carecen de utilidad: permiten hablar / pensar de las realidades aludidas – más que descritas- por ellos. De otro modo, estas permanecerían impensables, nada podría decirse de ellas. Pero importa aquí tener presente la cualidad metafórica de estos términos – algo que, por otro lado, puede extenderse al empleo del lenguaje en general, incluido el de las ciencias físico-matemáticas-, su función en esencia deíctica, así como lo irreductible del pensamiento a la lógica de la presencia y la determinidad. No de otro modo puede pensarse lo indeterminado, pero estas operaciones sólo ofrecen fotos fijas y parciales de una infinitud a la que congelan y esquematizan. No podemos pensar lo indeterminado más que determinándolo, pero no hemos de olvidar que esa determinación metafísica, de la que no cabe prescindir, no es sino artificio, y su resultado es vago reflejo de su tema, al que hay que volver siempre para renovar y revitalizar el discurso. Esta clase de analogías, aplicadas a nuestro asunto, pueden resultar ilustradoras en un primer momento, pero no debe tratar de llevárselas demasiado lejos, pues pueden acabar resultando más encubridoras que esclarecedoras; de ahí las reservas con que deben tomarse aquí la idea de experiencia estética como proceso de fases, que podría estar proponiendo una fisicalización reductiva de esa experiencia.

---

<sup>82</sup> Castoriadis, C. *La institución imaginaria de la sociedad II*, p. 253. Cursivas en el original.

<sup>83</sup> Castoriadis, C. *La institución imaginaria de la sociedad II*, p. 259. Cursivas mías.

### 3.11.4. Sistema y acontecimiento

La idea de acontecimiento, tal y como la considera la teoría de sistemas, no es en absoluto la del acontecimiento como creación pura, o pura emergencia de lo nuevo, irreductible a los procesos que parecen desencadenarlo, puesto que la teoría de sistemas - teoría de las catástrofes incluida- sólo puede concebir el acontecimiento en continuidad con el sistema, es decir, como potencialidad actualizada de algo ya contenido en él desde el principio:

Como cualquier sistema, susceptible de dar cuenta no del hecho que se deriva del acontecimiento (en el campo visual o fuera), sino precisamente de que el acontecimiento (la donación) quede reabsorbido, de que lo reciban, perciban, integren en mundo [...] semejante reflexión tiene por función reabsorber el acontecimiento y recuperar al Otro en Mismo<sup>84</sup>.

Otra noción de acontecimiento se requiere aquí para pensar la experiencia estética:

Cuando lo imposible *se hace* posible, el acontecimiento tiene lugar (posibilidad *de* lo imposible). Esta es precisamente, irrefutablemente, la forma paradójica del acontecimiento: si un acontecimiento es solamente posible, en el sentido clásico de esa palabra, si se inscribe en unas condiciones de posibilidad, si no hace más que explicitar, desvelar, realizar lo que ya era posible, entonces ya no es un acontecimiento. Para que un acontecimiento tenga lugar, para que sea posible, es preciso que sea, como acontecimiento, como invención, la venida de lo imposible<sup>85</sup>.

La teoría de sistemas reduce el acontecimiento a lo mismo, lo asimila, lo aniquila. La visión de Ingarden resultará adecuada sólo a modo de bosquejo preliminar de la temporalidad de la experiencia estética, que se matizará en lo que sigue. Esta semblanza permite comprender por ahora la temporalidad de la formación del objeto imaginario como un proceso, como un decurso temporal integrado por fases o cambios continuos en determinados "parámetros" del objeto imaginario –objeto en esencia indeterminado, y del cual sólo puede hablarse de algo como parámetros de modo metafórico y para poder pensarlo- que en ocasiones dan lugar a acontecimientos o cambios singulares y, por ello, distintos y memorables. Fases pueden considerarse las distintas perspectivas que del objeto trascendente se incorporan, en síntesis más o menos unitarias, al objeto imaginario. El movimiento entre perspectivas, en virtud de la identidad del objeto contemplado y de la

---

<sup>84</sup> Lyotard, J-F. *Discurso, figura*, p. 39.

<sup>85</sup> Jacques Derrida en *Papier Machine*. Citado en Peretti, C. d., "Herencias de Derrida", pp. 124-125. Cursivas en el original.



consiguiente coherencia entre escorzos, se desarrolla con una continuidad comparable a la de los procesos sistémicos. Pero, como hemos constatado, las expectativas generadas por este discurso no siempre se cumplen, y escorzos ulteriores pueden contradecir todo lo percibido hasta el momento. Esa contradicción interrumpe la continuidad del flujo de perspectivas y desencadena una reorganización más o menos extensa del objeto imaginario. Tal contradicción es acontecimiento gestado por todo el desarrollo precedente. La reflexión acerca de lo percibido puede producir por su parte reorganizaciones comparables del objeto imaginario: las comprensiones repentinas en las que desembocan las cadenas de enunciados proferidos e imbricados con las percepciones, y que a su vez tienen la capacidad de transformar lo percibido, de ocasionar reorganizaciones del conjunto del objeto imaginario, suponen otras tantas discontinuidades o acontecimientos en el transcurso de la experiencia. La propia reflexión introduce la discontinuidad en el caudal continuo de la percepción. El pensar genera enunciados discretos, que tienen en su concreción una cualidad limitada y definida frente a la continuidad y lo indeterminado de lo figural. Los enunciados destacan / definen elementos singulares dentro del flujo perceptivo, y en ese acto los hace memorables. Además, el enunciado altera la percepción en el acto de su preferencia, como hemos visto. El enunciado es pues acontecimiento en cuanto que transmuta la cualidad de lo percibido, y en cuanto que selecciona rasgos determinados del continuo sensible que los destaca sobre el fondo de la corriente de sensaciones. Ambos efectos refieren en realidad a un mismo fenómeno, puesto que, al distinguir / constituir rasgos particulares del magma perceptivo, estos quedan transfigurados en el acto, promovidos de fluir difuso a ente concreto. Mediante su explicitación, “los constitutivos del significado perceptivo [...] se pondrán de manifiesto de modo explícito y se *separarán* unos de otros”<sup>86</sup>, y es ese espaciamiento entre constituyentes lo que los destaca sobre el fondo y los diferencia, lo que los vuelve acontecimiento. El enunciado puede considerarse como una suerte de micro-acontecimiento en la cadena de fases que conduce a acontecimientos de mayor alcance dentro del conjunto de la experiencia, como puedan ser las reorganizaciones significativas del objeto imaginario o la comprensión de la unidad formal de la obra, cuando corresponda. Y, como se ha referido, cada nuevo enunciado que se incorpora al sistema impulsa un devenir del conjunto entero, que debe alcanzar un nuevo equilibrio que trate de integrar todos los predicados. En ese movimiento, los enunciados precedentes resultan resignificados, o, según la metáfora del discurso como sistema diacrítico, el desplazamiento de los enunciados ilumina nuevas áreas del territorio descrito por ellos y deja de iluminar otras, en una traslación o *différance* derivada de la condición de sistema

---

<sup>86</sup> Gurwitsch, A. *El campo de la consciencia*, p. 332. *Cursivas mías.*

autoorganizado del conjunto de enunciados, reorganizaciones del sistema y alumbrado de nuevos sectores del territorio que constituyen, a su vez, otras tantas singularidades en el transcurso de la experiencia, otros tantos acontecimientos. Y sin embargo, todos estos no son acontecimientos en el sentido señalado por Derrida, sino actualizaciones de potencialidades latentes en la estructura, contenidas en su seno desde el principio. Nada en esencia nuevo introducen estos eventos, no es a su través que adviene la novedad al mundo. Pero esta es la clase de acontecibilidad que el sistema puede explicar. El acontecimiento puro es justo lo ajeno al sistema, lo que este no puede nunca recoger.

Sistema y acontecimiento parecen incompatibles, y sin embargo la experiencia estética participa de ambos. Los enunciados proferidos en el transcurso de la experiencia estética tienden a formar sistema, pero el acontecimiento es aquello que no puede encajar en ese orden, lo que, no predicho por él, no inmanente a él, sin embargo acontece. Irreductible al sistema de enunciados, pertenece como ellos al objeto imaginario de la experiencia. Ese objeto imaginario debe entenderse, pues, como una multiplicidad heterogénea en la que coexisten los tramos ordenados con las dislocaciones provocadas por el acontecimiento.

En el espacio inconsciente los lugares no son *partes extrapartes* [...] Los intervalos requeridos, por ejemplo, en el orden perceptivo para que las cosas del mundo exterior sean reconocibles y para que no se apoyen unas en otras [...] la negación en tanto que trascendencia fenomenológica, queda aquí abandonada<sup>87</sup>.

Si en el espacio inconsciente no se dan relaciones de parte a todo, si el espaciamento que permite distinguir, diferenciar, delimitar las partes, queda abolido, tal espacio no puede organizarse en forma de estructura, de sistema de diferencias:

Por el contrario, el inconsciente no conoce la negación, ignora la contradicción. La matriz no está hecha de oposiciones mantenidas de modo regulado, los “enunciados” que ficticiamente pudiéramos determinar [...] se condensan juntos a su vez en una fórmula-producto [...] *Estos no forman sistema sino bloque*. Por bloque, entiendo que a diferencia de las proposiciones de un sistema, los impulsos ocupan *simultáneamente* un mismo lugar del espacio aquí libidinal<sup>88</sup>.

---

<sup>87</sup> Lyotard, J-F. *Discurso, figura*, p. 334.

<sup>88</sup> Lyotard, J-F. *Discurso, figura*, p. 335. Cursivas mías.

Aceptemos por un momento la oposición entre proceso primario y proceso secundario<sup>89</sup>. Los productos del inconsciente no responden a las formas inteligibles del discurso racional, sino que, fruto de operaciones de condensación, figuración o desplazamiento, integran complejos simbólicos, nódulos de sentidos múltiples inextricablemente entreverados, similares en este aspecto a la inagotable profundidad de la obra artística. Las relaciones entre arte e inconsciente han sido observadas con frecuencia; el propio Lyotard afirma en el mismo texto:

Todo arte es re-presentativo [...] invertirá la relación del inconsciente y del preconscious y procederá a inserciones del primero en el marco del segundo. Esta inversión recrea diferencia, recrea acontecimiento. Va acompañada de una cierta fealdad<sup>90</sup>.

La forma artística, en cuanto forma simbólica, se gesta mediante operaciones similares a las que, según el psicoanálisis clásico, el proceso primario efectúa sobre los materiales conscientes. La obra de arte, como la irrupción del proceso primario en la actividad consciente, es acontecimiento, incidente por completo extraño al sistema, irreductible al orden de los enunciados; y, en cuanto novedad y creación absolutas, en cuanto aquello no deducible, no analíticamente inherente al sistema, lo desbarata. Pero si la experiencia del arte tiene algún interés, este es justamente el de su poder para convocar el acontecimiento, para transgredir la racionalidad del sistema de enunciados, para dar lugar a la creación pura. Los productos subjetivos de la experiencia artística no conforman preferencias bien delimitadas, sino que a menudo se muestran como masas simbólicas imposibles de integrar en una multiplicidad ordenada, e introducen la anomalía irreductible en el objeto imaginario. El modelo cibernético de experiencia estética resulta incapaz de dar cuenta de ese acontecimiento puro que es el sentido de la obra de arte, de manera que será necesario considerar un modelo que contemple a la vez el "acontecimiento" tal como lo concibe la teoría de sistemas, como evento singular en el discurrir de los procesos, y como acontecimiento puro, como masa simbólica que, inserta en el objeto imaginario, no puede integrarse en el sistema e impide que este alcance el cierre perfecto. No podemos entender, pues, el objeto imaginario ni como sistema de diferencias ni como un conglomerado informe de acontecimientos irreductibles, sino que combinará rasgos de ambos.

---

<sup>89</sup> La exterioridad simple entre ambos términos que la distinción propone hace sospechar de ella de antemano. Derrida hace notar en varios lugares de su obra la imposibilidad de distinguir con nitidez entre un proceso primario y un proceso secundario, entre lo consciente y lo inconsciente; cf. por ejemplo Derrida, J. *La diseminación*, p. 142.

<sup>90</sup> Lyotard, J-F. *Discurso, figura*, p. 375.

Consideramos, pues, que la experiencia consciente tiene la forma de este entretejido continuo de fases, procesos y acontecimientos simultáneos que se modifican unos a otros, flujo continuo y multidimensional que es el tiempo de la conciencia. El objeto imaginario emerge de este decurso de actos psíquicos, intencionales o no, conscientes o no conscientes, efectuados en una multiplicidad simultánea de registros heterogéneos. Multiplicidad en cuyo seno tienen lugar síntesis unitarias de mayor o menor alcance entre algunos de sus contenidos, o bien fenómenos de remisión externa entre ellos, en los que las unidades culturales mantienen su autonomía. Tráfago de la conciencia impulsado por el encuentro con el objeto, pero también por ese deslizar de la atención de nodo en nodo de la semiosfera, como describe Gurwitsch en su teoría del tema, aunque no del modo lineal de “un contenido cada vez en la conciencia” que el modelo de este autor parece sugerir. Ni siquiera la idea de *simultaneidad* refleja adecuadamente la textura del flujo de conciencia, pues, como observa Derrida, “la estructura simbólica pluridimensional no se ofrece en la categoría de lo simultáneo. La simultaneidad *coordena* dos presentes absolutos, *dos puntos o instantes de presencia*, y sigue siendo un concepto linealista”<sup>91</sup>. Pero si de algo carece el flujo mental es justo de puntos o instantes de presencia, de lo determinado.

### 3.12. El objeto imaginario como rizoma

En el objeto imaginario de la experiencia estética confluye una abigarrada masa de materiales heterogéneos, procedentes del diálogo con la cosa real o derivados de la actividad reflexiva, reunidos en síntesis unitarias o en simple adición, en grados diversos. Las relaciones entre esos contenidos se encuentran en mudanza perpetua. El conjunto experimenta reorganizaciones de distinto alcance a cada momento. El objeto imaginario permanece siempre abierto a nuevos añadidos, síntesis y connotaciones. Tiene la contextura de un *rizoma*, tal y como lo caracterizan Deleuze y Guattari en la primera de sus “mil” mesetas. En esta multiplicidad hay:

Líneas de articulación o de segmentariedad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y desestratificación. Las velocidades comparadas de flujo de flujo según esas líneas generan fenómenos de retraso relativo, de viscosidad, o, al contrario, de precipitación y de ruptura. Todo eso, las líneas y las velocidades medibles, constituye un agenciamiento [...] es una multiplicidad<sup>92</sup>.

<sup>91</sup> Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1986, p. 113. Cursivas mías.

<sup>92</sup> Deleuze, G. y Guattari, F. *Mil mesetas*, pp. 9-10.

Multiplicidad de contenidos heterogéneos en interacción dinámica, donde:

Eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc..., poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas [...] Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales. Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos [...] Uni-verso de fragmentos en interacción, en movimiento permanente, conforma una configuración, un “agenciamiento” que “es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente a medida que aumenta sus conexiones<sup>93</sup>.

Multiplicidad que no depende solo de la variedad de registros que componen la experiencia estética, sino también de la diversidad de modos en los que la conciencia puede dirigirse hacia el objeto: como una simple percepción, en “modo explicitante”, en “actos articulativos”, relacionantes, etc.<sup>94</sup>. Se debe también a la ya descrita complejidad de los actos, en que cada uno toma como materia al producto de otro acto: representaciones de percepciones, recuerdos de representaciones de percepciones... Esta multiplicidad de la corriente de conciencia descrita por Husserl no es sino el “volumen de tiempo” referido por Xirau, y que la imagen de rizoma ilustraría con particular pregnancia. Lo que antes hemos descrito, según la idea de Yuri Lotman, como una semiosfera integrada por “unidades culturales”, adquiere un cariz más complejo y matizado marced a esta noción de rizoma. Si la idea de semiosfera sugiere la imagen de una red de contenidos finitos y bien determinados, conectados entre sí mediante nexos semióticos nítidos, “en un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol o una raíz. En un rizoma sólo hay líneas”<sup>95</sup>. Rizoma se revela más que como una red, como territorio de sectores en grado diverso de constitución, conectados por flujos de intensidad y espesor variable y mutable, que en ocasiones solidifican en relaciones temporalmente estables, pues:

Todo rizoma comprende líneas de segmentariedad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar<sup>96</sup>

---

<sup>93</sup> Deleuze, G. y Guattari, F. *Mil mesetas*, pp. 13-14.

<sup>94</sup> Cf. Husserl, E. *Investigaciones lógicas*, p. 709-710.

<sup>95</sup> Deleuze, G. y Guattari, F. *Mil mesetas*, p. 14.

<sup>96</sup> Deleuze, G. y Guattari, F. *Mil mesetas*, p. 15.

En esta heterogeneidad múltiple, encontramos materiales en estado de flujo y de cambio, pero también regiones que adoptan, de modo más o menos efímero, configuraciones definidas y estables, coágulos de contenidos estructurados, pues “una multiplicidad [tiene] sus estratos en los que se enraízan unificaciones y totalizaciones, masificaciones, mecanismos miméticos, hegemonías significantes, atribuciones subjetivas”<sup>97</sup>: en la constitución del objeto imaginario, los contenidos se presentan en estado fluido, en libre interacción en la imbricación de fases, pero también en cristalizaciones locales más o menos permanentes que participan en el conjunto de la experiencia, susceptibles ellas mismas de permanencia o de eventual disolución, pues, en el transcurso de la experiencia objetual, como en el de cualquier vivencia,

A menudo, uno se verá obligado a caer en puntos muertos, a pasar por poderes significantes y afecciones subjetivas, a apoyarse en funciones edípicas, paranoicas, o todavía peores, como territorialidades rígidas que hacen posibles otras operaciones transformacionales [...] En otros casos, por el contrario, habrá que apoyarse directamente en una línea de fuga que permite fragmentar los estratos, romper las raíces y efectuar nuevas conexiones. Hay, pues, agenciamientos muy diferentes [...] con coeficientes de desterritorialización variables<sup>98</sup>.

Esta semblanza del objeto imaginario como rizoma sustituye aquí a la idea fenomenológica de objeto inmanente como unidad sintética aunque compleja. El objeto imaginario carece de unidad. Exhibe, en su perfil rizomático, segmentos unitarios que parecen haber cristalizado más o menos permanentemente, pero también materiales en mutación continua, situados en devenires no concluidos, que quizás desemboquen en acontecimientos cuyos efectos se propaguen al todo del sistema, o que tengan un efecto local, o que simplemente se diluyan sin eco alguno. Una multiplicidad de flujos superpuestos, entreverados, simultáneos, multiplicidad de dimensiones en “volumen”, no mera línea. Confluencia de fases y materiales diversos –percepciones, enunciados que se autoorganizan en sistema -parcial- de diferencias, asociaciones de todo orden fundidas con ellos o vinculados con ellos por eslabones semióticos de remisión simple-, la atención discurre de una región a otra de su objeto imaginario como a través de un paisaje multidimensional, heteróclito y abigarrado que ella misma se ocupa de modelar.

---

<sup>97</sup> Deleuze, G. y Guattari, F. *Mil mesetas*, p. 18.

<sup>98</sup> Deleuze, G. y Guattari, F. *Mil mesetas*, p. 20.

Esta heterogeneidad se resiste a la descripción: “un rizoma o multiplicidad no se deja codificar”<sup>99</sup>. ¿Cómo pensarlo? Sólo pueden obtenerse de él fotos fijas, sólo puede congelarse por un momento el continuo devenir de fases y acontecimientos y espacializarlo en un *calco* que, aunque distorsiona su objeto en el acto mismo de su producción, parece el único modo en que este puede hacerse accesible al discurso: “un calco es como una foto, una radiografía que comenzaría por seleccionar o aislar lo que pretende reproducir [...] El calco sólo reproduce las partes muertas, los bloqueos, los embriones de pivote o los puntos de estructuración del rizoma”<sup>100</sup>. No se puede prescindir del calco, como no se puede prescindir del lenguaje de la metafísica para el pensamiento. El peligro del calco, como el de las oposiciones binarias, reside en el olvido de su carácter reductor. Por eso, su empleo debe mantener presente sus esenciales limitaciones: “por eso es tan importante volver a conectar los calcos con el mapa, relacionar las raíces o los árboles, con un rizoma”<sup>101</sup>. De las dificultades de cartografiar el objeto estético como multiplicidad rizomática, el lenguaje metafórico empleado da buena cuenta.

En la idea de rizoma se condensan las consideraciones precedentes acerca de la experiencia estética: la multiplicidad de registros que participan y convergen en la constitución del objeto imaginario; la imbricación entre discurso y materia sensible; la continuidad entre los escorzos de la cosa, pero también su reorganización; la experiencia entera entendida como magma de fases, procesos y acontecimientos; los grados variables de unidad con que la conciencia constituye los distintos contenidos; el movimiento de semiosis ilimitada entre contenidos. Este esbozo deja quizás de incluir numerosos ingredientes de la experiencia: la intertextualidad de los objetos, el “horizonte intencional” –Jauss-, el “repertorio del observador” –Iser-, la “historia de efectos” de la recepción de una obra concreta, o el modo en que las vivencias previas del sujeto se incorporan al objeto imaginario, pero todo esto quedaría implicado en el hecho de que el rizoma no se constituye en aislamiento, sino que sus contenidos mantienen conexiones múltiples con otras unidades de la semiosfera, de modo que por objeto imaginario entenderíamos no una unidad distinta –algo así como una entidad autopoietica, autoclausurada como un sistema luhmanniano; lo que no supone descartar que el objeto imaginario pueda verse sometido a procesos de diferenciación progresiva con respecto de su entorno- sino más bien un retículo más o menos diferenciado de contenidos mentales interconectados, referidos a una experiencia particular -lo que les conferiría una

---

<sup>99</sup> Deleuze, G. y Guattari, F. *Mil mesetas*, p. 14.

<sup>100</sup> Deleuze, G. y Guattari, F. *Mil mesetas*, p. 19.

<sup>101</sup> Deleuze, G. y Guattari, F. *Mil mesetas*, p. 19.

unidad relativa-, pero de límites imprecisos en virtud de las conexiones que mantiene con el resto de la esfera subjetiva. Y es merced a esta inmersión del rizoma imaginario en la matriz de la semiosfera que el objeto imaginario ejerce su influjo sobre los demás ámbitos de la conciencia, y de ello se deriva la efectividad del episodio estético, su condición de experiencia vital relevante.

### **3.13. La indeterminación de la obra según Roman Ingarden**

Hasta aquí, lo relativo al modelo propuesto de experiencia consciente en general y de episodio estético en particular. La experiencia del objeto arquitectónico no difiere en esencia de estos, de manera que este modelo servirá de punto de partida para comprender cómo experimentamos el medio construido. En lo que sigue, se explorarán algunas líneas teóricas complementarias en busca de materiales que permitan afinar el modelo propuesto, ajustarlo más de cerca a lo específico de la experiencia de la arquitectura.

La idea, común a las diversas estéticas fenomenológicas, de que la obra de arte no se limita al objeto artístico, sino que sólo existe en la medida en que un observador efectúe su experiencia y elabore el objeto imaginario correspondiente, se aplica a la experiencia de la arquitectura con la misma validez que a otras modalidades artísticas que han sido más a menudo tema de análisis fenomenológicos, como la música, la pintura o, en particular, la literatura. Según Roman Ingarden, puede sorprender que se hable en arquitectura de un desdoblamiento entre el objeto real del edificio y un objeto imaginario generado en su contemplación, pues el edificio, en cuanto ente concreto, se da al observador con “presencia plena”<sup>102</sup>, a diferencia de lo que ocurre con la obra literaria, cuyo objeto no se daría con entidad material, sino que debe ser creado mentalmente a partir del texto escrito; este no ofrece sino el esquema que permite al lector confeccionar o “concretizar”, en forma de objeto imaginario, la obra literaria propiamente dicha, la cual no existiría con anterioridad a la labor imaginaria que la constituye.

El lector “representa” la obra en su imaginación de modo comparable, que no igual, a como en una película o en un teatro, y este sería su modo de co-creación. Reviste así a los objetos de la obra de una cualidad intuitiva, estableciendo una relación de inmediatez con esos objetos<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup> Cf. Ingarden, Roman. *Ontology of the work of art*. Athens: Ohio University Press, 1989, p. 255. “Presencia plena” entre comillas, según lo ya visto.



Esta concretización consistiría, según Ingarden, en esa labor imaginaria por la que el lector se representa en su ojo mental lo declarado por el relato, le atribuye contenidos sensibles en los diversos registros –visual, auditivo, táctil...-, elabora, a partir del documento impreso, una imagen más o menos completa, de textura similar a la de un recuerdo. Que esta particular forma de recepción tenga lugar se debe a la cualidad indeterminada del texto, a su condición de relato verbal de lo no verbal, medio de representación siempre “inadecuado”, nunca icónico, siempre heterogéneo con su objeto, del que lo separa un hiato insalvable.

El objeto representado verbalmente carece de las determinaciones y de la concreción del objeto real, que es siempre un objeto individual; pues esa determinación se construye con palabras genéricas y sus determinaciones son también genéricas, como muestra todo intento de describir un tono específico de color<sup>104</sup>.

Puesto que el lenguaje no emplea sino términos genéricos para referirse a la realidad concreta, la palabra, en ausencia del objeto real que dé muestra sensible y definida de su significado, permanece en un alto grado de ambigüedad, y apenas remite a un conjunto de caracteres genéricos que aguardan a especificar y especificarse en su enlace con el objeto particular:

Si un objeto individual es denominado como “hombre”, es intencionalmente proyectado en este nombre, y es materialmente determinado como tal, entonces todas sus innumerables propiedades no son aún positiva e inequívocamente determinadas por ello. La mayoría de ellas son co-intendidas por el concepto potencial del significado nominal de la palabra; como propiedades del campo de ejemplos posibles de un tipo dado<sup>105</sup>.

Pero la indeterminidad del discurso no reside tan sólo en lo genérico de la palabra aislada, sino que se extiende a todo el medio lingüístico: las formas oracionales tipificadas o los posibles órdenes en que los enunciados pueden disponerse para componer un argumento inteligible, nada de esto puede ajustarse por completo a su referencia. El verbo yace en un plano exterior a la realidad que pretende designar, y el lector ha de salvar el espacio entre ambos a través de su actividad imaginadora. El relato literario sólo puede ofrecer “un esquema, que en contraste con la forma de lo real, no puede ser nunca enteramente

---

<sup>103</sup> Ingarden, Roman. “Concreción y reconstrucción”. En *Estética de la recepción*. Rainer Warning (ed.). Madrid: Visor, 1989, 35-54, p. 41.

<sup>104</sup> Ingarden, R. “Concreción y reconstrucción”, p. 250.

<sup>105</sup> Ingarden, R. “Concreción y reconstrucción”, p. 249.

completada con determinaciones materiales”<sup>106</sup>. El texto brinda apenas aquellos puntos de apoyo que permiten al lector dar cuerpo a lo narrado. Ingarden considera el texto literario como una suerte de partitura que no es aún música, y que requiere de una interpretación, de un salto creativo que la convierta en flujo sonoro. El lector ha de tañer el instrumento de lo imaginario para hacer de los signos reunidos en la página una melodía audible.

Sin embargo, varias consideraciones muestran cómo estos desdoblamientos tienen lugar también en la recepción de la obra de arquitectura. Ingarden apunta ya hacia algunas de ellas. Para que un edificio sea considerado como “templo”, “museo”, “hogar”, debe efectuarse un *acto subjetivo* que confiera al objeto ese estatuto<sup>107</sup>, que invista de sentido y de significados a una forma de otro modo vacía –si es que puede haber algo como una forma vacía por completo de significado:

Un “edificio” es [...] un objeto cultural ópticamente dependiente de nuestras actividades [...] Lo que diferencia a un templo de un mero edificio o de su objeto físico es que el observador crea en el primer caso una nueva objetividad que tiene al objeto real como portador (su fundamento óptico), pero va más allá de ese objeto real en sus propiedades constitutivas y esenciales a él. La cosa real que sirve de fundamento óptico de esa objetividad no es, sin embargo, su único fundamento, puesto que la actitud subjetiva y los actos apropiados de conciencia [...] forman una segunda y quizás más importante fundamentación óptica<sup>108</sup>.

Mientras que en la lección literaria se trata, según Ingarden, de elaborar una imagen intuitiva de lo leído, de dar intuición sensible a lo verbal, ante el edificio se da un acto de investidura simbólica por el que se atribuyen sentidos y significados a unas formas abstractas carentes de ellos. En este respecto, la experiencia de la arquitectura se asemejará más a la de la música que a la de la obra literaria, como se verá; pero, en ambos casos, la experiencia de la obra requiere del receptor una actividad imaginaria apoyada en el objeto. La experiencia de ambas revela un lado matérico, el aportado por la obra, y un lado intangible, mental, imaginario, que emana del encuentro entre esta y el sujeto. Ante el relato, como frente a la arquitectura, la obra existe a la vez en un plano material y en una esfera imaginaria, ambos íntimamente entrelazados, sin que la experiencia pueda prescindir de ninguno de ellos.

---

<sup>106</sup> Ingarden, R. “Concreción y reconstrucción”, p. 248.

<sup>107</sup> Cf. Ingarden, R. *Ontology of the work of art*, p. 260.

<sup>108</sup> Ingarden, R. *Ontology of the work of art*, pp. 258-260. Traducción propia.

Tanto la lectura literaria como la contemplación del edificio tienen lugar en forma de *proceso* en el sentido descrito con anterioridad: ambas experiencias transcurren a modo de secuencias entrelazadas de fases –ya sea de aprehensión de los episodios literarios, ya de observación de los espacios y formas de la obra edilicia. En la medida en que todo edificio, como toda cosa trascendente, no puede aprehenderse más que desde una multiplicidad de perspectivas parciales, la experiencia de la obra de arquitectura, como la literaria, es una experiencia durativa integrada por una multiplicidad de procesos perceptivos y discursivos entrelazados. También la apreciación de la pintura es un proceso de este cuño, pese a que el objeto entero está siempre ante nuestra mirada, puesto que la contemplación del objeto pictórico, en cuanto serie de “observaciones de observaciones”, sólo puede efectuarse a lo largo de un proceso temporalmente extenso<sup>109</sup>. Pero en la literatura, en la música o en la arquitectura, el hecho de que sólo pueda percibirse una parte de la obra desde cada perspectiva particular origina ciertos fenómenos temporales que condicionan la recepción y determinan el sentido de la experiencia. La contemplación del objeto construido es, pues, en cuanto variedad de aprehensión de la cosa trascendente, siempre una aprehensión incompleta. Por muchas perspectivas que logremos captar del objeto, este excede siempre el conocimiento que de él podamos recabar. Sólo el esquema de cosa permite, con arreglo a la experiencia previa de objetos similares, imaginar aquello que no hemos visto aún del edificio. La imaginación completa lo que se hurta a la experiencia, pero esos aportes son siempre esquemáticos, genéricos, indeterminados. La aprehensión de la obra de arquitectura, como la lección literaria, exige del receptor que colmate esas indeterminaciones, si bien de un modo distinto. Ingarden observa la radical disparidad entre ambas formas de indeterminación:

Todo objeto está unívoca y universalmente determinado, carece de indeterminaciones. Que en la cognición finita no podamos aprehender la totalidad de las determinaciones del objeto no supone que este esté indeterminado en ningún aspecto, sino sólo que no puede ser aprehendido mediante una intuición adecuada en una cognición finita<sup>110</sup>.

La cosa trascendente carece de indeterminaciones, sostiene Ingarden, pero ante ella el observador anticipa lo no contemplado aún de la obra con arreglo al esquema regional de cosa y a lo percibido del objeto. La actividad imaginaria del sujeto se encarga, como ante el

---

<sup>109</sup> Recogo aquí lo afirmado, entre otros, por Niklas Luhmann, acerca de la cualidad durativa de cualquier experiencia estética frente a la distinción tradicional entre artes temporales y no temporales. Cf. p. ej. Luhmann, N. *Art as a social system*, p. 114, donde este autor problematiza la distinción.

<sup>110</sup> Ingarden, R. *Ontology of the work of art*, p. 247. Traducción propia.

texto, de suplir las indeterminaciones. Estas cumplen funciones similares en la experiencia arquitectónica y en la literaria, algo que quedará más claro desde la propuesta de Iser que desde la de Ingarden, dado el cometido que aquel atribuye a los blancos del texto en la constitución del sentido. Para Ingarden, el lector resuelve las indeterminaciones de la obra literaria a través de la mencionada actividad de “concretización”, por la que, en esencia, se ocupa de atribuir rasgos sensibles concretos a lo narrado, casi en una ilustración imaginaria del texto en la mente del lector. En la experiencia de la arquitectura, las intuiciones de la forma se completan, en parte, con anticipaciones imaginarias de lo no visto, anticipaciones apoyadas en lo ya contemplado del objeto o en la experiencia previa de objetos similares. Pero estas anticipaciones no son del todo diversas de la concretización ingardiana: cuando imaginamos aquello del edificio que no hemos contemplado aún –“¿cómo será el espacio bajo la cúpula?”-, podríamos estar efectuando un acto imaginativo similar al realizado en la lectura, una “concretización”, un cuadro mental no motivado ya por esa partitura de lo imaginario que es el texto, sino desencadenado en el *transcurso* del examen del edificio. Esta actividad imaginaria se despliega por efecto de la temporalidad de la experiencia -de su condición temporánea, extensa en el tiempo- y del hecho de que el edificio no se da al observador de una vez, sino en perspectivas parciales. La dilación temporal de la experiencia de lo construido y la parcialidad de lo contemplado plantean la pregunta por lo no visto aún del objeto, y esa pregunta mueve a anticipar imaginariamente aquello que esperamos encontrar. Ambas circunstancias dan ocasión para una labor imaginaria pareja a la desarrollada en la lectura, y puede entenderse que generan una indeterminación diversa en su forma pero de efectos similares a la que Ingarden halla en la experiencia lectora. No ocurriría así ante un cuadro, por más que, como ha señalado Luhmann, también la experiencia de la pintura sea una experiencia extendida en el tiempo.

Pero, en cuanto objeto cultural, la indeterminación de la obra arquitectónica no deriva solo de los caracteres formales del objeto, de lo que de él podemos percibir a través de los sentidos, sino que se debe también a la ambigüedad de sus significados y de su sentido, lo que incluye la lectura de las formas en cuanto “observaciones” efectuadas por una subjetividad ajena, o a las relaciones de la obra con su contexto, ya se entienda por tal el entorno del edificio, ya su inscripción en la semiosfera de la cultura. El edificio, en cuanto objeto cultural, fruto de una actitud de proyecto, de una toma de posición ante el hecho constructivo, ante este problema arquitectónico particular –este uso en este lugar y tiempo- se presenta al receptor como objeto para su lectura, como registro de “observaciones” que se brindan a su lectura,

que se proponen para un proceso de “observación de observaciones” que plantea la pregunta por su sentido. Pero no hay pregunta sin indeterminación, y esta aparece en el instante en que el objeto es colocado entre interrogaciones. El objeto, propuesto para una mirada contemplativa, para un pensar no instrumental que se pregunta por él más allá de su condición utilitaria, queda de ese modo problematizado, y en ese acto se disuelve la certidumbre con que la conciencia natural recibe las cosas, se abre el espacio vacío que reclama el imaginario que lo suture. El mero proponer el objeto para una mirada estética lo sume en la indeterminación.

La palabra genérica no puede hacer presente lo real concreto, con intuición cumplida, y ante lo sensible se nos ofrece la intuición, aunque carente de significado. Lo perceptual no comporta a menudo una significación definida más que al nivel más básico –como ocurre al reconocer lo evidente-, y ese significado ha de elaborarse, ha de explicitarse *diciendo* lo percibido, algo sin lo cual este permanece inasible al pensamiento. Pero de lo percibido cabe formular una infinidad de preferencias, el posible texto derivado de la imagen sensible no está en absoluto determinado, no hay relación unívoca entre forma y palabra, y menos en el escenario de crisis contemporánea de la referencialidad. Y, aun si se consigue imponer una lectura única de la imagen, un relato aceptado por la comunidad receptora –como sólo puede ocurrir en sociedades cohesionadas, algo de lo que distan nuestras multitudes-, de nuevo, el relato de lo contemplado, *en virtud de su cualidad discursiva*, acarrea consigo una indeterminidad. El comentario hace de la imagen un texto, pero no por ello la encierra en lo determinado, sino que transforma la indefinición de lo figural en la de lo textual, indefinición quizá menor, de otro orden, en cualquier caso. Y el concepto, siempre abstracto, sólo consigue atrapar una parte mínima de lo observado, de manera que la conciencia de esa abstracción deja la duda por aquello que la palabra deja de recoger, o por la distorsión que introduce en lo explicitado, como muestra ese vaivén entre figura y discurso que por un lado trata de verter lo percibido en el molde de la lengua, y por otro se pregunta si lo dicho se corresponde con ello, y trata de explicarse en qué medida el verbo recoge con fidelidad lo experimentado. Quien trata de explicarse lo percibido puede preguntarse, además, si esa explicitación recoge con fidelidad lo experimentado, y en ese acto interpreta su propia interpretación -lo cual, como todo interpretar, introduce lo indeterminado. Indeterminaciones todas estas generadas en la distancia entre el discurso y su objeto, en la autonomía de la esfera lingüística. En el relato que especifica lo percibido anidan, pues, formas múltiples de indeterminación.

La obra literaria, por su parte, revela indeterminaciones propias de la obra plástica. El lector que trata de explicitarse sus concreciones ingardianas del texto realiza una labor

análoga a la de quien se comenta la obra plástica, sólo que, en lugar de realizarla en referencia a un objeto trascendente, tiene por tema un objeto inmanente. El texto, concretizado en figura por la imaginación del lector, se hace texto de nuevo cuando aquél trata de explicarse lo imaginado. Pero ese comentario que narra lo imaginado introduce, como en la obra plástica, la indeterminidad derivada de la distancia entre el lenguaje y su objeto.

Tanto la obra plástica como el comentario de las intuiciones suscitadas por el texto literario se hacen habla interna; pero esta, en cuanto verbo, acarrea un momento figural: en la materialidad de la palabra, en las afecciones que suscita. Y, de nuevo, la conciencia puede preguntarse por esta figuralidad, por las afecciones infundidas por su propio habla interna que, en cuanto habla, comporta una prosodia, un ritmo, una poesía, un momento figural que cabe explicitar, en una nueva alternancia entre discurso y figura. En la experiencia de la obra, cualquiera que sea su formato, alternan de continuo el aprehender sensible con su explicación discursiva, de manera que la lectura literaria, en su figuralidad, revelará algunos caracteres comunes con la experiencia de la obra plástica, y esta puede a su vez comprenderse en cierta medida como si se tratase de un relato, en virtud del discurso que comenta lo sensible. En ambos casos, aparecen al mismo tiempo indeterminaciones propias de lo figural y de lo discursivo. Los objetos imaginarios de ambos se constituyen de modo no muy diverso, de manera que, pese a la concreción y a la presencia plena supuestas al objeto arquitectónico, su experiencia tiene algo de común con la del relato. Esta es, merced a la concreción imaginaria del texto, una experiencia también intuitiva y sensible; y cuando apreciamos un edificio, su contemplación tiene algo de narrativo en el relato interno que elaboramos en su experiencia. En último término, estas alternancias entre lo intuitivo y lo textual hacen que cualquier experiencia tenga algo de narrativo y algo de puro-sensible.

A ello se añade que el “observador de segundo grado” sabe que cada relato de la obra es sólo uno de los posibles, y que sus lagunas ofrecen otros tantos puntos desde los que deconstruirlo. Si, como hemos propuesto, la cadena de enunciados que pueden desprenderse a partir de una obra constituye algo similar a un discurso *à la* Foucault, un tejido de elocuciones autoorganizadas en sistema de diferencias, tal sistema, en virtud de su cualidad discreta, se halla plagado de lagunas, de indeterminidad. Cada narrativa acerca de una obra plantea a este observador la pregunta por lo que se ha dejado de explicitar, le convoca a proponer relatos alternativos; le ofrece, pues, indeterminaciones.

Al ofrecerse la obra para una mirada estética, en cuanto obra de un autor y en cuanto registro de sus observaciones, se plantea la pregunta por la subjetividad de la cual el objeto muestra sus huellas. Según Wolfgang Iser, esto desencadena un proceso de constitución de esa subjetividad aliena semejante al que tiene lugar en el encuentro interpersonal:

En el acto de percepción interpersonal, las reacciones recíprocas no sólo están condicionadas por lo que el interlocutor particular quiere del otro, sino también por la imagen (interpretada) que se ha hecho del interlocutor y que conduce las propias reacciones en una medida relevante. Reaccionamos como si supiéramos cómo nos experimenta el interlocutor, interpretando esas reacciones para *llenar el vacío de conocimiento del otro*, y tomamos esas interpretaciones como si fueran realidades [...] Pese a las diferencias entre la interacción personal y la interacción texto-lector, en ambos casos los grados de indeterminación que se encuentran en la asimetría del texto y lector comparten con la contingencia de la interacción interhumana la función de ser constituyentes de la comunicación [...] El equilibrio sólo se recupera con la supresión de la carencia, por lo que *el vacío constitutivo es constantemente ocupado por proyecciones*<sup>111</sup>.

El otro ante nosotros se constituye en un mixto de intuición sensible, ofrecida por su soma, y de aprehensión analógica, a través de la cual la imaginación suple aquello que la corporalidad percibida no dice acerca de la conciencia otra. Frente a la obra, su materialidad, en cuanto gesto solidario con el yo del autor -como en esa pincelada que eterniza el visaje de la mano pintora, pero lo mismo puede decirse de la prosodia textual, imagen del soliloquio interior que compone el relato, o de la forma construida, originada muchas veces en un croquis menudo, no lejano en su espontaneidad al gesto pictórico-, equivale a la carne extraña en el encuentro con el otro, y aquello que la obra no expresa de esa subjetividad lo aportan las proyecciones imaginarias del receptor. La obra, merced al interrogante planteado por su condición de objeto-para-una-mirada-estética, se aprehende en algunos de sus aspectos de modo análogo a como se constituye la alteridad según Husserl, en un devenir marcado por una ausencia que trata de resolverse a través de lo imaginario. De nuevo, podemos pensar que, en último término, ocurre algo similar ante cualquier objeto, puesto que todo objeto, en cuanto sumido en un mundo humano, remite a subjetividades otras, a otros ausentes pero implícitos. Pero cuando se propone un objeto ordinario para su contemplación -como ocurre con los "indiscernibles"-, la subjetividad otra se coloca en primer plano, e interpela a la imaginación del observador a resolver su ausencia. La obra de arte convoca en su experiencia

---

<sup>111</sup> Iser, W. *El acto de leer*, pp. 158-161. Cursivas mías.

a la subjetividad autora, e introduce así en la experiencia artística la indeterminación que afecta a la constitución de la conciencia aliena.

Las variedades de indeterminación que, en este breve examen, encontramos en la experiencia de la narrativa literaria y de la arquitectura, sugieren que hay una infinidad de modos en que lo imaginario ha de suplir el defecto de dación de lo real. Desde el momento en que no hay presente absoluto, el vacío y la ausencia infiltran toda la realidad; la indeterminación, en formas innúmeras, atraviesa la experiencia, la encontramos a cada momento, y el discurso intenta atrapar una forma de indeterminidad sólo para encontrarse con una infinidad de posibilidades adicionales. Magma de magmas, la corriente de conciencia aloja lo indeterminado en modos que eluden cualquier taxonomía.

Queda un asunto importante que revisar con respecto de la propuesta ingardiana. Como observa Ingarden, la imaginación emplea, para resolver las indeterminaciones de la obra, aquello que encuentra en la semiosfera privada del lector, de modo que los materiales más subjetivos, derivados de la idiosincrasia vital y cultural del receptor, se integran en el objeto imaginario con lo efectivamente dado en la obra: "el lector puede tender a atribuir a la obra de arte cualidades que, no poseídas por esta, le son complementarias, y lo incorporan al objeto estético inmanente, y parecen formar parte de la obra original"<sup>112</sup>. Para Wolfgang Iser, "en la lectura se rellenan involuntariamente muchos de los lugares de indeterminación con determinaciones *no justificadas por el texto*; bajo su influencia sugestiva y por la inclinación natural hacia lo concreto"<sup>113</sup>. "En la lectura las disposiciones individuales del lector, sus contenidos de conciencia, sus intuiciones condicionadas temporalmente y la historia de sus experiencias, *se funden* en mayor o menor medida *con las señales del texto* para formar una configuración significativa"<sup>114</sup>. Aunque advierte Iser que "el lector *no debe* dejar fluir en [los lugares de indeterminación] sus 'propias experiencias y expectativas vitales', sino que tales vacíos constituyen la condición necesaria para poder representarse lo que no se dice"<sup>115</sup>. La imaginación trata de resolver las indefiniciones de la obra, y emplea para ello ingredientes tomados del mundo cultural del sujeto: imágenes, afectos, conceptos, recuerdos. Como observa Ingarden, a partir de un mismo ente físico, diversos sujetos realizarán experiencias muy distintas. Algunas de las concreciones posibles serían más "adecuadas" que otras, más

<sup>112</sup> Ingarden, R. "Aesthetic phenomenology and aesthetic object", p. 302. Traducción propia.

<sup>113</sup> Iser, W. *El acto de leer*, p. 42. Cursivas mías.

<sup>114</sup> Iser, Wolfgang. "El proceso de lectura". En *Estética de la recepción*. Rainer Warning (ed.). Madrid: Taurus, 1989, 149-164., p. 157. Cursivas mías.

<sup>115</sup> Iser, W. "Réplicas". En *Estética de la recepción*. Rainer Warning (ed.). Madrid: Visor, 1989, 197-208, p. 198.



“fieles” a la obra original, y algunas concreciones pueden resultar injustificadas o arbitrarias, *pese a que puedan resultar de mayor valor estético*: “la lectura *fiel* se *plegará* a lo que la obra sugiere, el *desvío* produce aprehensiones individuales, por mas que posiblemente de mayor calidad estética”<sup>116</sup>, pues “el lector construye un objeto imaginario completo a partir de las objetividades realmente representadas en el texto, que van más allá de lo dicho por este, y *que podrían estar incluso en contradicción con él*”<sup>117</sup>. Recordemos que, para Husserl, el esquema regional define de antemano el horizonte de constitución del objeto, permite, con arreglo a la historia perceptiva del sujeto, precisar el rango de los caracteres de la cosa merced a su pertenencia a una clase determinada de objetos. El esquema de cosa conforma pues una suerte de horizonte o latitud circunscrita de posibilidades de compleción adecuada, que excluye las soluciones arbitrarias a las ambigüedades del objeto. Ingarden retoma esta idea husserliana en su noción de experiencia literaria: aunque la imaginación puede efectuar las concreciones más fantásticas del texto, *siendo algunas incluso de mayor valor estético* –y por ende vital- que aquellas más “fieles” que se “pliegan” a las intenciones del autor y no se “desvían” de estas, según Ingarden sólo las que se atienen a la obra original son “adecuadas”, y por tanto, bien consideradas por la estética fenomenológica. Pero, ¿qué estética es esta que da prioridad a experiencias vitalmente menos valiosas que otras sólo porque son más “fieles” a un original? Por fortuna, estas pretensiones normativas han resultado incapaces de contener el estallido de modos de recepción que caracteriza en nuestros días a la experiencia de los objetos culturales.

### 3.14. La estructura de los “blancos” del texto según Wolfgang Iser

Según Wolfgang Iser, los ingardianos lugares de indeterminación de la obra literaria parecen algo inherente a la condición lingüística del texto, sin que por ello contribuyan de manera esencial a constituir el sentido de la obra. Los blancos del discurso no ofrecerían, como lo hacen en la propuesta de Iser, el espacio donde el lector interacciona con el relato, sino que parecen concebirse más bien como defectos de concreción, en cierto modo externos al contenido textual, vacíos que el lector se ocuparía de llenar con su actividad imaginaria.

Lo que podría suceder es que con la implementación de los espacios de indeterminación Ingarden sólo piense realmente en la producción de una *ilusión de*

---

<sup>116</sup> Ingarden, R. “Concreción y reconstrucción”, p. 41. *Cursivas mías*.

<sup>117</sup> Ingarden, Roman. *The literary work of art*. Evanston: Northwestern University Press, 1973, p. 252. Traducción propia. *Cursivas mías*.

*percepción* [...] una impleción ilusoria del objeto intencional [...] y no una interacción entre texto y lector; por tanto, los espacios de indeterminación son sólo estímulos sugestivos de una implementación, *en último término pensada estéticamente*, y apenas condición de las relaciones mutuas entre las visiones esquematizadas o las perspectivas de presentación del texto que tienen que ser actualizadas por el lector<sup>118</sup>.

Pese a la importancia de su hallazgo, para Ingarden el vacío no cumpliría un papel estructural en la elaboración del objeto imaginario de la experiencia lectora, sino que se limitaría a brindar al lector el lugar para sus propias intuiciones, más o menos vivaces, más o menos “adecuadas”, de los contenidos del texto. Las indeterminaciones parecen permanecer como episodios hasta cierto punto independientes del todo de la experiencia estética, que ofrecerían el margen para adscribir a la narración contenidos sensibles de procedencia subjetiva, enriquecedores pero inesenciales a la lectura. Para Iser, por el contrario, “la negatividad desempeña una función mediadora entre presentación y recepción [...] constituye la *infraestructura* del texto de ficción”<sup>119</sup>. En virtud de la cualidad verbal del texto, el lector no puede tener presente ante sí la totalidad de la obra en un momento dado, de manera que su aprehensión requiere de lo que este autor denomina “punto de vista móvil”<sup>120</sup>, exige que el lector descubra el texto a medida que avanza a través de una secuencia de episodios diferenciados. El texto de ficción está casi siempre compuesto por un racimo de perspectivas, de enfoques particulares sobre el asunto del relato, efectuados desde una diversidad de espacios, tiempos, aspectos del tema o por sujetos diferentes. Cada una de estas perspectivas conforma un bloque temático particular, separado de los demás por discontinuidades como la división en capítulos, o por el mero hiato semántico entre partes, aun no formalizado de modo expreso -si bien su formalización a cargo de las particiones o de los blancos del texto aumenta sustancialmente la discontinuidad-, lo que perfila esos bloques como entidades distintas más o menos autónomas dentro del cuerpo de la obra. En el transcurso de la lectura, el “punto de vista móvil” del lector recorre e identifica esos bloques con arreglo a la secuencia dispuesta por el autor. En su actividad aprehensiva, aquel ha de resolver las discontinuidades entre tramos narrativos, de manera que esos cortes forman auténticos lugares de indeterminación, vacíos que lo imaginario debe solventar. Los blancos de la lectura, ya implícitos en la discontinuidad semántica del texto, ya explicitados por la partición de la obra en capítulos, párrafos y períodos, delimitan los bloques textuales que la componen, y al mismo tiempo

---

<sup>118</sup> Iser, W. *El acto de leer*, pp. 273-276. Cursivas mías.

<sup>119</sup> Iser, W. *El acto de leer*, pp. 344-345. Cursivas mías.

<sup>120</sup> Cf. Iser, W. *El acto de leer*, pp. 177s.

brindan el espacio que permite al lector tender entre ellos el tejido conjuntivo que los enlaza en una unidad narrativa, plexo de remisiones imposible de establecer en el seno de un continuo indiferenciado. En ausencia de los blancos del texto, el relato formaría una unidad indistinta e inarticulada, como una duración bergsoniana en la cual no puede distinguirse parte alguna, y donde no cabe establecer relaciones entre secciones narrativas. Y, según Iser, el sentido del relato emerge de esta actividad imaginaria desplegada por el lector.

Esta forma *collage*, –pues, como declara Iser, “todo texto es un *collage* en virtud de su condición temporal”<sup>121</sup>–, resulta manifiesta en la narrativa contemporánea por efecto de la diversidad de perspectivas y tiempos que componen la trama. El orden sucesivo en que, con arreglo a la cualidad lineal de lo lingüístico, han de disponerse los episodios no supone que la trama deba desarrollarse de manera también lineal, en un decurso de avance continuo desde un inicio hasta una conclusión. Por el contrario, en la novela del siglo XX se ha tendido a multiplicar las perspectivas que conforman el relato, a organizar la trama en forma de yuxtaposición de segmentos relatados por personajes varios, en tiempos no sucesivos –con saltos hacia el pasado o hacia el futuro- y desde puntos de vista también diversos. En la literatura de los siglos XIX y XX son pocas las novelas que transcurren según un desarrollo lineal de principio a fin, sin cambio de perspectiva. Esta heterogeneidad de los bloques que conforman el texto exige que el lector se implique tanto más en la tarea de construir la unidad argumental. Tarea que no se limita a reconstruir esa continuidad, pues, en su yuxtaposición, unos contenidos se connotan a otros, impregnan el modo en que se recibe cada nuevo contenido, y de ese modo hacen que lo ya leído se contemple bajo una nueva luz –“la evocación de perspectivas distantes las resignifica al situarlas en un contexto nuevo [...] la relación de horizontes así generada actúa sobre la individualización de la perspectiva evocada”<sup>122</sup>–, y deba por tanto ser reconsiderado, lo que en ocasiones provoca reorganizaciones más o menos extensas del objeto imaginario. No son estas las únicas formas de resignificación analizadas por Iser en su obra. En el capítulo dedicado a la temporalidad de la experiencia estética se examinarán algunos de los fenómenos de resignificación y de mudanza de horizontes derivados de la cualidad temporal de la experiencia literaria, y que Iser analiza en *El acto de leer*.

Los resquicios que quedan entre bloques textuales yuxtapuestos dan ocasión al lector para establecer relaciones entre ellos; el espaciamiento derivado de la autonomía y

---

<sup>121</sup> Iser, W. *El acto de leer*, p. 283.

<sup>122</sup> Iser, W. *El acto de leer*, pp. 189-190.

heterogeneidad entre bloques permite tejer una red de relaciones entre ellos, red que a su vez transforma esos contenidos, y de la cual emerge el sentido de la obra. Ese sentido no reside en lo expresamente afirmado por el texto, sino que dimana de la labor imaginaria que da forma al plexo de relaciones entre los elementos del relato: “no se manifiesta lingüísticamente en las páginas de la novela [sino que] sólo se deja captar como imaginario”<sup>123</sup>. Este sentido o imagen “se muestra como producto que se desprende del complejo de signos propio del texto, y de los actos de aprehensión del lector”<sup>124</sup>. “No es explicable, sólo es experimentable como efecto”<sup>125</sup>, “es constituido en un proceso interactivo apoyado en las estructuras textuales”<sup>126</sup>. Este sentido “se desarrolla menos desde el contenido de las perspectivas parciales que desde las relaciones entre ellas”<sup>127</sup>, menos desde lo expresado por el texto que por efecto de la actividad subjetiva que teje el objeto imaginario de la obra, pues “la transferencia del texto a la conciencia del lector sólo acontece si por medio del texto se suscitan actividades de aprehensión y de reelaboración por la conciencia”<sup>128</sup>.

Son estos vacíos de la obra los que hacen de su lectura un *rizoma* y no un mero “árbol”. Y cuando los vacíos faltan, el lector se encuentra expulsado de la obra, se impide en buena medida esa lección que es al mismo tiempo reescritura. El lector queda entonces relegado a una contemplación pasiva<sup>129</sup>, y la obra carece de la capacidad de suscitar desarrollos imaginarios diversos, y por ende de ser apropiada por el receptor. La indeterminidad, el vacío, constituye la “línea de fuga” –Deleuze y Guattari- de la lectura. Si volvemos aquí a la idea de que la interpretación de la obra consiste en un generar enunciados que tiendan a ordenarse en forma de sistema de diferencias, las indeterminaciones descritas por Iser no son sino el vacío en cuyo seno se organizan los enunciados proferidos por el lector en el transcurso de la lectura, la negatividad que deja lugar a que esos enunciados se organicen y reorganicen de modos múltiples, el juego que permite la apertura y cambio perenne del conjunto en cuanto sistema diacrítico, y con arreglo al cual se comprende que nuestra idea de una obra cambie por efecto del mero paso del tiempo, de una *différance* que impulsa el insensible pero continuo deslizar del sistema, o que este se reconstituya con cada

---

<sup>123</sup> Iser, W. *El acto de leer*, p. 27.

<sup>124</sup> Iser, W. *El acto de leer*, p. 28.

<sup>125</sup> Iser, W. *El acto de leer*, p. 29.

<sup>126</sup> Iser, W. *El acto de leer*, p. 45.

<sup>127</sup> Iser, W. *El acto de leer*, p. 313.

<sup>128</sup> Iser, W. *El acto de leer*, p. 175.

<sup>129</sup> Cf. Iser, W., *El acto de leer*, p. 240.

relectura de una misma obra. Y, de nuevo, insistamos en que el sistema de enunciados no conseguirá alcanzar el orden completo, el cierre final, pues el acontecimiento -línea fugaz que desgarrar el plexo-, conspira siempre para desbaratar su clausura.

El rizoma presta una imagen intuitiva de la experiencia textual descrita por Iser: el conglomerado de fragmentos de significado que flotan a modo de figuras recortadas sobre un fondo vacío responde a esa combinación de estratificación y desterritorialización que Deleuze y Guattari encuentran en el rizoma: “todo rizoma comprende líneas de segmentariedad, según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar”<sup>130</sup>. Y cada intento de fijar la interpretación del texto en un significado último obedece a un acto de reificación de la lectura, calco del objeto imaginario.

Afirma Iser que el mero orden de sucesión de los segmentos determina el modo en que unos son tematizados y otros pasan al campo temático o al margen, constituyendo un horizonte de lectura en cambio continuo, y desde el que se lee cada nuevo tramo textual, orientando de ese modo la constitución del segmento ahora tematizado. Pero no cabe entender que el texto determine unívocamente la actividad imaginaria del lector, por más que el orden de los bloques narrativos pueda y pretenda condicionar la lectura, y limite acaso la arbitrariedad de los objetos imaginarios posibles<sup>131</sup>. Las indeterminaciones del texto brindan un espacio de libertad en que constituir el objeto imaginario de la obra, pero, para Iser, de ello ha de resultar una multiplicidad circunscrita de interpretaciones válidas, una polisemia, no una diseminación:

Incluso si toda recepción posee un alto grado de subjetividad, ello no significa que su recepción sea privatizadora, pues por lo general la elaboración subjetiva permanece accesible a la intersubjetividad. La sobredeterminación de la obra no es el catalizador de sensaciones privadas, sino que genera grados de indeterminación crecientes que suscitan a su vez impulsos de comunicación que deben constituir el mundo del texto, constitución que no discurre de manera privada<sup>132</sup>

Si los espacios vacíos abren una red de relaciones internas esta debe tener una estructura, si es que el ensamblaje de fragmentos no ha de quedar al arbitrio subjetivo [...] La

---

<sup>130</sup> Deleuze, G. y Guattari, F. *Mil mesetas*, p. 15.

<sup>131</sup> Cf. Iser, W. *El acto de leer*, pp. 301-302.

<sup>132</sup> Iser, W. *El acto de leer*, p. 87.

producción del contexto de relación entre segmentos *no puede carecer totalmente de normatividad*<sup>133</sup>.

La deficiente determinación del objeto estético en el texto no supone que su constitución por el lector sea enteramente libre, sino que *las estrategias del texto guían esa constitución* [...] La realización particular del objeto imaginario permanece *condicionada por el código social* válido para cada lector<sup>134</sup>

Según Iser, el lector genera un objeto imaginario condicionado sobre todo por la estructura de la obra y por el “horizonte cultural” –Jauss- o sistema de sentido compartido por una comunidad en el espacio-tiempo en que se realiza la lectura. Esta voluntad de confinar la recepción de la obra a una gama limitada de interpretaciones “adecuadas” resulta de considerar que el objeto imaginario se constituye en el seno de un horizonte, idea esta heredada de la fenomenología de Husserl. Pero, como se ha señalado con anterioridad, nada impide sustituir la idea de horizonte por la de semiosfera abierta, lo que abre el campo de las interpretaciones posibles, y hace de la hermenéutica polisemia una diseminación. De este modo, la propuesta de Iser mantendría su capacidad de dar cuenta del acto de leer, al tiempo que permitiría contemplar formas de lectura no normativas, pero no por ello menos valiosas, y responder mejor a los modos actuales de recepción de la obra literaria o, para el caso, de cualquier objeto que se haga tema de contemplación.

### **3.14.1. La teoría literaria aplicada a la arquitectura**

Tracemos pues el paralelo de las teorías de Ingarden e Iser acerca de la recepción literaria con la experiencia de la arquitectura. El edificio, como el relato, no se muestra todo él al observador a cada momento, sino que su aprehensión reclama contemplar una multiplicidad de perspectivas del objeto, requiere de un “punto de vista móvil” que recorra los diversos espacios, los cuales constituyen unidades semiautónomas, partes o elementos identificables y memorables en el todo de la experiencia. Como en el texto literario, aunque en menor grado, la secuencia de espacios no es arbitraria<sup>135</sup>, sino que suele recorrerse en un orden determinado, aunque en el edificio ese orden depende mucho del caso concreto: podemos encontrar una secuencia más rígida en construcciones de uso ceremonial o ritual, en que los espacios se disponen con arreglo a las exigencias de esos usos; otras veces, el observador

---

<sup>133</sup> Iser, W. *El acto de leer*, p. 301. Cursivas mías.

<sup>134</sup> Iser, W. *El acto de leer*, pp. 153-155. Cursivas mías.

<sup>135</sup> Sin embargo, los capítulos de *Rayuela* o *62/Modelo para armar*, novelas ambas de Julio Cortázar, pueden leerse sin un orden predefinido.

puede recorrer con libertad los diversos ámbitos, sin que se le imponga un itinerario determinado, lo que multiplica las posibles interacciones entre los varios escorzos del objeto. En la recepción de la obra de arquitectura, como en la del texto literario, el objeto estético se constituye al reunir la experiencia de las distintas partes del objeto, o perspectivas –término este que, si en Iser tiene un sentido metafórico, toma un sentido más literal al referirse al objeto construido- que de este se contemplan, y en el tendido de un plexo de relaciones entre los episodios arquitectónicos presenciados. Ante la obra de arquitectura, es la propia forma del objeto -y no la continuidad semántica, como en el relato- lo que define la segmentación de los espacios, pues pocos son los edificios que presentan un ámbito diáfano único y abarcable desde un solo punto de vista; pero, incluso en ese caso, la distinción entre un interior y un exterior de la obra generaría perspectivas diferenciadas que cabe relacionar entre sí, y que resultarían reinterpretadas por efecto de su contraste. Tampoco cabe pensar que, por diáfano y unitario que sea un espacio, la idea que nos hagamos de él no vaya a cambiar si, en vez de percibirlo desde un punto único, lo recorremos y lo contemplamos desde lugares distintos, pues esa idea se verá siempre enriquecida por las nuevas perspectivas captadas.

No obstante, la mayoría de los objetos construidos ofrecen una multiplicidad de tales perspectivas discretas o episodios espaciales diferenciados, de manera que, en la experiencia de la arquitectura, como, según Iser, en la literaria, el observador tenderá a elaborar un objeto imaginario integrado por el cúmulo de perspectivas en interacción. Cada perspectiva individualizable e identificable como representativa de un ámbito determinado o de un aspecto particular de la obra –y me refiero aquí al momento perceptual, y no tanto al discursivo; pero identificar una perspectiva diferenciada de entre el flujo sensible puede requerir del enunciado que la distinga, la marque, la haga memorable, la *constituya*- pasa a integrar el conjunto de perspectivas recordadas del objeto. Como en la lectura, el receptor ha de tejer el retículo de relaciones entre las *imágenes* de las diversas partes del edificio, lo que en el caso de la arquitectura implicará un momento sensible –el recuerdo de la percepción- y un momento discursivo –el recuerdo de los enunciados proferidos al contemplar esas vistas, y de los proferidos con anterioridad-, así como el recuerdo del tono emocional suscitado, entre otros componentes del objeto imaginario elaborado en el curso de la experiencia. Podría aducirse que, en la lección literaria<sup>136</sup>, el tejido de relaciones incluye también un momento de recuerdo sensible y un momento discursivo, solo que en este caso el primero no es recuerdo de algo

---

<sup>136</sup> Y no sólo en la literaria, pues elaboramos imágenes mentales en el transcurso de toda forma de lectura; así ocurre, por ejemplo, ante las obras historiográficas o de divulgación científica, que a veces dan lugar a concretizaciones de valor estético comparable a las suscitadas por la narrativa literaria.

percibido, sino de algo fantaseado, de una ingardiana concreción sensible de lo narrado por el texto.

Además, la suma de las perspectivas singularizadas y reunidas del objeto, en cuanto agregado de elementos discretos, tenderán, como el grupo de los enunciados proferidos, a autoorganizarse en forma de sistema de diferencias: el recuerdo de la imagen de la fachada, de tal o cual recinto interior, de tal o cual vista de los alrededores a través de una ventana, tienden a ocupar posiciones determinadas en la matriz del objeto imaginario en virtud de las relaciones que establecemos entre ellos, del orden en que los percibimos, de la intensidad relativa con que impactan al observador, del modo en que unas perspectivas del objeto remiten a otras. Pero el modo en que esas perspectivas se organizan en el objeto imaginario depende mucho de la mirada del observador, que puede contemplar el edificio con el afán de abarcarlo en su unidad global, o atender tan sólo a la anécdota dispersa. La red de relaciones, la conectividad de cada perspectiva particular queda condicionada en cierta medida por la estructura del objeto, que hará que unas conexiones sean más “probables” que otras, pero esas conexiones dependerán en último término de la actividad y la actitud del receptor. Y, como afirma Ingarden, la aprehensión con cierto grado de completud del objeto arquitectónico requerirá de varias experiencias particulares del objeto de cuya “envolvente” dimanará una imagen más o menos estable –pero siempre provisional e incompleta- de la obra<sup>137</sup>.

Distintas secuencias perceptivas de la obra generarán pues objetos imaginarios diversos. Con respecto de los predicados que proferimos en el transcurso de la experiencia estética, ocurre que cada predicado tiene por contexto, además de la semiosfera individual en que constituye el objeto imaginario, el cúmulo de predicados emitidos con anterioridad en la experiencia. Cada enunciado resulta pues influido, matizado, por los enunciados que le preceden –y también por los que le suceden, por efecto de las resignificaciones retroactivas-, de manera que su sentido y significado depende de su lugar en la serie de predicados. El sentido y significado de cada enunciado depende pues del orden global de la cadena predicativa, y dado que esta se despliega engranada con la secuencia de percepciones del objeto, el sentido y significado dependerá también de la secuencia perceptiva del edificio. Y a la inversa: puesto que la reflexión y la cadena de predicados generados condicionan la percepción, las afecciones y resignificaciones retrospectivas entre enunciados imprimen a su vez su huella sobre la secuencia de percepciones. El discurso dirige la atención y por ende la mirada que dirigimos al objeto, y determina aquello del objeto a lo que prestamos atención y

---

<sup>137</sup> Cf. Ingarden, R. *Ontology of the work of art*, p. 308.



aquello a lo que no, de manera que las dinámicas semánticas en el conjunto de enunciados afectarán a la selección de aquello a lo que los sentidos atienden. Y, puesto que el objeto imaginario tiene la contextura de una imagen, afín a la del recuerdo, lo que en él se sintetizan y mantienen no son percepciones, sino imágenes o recuerdos de percepciones, las cuales son evocadas, “recuperadas”, o “tematizadas” a través del lenguaje, pues es a menudo el concepto el que permite reconstruir mentalmente las imágenes recordadas. Sartre se ha referido a esta cuestión: “en la memoria de imágenes reales, los colores se confunden a menudo a menos que forme parte de esa memoria una explicitación verbal de esos colores”<sup>138</sup>. Cuando evocamos nuestro recuerdo del Panteón de París, somos incapaces de contar el número de columnas de su frente<sup>139</sup>, a menos que recordemos que se trata de un templo *hexástilo*, dato conceptual que se funde e informa la imagen-recuerdo. En el recuerdo –pero esto vale para la imagen en general, puesto que recuerdo e imagen muestran una contextura fenomenológica similar- es a menudo la palabra la que permite recordar los detalles, de manera que el acto de recordar tiene mucho de re-construcción –de ahí la volubilidad de la memoria, como Sartre también observa. Pero si el recuerdo se constituye a través de la palabra, entonces queda afectado por todos los fenómenos del lenguaje descritos: la semiosis ilimitada, la exterioridad del lenguaje al sujeto, el influjo del proceso primario –en forma de condensaciones, figuraciones, desplazamientos-, las lagunas del tejido de enunciados o la torsión que la materia de una lengua que tiene poco de neutra y transparente imprime al significado. El enunciado, ya sea en el acto de especificar, ya por efecto de estas emanaciones de la lengua, conmueve la percepción actual, el recuerdo de las impresiones precedentes, y el objeto imaginario en que se unifican todos ellos. Por último, el sentido de la obra de arquitectura –o, al menos, ciertas dimensiones de su sentido-, como el de la obra literaria, no reside con explicitud en ninguna parte del objeto, sino que emana del acto constituyente de su objeto imaginario, y como en esta, reviste el carácter de tono emocional que sólo a posteriori puede explicitarse en forma de enunciados: “el descifrado del significado será posterior a tal experiencia de constitución [...], producto del efecto experimentado”<sup>140</sup>. Maraña esta de interacciones complejas entre elementos –que no son elementos, sino descripciones metafóricas de fenómenos mentales-, y a la que el discurso solo podrá aludir en una cierta medida.

---

<sup>138</sup> Sartre, J-P. *Lo imaginario*, p. 122.

<sup>139</sup> Sartre, J-P. *Lo imaginario*, p. 122.

<sup>140</sup> Iser, W. *El acto de leer*, pp. 46-47.

Los planteamientos de Iser e Ingarden hacen aportaciones cuyo valor se mostrará en el curso ulterior de la discusión: la importancia del vacío en la experiencia del objeto, el papel de lo imaginario en la resolución de las indeterminaciones, la constitución del objeto imaginario como reunión de fragmentos cuya unidad la actividad imaginaria del observador se encarga de restituir, y de la cual dimana el sentido –o algunos de los sentidos- de la obra, son otros tantos aspectos de las teorías de estos autores que permitirán reflexionar de un modo quizás novedoso acerca de la experiencia de la arquitectura.

Estas propuestas han de matizarse antes de aplicarlas a nuestros propósitos. Cuando Iser señala que el sentido se desprende de la actividad de relación entre bloques temáticos, hay que entender que ello origina *parte* del sentido de la obra. Tanto en la lectura como en la experiencia arquitectónica –o en la de cualquier modalidad artística, podría afirmarse-, lo formal y sensible acarrea consigo un sentido que no procede de la actividad relacionante del receptor. El sujeto aprehende a menudo la expresividad de la forma de manera inmediata, sin que para ello deba detenerse a establecer relaciones entre partes del objeto. En las artes plásticas, esto es muy claro, pues, como afirma Dufrenne, el arte “sólo representa expresando, comunicando un cierto sentimiento”<sup>141</sup>. Hay muchas vías por las que la obra comunica un sentido, y en esta tesis sólo se examinará una parte menor de ellos, pero esa multidimensionalidad de la experiencia indica que los mecanismos descritos por Ingarden e Iser son sólo algunos de los que tienen lugar en la lectura y, por analogía, en cualquier vivencia estética. Consideraremos estas propuestas, pues, como perspectivas parciales que describen ciertos rasgos de la experiencia lectora, pero que, para nuestros objetivos, deben integrarse en una matriz teórica de mayor alcance.

### **3.15. Grados de indeterminación en la obra de arte**

Ingarden e Iser coinciden en considerar la obra literaria como un mixto de concreción e indeterminidad en que el significado expreso, al que se puede acceder mediante una interpretación más o menos directa, se combina con un vacío que induce al receptor a una labor imaginativa, ya para dar una imagen sensible a lo leído, ya para restituir / constituir la ilación de la trama narrada. Esta mixtura entre lo definido y lo indefinido se enuncia ya en las *Investigaciones lógicas* con respecto a la percepción del objeto trascendente:

---

<sup>141</sup> Dufrenne, Mikel. *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I: El objeto estético*. Valencia: Fernando Torres, 1982, p. 173.

El contenido intuitivo del acto, lo que 'está' en el fenómeno, se distingue del contenido signitivo del acto, que no entra en representación intuitiva y por ende ha de atribuirse a ella un contenido de componentes signitivos que deben abstraerse para poder reducir el contenido puramente intuitivo. La "proporción" entre ambos contenidos es muy variable [...] Los contenidos intuitivos suelen proceder en parte de la intuición, en parte de la imaginación, por lo que debe distinguirse entre contenido perceptivo puro y contenido imaginario complementario, ambos en "proporción variable"<sup>142</sup>

Dejando al margen las dificultades de deslindar con nitidez lo que procede de la percepción "pura" de lo debido a la imaginación, aceptaremos por ahora estas distinciones. El aserto husserliano supone que, ante la cosa trascendente y, de modo afín, ante el texto literario, se dan, en "proporción variable", elementos efectivamente presentes en el objeto aprehendido junto a otros no presentes, aportados por la imaginación del receptor. La textura particular de esa mezcla de presencia y ausencia depende en buena medida de la traza del objeto: el hiperrealismo o la abstracción geométrica apelan ambos a la imaginación del observador, pero mientras aquel suele tener un referente que puede identificarse sin ambigüedad, lo que deja poco margen para lo imaginario, esta, por el contrario, demanda una labor interpretativa a menudo compleja. La tradicional polaridad entre mimesis y abstracción puede entenderse, según esto, en términos de una "proporción" diversa entre lo determinado y lo indeterminado de la obra, y entender cualquier objeto artístico, sea "representativo" o "abstracto" como situado en algún punto intermedio entre los polos de la determinación y la indeterminación absolutas. Cabría entender obras, por lo demás muy diversas, como integradas por una proporción variable de un ingrediente "común", o hasta cierto punto comparable. Veremos que las cosas no son tan simples, pero el hecho de que a menudo se haya negado el corte entre arte "figurativo" y arte "abstracto" y que se haya considerado que ambos ofrecerían modalidades de un mismo fenómeno, el de la expresión artística, respaldaría esta idea. Dufrenne observa a este respecto que "todo arte es en el fondo no representativo"<sup>143</sup>. Si lo que cuenta en el arte es la expresión, lo imitado en la obra mimética sería mero vehículo para una expresividad que en el arte no representativo se confía a la pura forma, pero el propósito del arte no habría sido nunca en primer término la mimesis, sino esa expresión. O, como afirma Lyotard, "lo figurativo en cuanto imitativo no es más que un caso de lo figurativo"<sup>144</sup>. En la teoría artística de Luhmann, la idea de experiencia estética como

---

<sup>142</sup> Husserl, E. *Investigaciones lógicas*, pp. 656-658.

<sup>143</sup> Dufrenne, M. *Fenomenología de la experiencia estética I*, p. 173.

<sup>144</sup> Lyotard, J-F. *Discurso, figura*, p. 219.

“observación de observaciones” implica la continuidad entre artes figurativas y no figurativas, puesto que la aprehensión de cualquier forma artística respondería, según este autor, a un mismo proceso básico de trazado de distinciones, al margen del empeño imitador o expresivo de la obra. Desde la perspectiva de Schaeffer, se cancela la distancia entre lo figurativo y lo abstracto al disolverse lo artístico en lo estético: puesto que ambos responden a unos mismos procesos experienciales básicos, parece claro que, dentro de las artes, figuración y abstracción obedecerán también a formas similares de experiencia. Perspectivas teóricas bastante diversas entre sí confirman esta esencial continuidad entre las artes y en particular entre obras representativas y abstractas, pese a que subsisten importantes diferencias entre los modos en que ambas se experimentan. Sin olvidar, tampoco, los riesgos, a menudo reconocidos, de las analogías entre formas artísticas dispares:

Es preciso [...] precaverse contra la fácil confusión de las nociones formales en las distintas artes. Incluso en los casos en que se aspira como último objetivo a la comprensión del estilo de una época buscándolo en todas sus manifestaciones, *es preciso determinar la construcción de las obras en cada zona artística, más aún, en cada obra individual*. La unidad del estilo de la época, que debe reflejarse en todas sus manifestaciones artísticas, *no puede inicialmente ser más que un principio heurístico, no una realidad válida*. Equiparaciones y analogías precipitadas oscurecen la problemática y desacreditan tales esfuerzos<sup>145</sup>.

La analogía entre formas diversas de arte puede resultar valiosa desde un punto de vista *heurístico*, pero no conviene olvidar que cada obra es una creación *en esencia diferente* de cualquier otra, que las habituales categorías artísticas abarcan obras que sólo por abstracción pueden considerarse emparentadas, y que rasgos superficiales parejos pueden responder a intenciones expresivas muy diversas.

### **3.15.1. La Antigüedad clásica**

Para poner a prueba estas hipótesis, haremos un breve repaso del variable papel que tiene la negatividad en la experiencia de la obra de arte. El grado de indeterminación de la obra, y por ende el grado de actividad imaginaria que se espera del receptor –la clase de actitud que se espera suscitar ante la obra– es una variable histórica que depende mucho del medio sociocultural en el que aquella se conciba. Hegel muestra cómo en la escultura griega se logra la unidad, no alcanzada de nuevo en la historia del arte, entre la imagen del objeto y los significados a él atribuidos, entre la “forma” y el “contenido” de la obra –suponiendo por un

---

<sup>145</sup> Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1972, pp. 227-228. Cursivas mías. Numerosos autores previenen contra las analogías entre formas artísticas heterogéneas.

momento la posibilidad de tal distinción. Ante la estatua del dios griego, el observador de la Grecia clásica captaba con inmediatez el talante de la deidad en la fisonomía representada: su interioridad, lo que en épocas muy distintas se llamaría el “alma”, en la estatuaria helena aparece encarnada sin mediaciones en el cuerpo de piedra<sup>146</sup>, y es captada por el observador con inmediatez intuitiva. Esta recepción inmediata requiere de un medio cultural que valore la presencia, que no busque en lo presente una ausencia invisible a la cual aquella remitiría, y que comparta los códigos y modos de lectura desde / para los que se concibe la obra. Requiere, pues, de una forma de vida muy concreta, distinta de la del cristiano o de la del hodierno “observador de observaciones”. Exige, además, de un medio social cohesivo, de una comunidad cultural que atribuya unos significados determinados a unas formas igualmente determinadas, de un nexo unívoco entre forma y contenido que garantice la inmediatez del enlace entre ambos. Y, como afirma Iser, sentido y significado coinciden en el ideal clasicista<sup>147</sup>, puesto que ese sentido admite sólo una lectura, su posible explicitación queda recluida dentro de horizontes bien acotados, y se espera del receptor una actitud más bien pasiva<sup>148</sup>, pues la inmediatez con que se aprehende el sentido de la obra deja poco lugar para la actividad imaginaria de quien la contempla. El arte clásico carecería de indeterminidad, al menos para la mirada del público al que se destinaba en su origen.

### **3.15.2. El arte del cristianismo**

Pero ya en época romana, la presencia somática, la masa corporal de la estatua griega empieza a difuminarse ante una nueva espiritualidad de influjo levantino. Frente a la plenitud corpórea del volumen esculpido en mármol y contemplado bajo el sol mediterráneo – ya se trate del Doríforo o del Partenón-, comienza a infiltrarse, en paralelo al avance del cristianismo, una sensibilidad que aprecia lo ausente y lo invisible más allá de la presencia absoluta del arte griego. Tiene lugar, como afirma Jauss, una “negación del mundo visible, y una primacía de la interioridad en el mundo cristiano, confiriéndose al arte la tarea de comunicar los contenidos de la creencia cristiana, que exigía de la imaginación de lo

---

<sup>146</sup> Así, por ejemplo, afirma Hegel: “en cuanto belleza del arte clásico, *el carácter divino* en sí mismo no es sólo espiritual, sino asimismo figura que *aparece exteriormente en su corporeidad*, visible para el ojo tanto como para el espíritu”. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 1989, p. 355. Cursivas mías.

<sup>147</sup> Cf. Iser, W. *El acto de leer*, p. 240.

<sup>148</sup> Cf. Iser, W. *El acto de leer*, p. 241. Conviene no olvidar aquí el cariz metafísico de la oposición activo / pasivo: “no hay ni actividad ni pasividad puras. Esta pareja de conceptos [...] pertenece al mito del origen de un mundo deshabitado, de un mundo ajeno a la huella: presencia pura del presente puro”. Derrida, J. *De la gramatología*, p. 366.

invisible”<sup>149</sup>. El objeto artístico ya no representa una fisonomía aprehensible de inmediato, sino que sus caracteres formales conforman un *emblema* que remite a significados externos a la obra, y que apela al observador para su lectura:

De ahí que en la Edad Media [...] nació la alegoría como una constante que se extenderá a todos los géneros artísticos. Dado que, para la poesía cristiana, la verdad de lo representable residía en lo invisible, necesitaba del discurso alegórico para mantener siempre abierta la diferencia en la correspondencia entre figura o acontecimiento y significación, diferencia que implica, para el destinatario, *una invitación a imaginar algo más que lo dicho*<sup>150</sup>.

Una espiritualidad que se distingue por su anhelo de lo ausente, y que impregna por igual su religión y sus formas artísticas. El nuevo alegorismo del arte medieval europeo abre espacios de indeterminación que dejan lugar para “imaginar algo más que lo dicho”. Pero esta apertura no autoriza al receptor a un libre imaginar, sino que el canon rige con firmeza la exégesis de la alegoría:

En el medioevo se desarrolla una teoría del alegorismo que prevé la posibilidad de leer las Sagradas Escrituras (y seguramente también la poesía y las artes figurativas) no sólo en su sentido literal, sino en otros tres sentidos: el alegórico, el moral y el anagógico [...] una obra así entendida es sin duda una obra dotada de cierta “apertura” [...] pero en este caso “apertura” no significa en absoluto “indefinición” de la comunicación, “infinitas” posibilidades de la forma; libertad de la fruición; se lee sólo una rosa de resultados de goce rígidamente prefijados y condicionados, *de modo que la reacción interpretativa del lector no escape nunca al control del autor* [...] El intérprete puede dirigirse en un sentido en vez de otro [...] pero *siempre según reglas necesaria y precisamente unívocas*. El significado de las figuras alegóricas y de los emblemas está *fijado* por las enciclopedias, por los bestiarios y por los lapidarios de la época; *el simbolismo es objetivo e institucional*<sup>151</sup>

La indeterminación ha de resolverse según una gama de posibilidades predeterminada, según un código prefijado recogido en la literatura correspondiente, y sin cuyo conocimiento el texto resulta ininteligible –como lo es para el lector profano de hoy.

Las restricciones a la interpretación no se limitan al texto escrito, sino que se extienden a la forma plástica. Lyotard muestra, con el ejemplo de una inicial dibujada en un códice miniado, la estrecha combinación entre lo figural y lo textual que se efectúa en la

---

<sup>149</sup> Jauss, H-R. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, p. 129.

<sup>150</sup> Jauss, H-R. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, pp. 127-128. *Cursivas mías*.

<sup>151</sup> Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1990, pp. 76-77. *Cursivas mías*.

escritura del medioevo<sup>152</sup>. Se recurre en esta caligrafía a elementos figurales dotados de un significado convencional que forman una especie de escritura pictográfica, jeroglífico que el iniciado puede reconocer con facilidad. Las figuras están tratadas con arreglo a un código, a un sistema de oposiciones que no se transgrede nunca, y cuya observancia permite reconocer su tema. La figura se organiza como un texto, como un agregado de componentes significativos organizados según una sintaxis que responde a leyes precisas, todo lo cual genera una forma legible por completo, idealmente explicitable sin ambigüedad. Los elementos que componen la imagen se organizan conforme a una jerarquía exacta, guardan entre sí relaciones de contraste o afinidad, de continuidad o exterioridad, constituyen un sistema de diferencias como los enunciados que explicitan la imagen, y correlativo con este. Pero el acomplamiento entre palabra y figura no es nunca perfecto, y, en virtud de la esencial diferencia entre ellos, hay siempre una tensión que vuelve inestable su unidad:

Esta reducción de la diferencia [inmanente a lo figural de la imagen] a un sistema de oposición, no es unívoca, y sobre todo no es definitiva, *ni siquiera* en la estética de la alta Edad Media [lo que] *abre una puerta a una emancipación de lo figural*<sup>153</sup>.

En la plástica medieval, lo icónico se construye como si fuera un texto, pero no por ello admite ser leído del todo como un texto: el orden de líneas y colores no llega a suprimir la distancia con sus designaciones verbales. De ahí que, como añade Lyotard: “la unidad de figura y texto, tan meticulosamente construida en la Edad Media, acaba agrietándose con el Renacimiento”<sup>154</sup>. En aquellos ejemplos en que texto e imagen aparecen separados con mayor claridad, apuntan los síntomas de la ruptura en curso entre ambos espacios<sup>155</sup>. En la plástica de Massaccio, el significante no se escribe ya como un texto, aun cuando no se halle aún plenamente reconstruido según las reglas de la óptica geométrica. Comienza aquí a diluirse la conexión entre significante y significado<sup>156</sup>.

Además:

Esta poética de lo unívoco y de lo necesario supone un cosmos ordenado, una jerarquía de entes y de leyes que el discurso poético puede aclarar en varios niveles, pero que

---

<sup>152</sup> Lyotard, J-F. *Discurso, figura*, p. 178.

<sup>153</sup> Lyotard, J-F. *Discurso, figura*, p. 180. Cursivas mías.

<sup>154</sup> Lyotard, J-F. *Discurso, figura*, p. 177.

<sup>155</sup> Cf. Lyotard, J-F. *Discurso, figura*, p. 179.

<sup>156</sup> Cf. Lyotard, J-F. *Discurso, figura*, p. 198. Recogemos aquí sólo una pequeña parte del argumento de Lyotard acerca del progresivo desligado entre discurso y figura en las artes occidentales, que sólo en parte atañe a nuestra discusión.

cada uno debe entender en el único modo posible [...] El orden de la obra de arte es el mismo de una sociedad imperial y teocrática; las reglas de lectura son reglas de gobierno autoritario que guían al hombre en todos sus actos, prescribiéndole los fines y ofreciéndole los medios para realizarlos<sup>157</sup>.

Esta cita de Eco expresa algunas de las ideas centrales de esta tesis, como son la relación entre la forma artística, la estructura productiva de la sociedad en que la obra es concebida, y el sentido ideológico de las obras de arte, el modo en que las obras contribuyen a reproducir de ese sistema. Pero, frente a la presencia plena de la obra clásica, la nueva espiritualidad, al remitir a lo invisible, a la ausencia y a lo otro de sí –en línea con su rechazo del mundo sensible, con su repliegue a la interioridad-, da el primer paso hacia la crisis contemporánea de los referenciales, hacia la ruptura del nexo entre significante y significado, antípoda de esa unidad plena entre ellos que define al clasicismo. Se incoa así el divorcio entre discurso y su referencia, se abre así la grieta que ofrecerá un margen cada vez mayor para interpretaciones alternativas, una apertura hermenéutica que culmina en nuestro tiempo.

### **3.15.3. El Barroco**

En el arte del Barroco, la indeterminación aparece principalmente bajo la forma de *suspensión*, algo que puede detectarse en las diversas formas artísticas de la época. En la lírica, la obra de Góngora muestra con claridad esta tendencia. El verso oscuro, complejo, repleto de enigmas que se plantean al lector para su descifrado, introduce una opacidad que impide la lectura fluida y fácil, un acceso más o menos directo al sentido de la obra. Una resistencia que constituye, en sí misma, parte integrante del sentido del texto. Como afirma Wolfgang Kayser, el enmarañamiento sintáctico de Góngora pretende hacerse símbolo de la confusión de un mundo que semeja un laberinto<sup>158</sup>. Las *Soledades*, obra más representativa de este autor, se compone según la métrica de la *silva*, estrofa esta que, frente a las restricciones de otros moldes poéticos, brinda una mayor libertad formal y permite “recargar el verso de los más complejos procedimientos estéticos”<sup>159</sup>. Esta estrofa hace del poema una suerte de “selva lingüística”, “sin aparentes riberas”, en la que “el lector se encuentra en cierto modo perdido”<sup>160</sup>. “La acumulación de descripciones, enumeraciones y largos discursos [...] enmarañan de forma desconcertante la secuencia narrativa [...] El verso se recarga

<sup>157</sup> Eco, U. *Obra abierta*, p. 77.

<sup>158</sup> Cf. Kayser, W. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, p. 188.

<sup>159</sup> Pérez Priego, Miguel Ángel, de Castro García, M.<sup>a</sup> Isabel, Montejo Gurruchaga, Lucía, Lanzuela Corella, M.<sup>a</sup> Luisa, y Marsá Fajardo, M.<sup>a</sup> Paz. *Literatura española*. Madrid: UNED, 1991, p. 176.

<sup>160</sup> Beverley, John. Estudio introductorio. *Soledades*, por Luis de Góngora. Madrid: Cátedra, 1984, 9-68, p. 11.



exuberantemente de los más complejos recursos estilísticos [...] El resultado es una forma ciertamente deslumbrante, llena de dificultades de sentido y de desafiantes artificios poéticos”<sup>161</sup>. Encontramos aquí una actitud creativa y por ende receptiva muy alejada del transparente universo de la lírica medieval: la obra resulta enigmática, de difícil comprensión, incluso cuando se conocen los códigos para su lectura –en Góngora, la mitología clásica, en buena parte. El lector se encuentra sumido en un océano poético en el que ha de orientarse a partir de las claves interpretativas que el texto ofrece, de su conocimiento del canon desde el que se concibe la obra, y de su propio esfuerzo reflexionador. La incertidumbre, la confusión, la indeterminación, constituyen el sentido mismo de la obra. Y, sin embargo, no nos encontramos aquí con una apertura hermenéutica del tipo que hallaremos en el arte contemporáneo. Los enigmas planteados al lector tienen respuestas específicas al modo de la exégesis medieval. La lectura de la obra requiere un conocimiento de ciertas claves comprendidas por el lector de la época, sin las cuales el texto resulta ininteligible. La interpretación está, hasta cierto punto, regulada. Tanto es así que Dámaso Alonso niega, en su comentario a la obra del poeta cordobés, que pueda hablarse de oscuridad en su verso, y que quepa compararlo con la apertura y la dispersión del sentido que distingue a la lírica contemporánea, en particular a la de Mallarmé<sup>162</sup>. Para Alonso, y pese a las dificultades que ofrece, el verso gongorino es de cristalina claridad y exactitud, y la “suspensión” derivada de la resistencia que ofrece su lectura es de cariz por completo diferente de la ambigüedad del poema contemporáneo<sup>163</sup>.

Este comentario de Alonso interesa aquí no sólo en lo que se refiere a la lírica de Góngora, sino en cuanto refrenda lo aducido al comienzo de este apartado: la polaridad propuesta entre la concreción máxima y la indeterminación completa es un artificio que, tomado al pie de la letra, parece sugerir una engañosa semejanza entre unas formas artísticas entre las que no hay en realidad sino *diferencias* cualitativas. No se da entre ellas la variación continua de un aspecto particular –en nuestro caso, lo indeterminado-, no hay entre ellas sino pura diferencia, diversidad irreductible, por más que pueda hablarse, con objeto ilustrador, de “grados de concreción” entre ellas. Concreción e indeterminación, antítesis metafísica, permitirá comprender mejor ciertas facetas de lo artístico, pero habrá que permanecer alertas

---

<sup>161</sup> Pérez Priego, M. Á. *et al. Literatura española.*, p. 178.

<sup>162</sup> No por azar, como se ha señalado páginas atrás, el poeta elegido por Derrida para describir el fenómeno de la diseminación. Cf. “La doble sesión” en Derrida, J. *La diseminación*, pp. 293s.

<sup>163</sup> Cf. Alonso, Dámaso. *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, 1982, pp. 518s.

a sus posibles encubrimientos, a aquello que, para mostrar algo, han de mantener en la oscuridad.

La obra plástica del barroco responde a estrategias poéticas similares. Hallamos aquí una voluntad artística de ambigüedad, de difuminado de los límites y de apertura e inacabamiento de las formas equiparable, en sus efectos poéticos, a la enrevesada sintaxis gongorina. En pintura, frente a la fidelidad a lo real que manifiesta la obra temprana de Velázquez, en sus trabajos de madurez:

La superficie de las cosas [...] se convierte en una sucesión de toques rápidos, vibrantes y *desunidos*, que, vistos de lejos, se integran en una admirable unidad visual [...] ligereza de pincel y esa capacidad de *reconstruir en la retina del espectador la realidad*, taquigráficamente representada por medio de toques sueltos y deshechos<sup>164</sup>.

La arquitectura experimenta desarrollos afines. Si en el Renacimiento la obra se propone representar el ideal clásico de la arquitectura grecorromana, paradigma de claridad y racionalidad constructiva y formal, el barroco trata de subvertir estos principios. Se utilizan aún columnas corintias, entablamentos clásicos y otros estilemas procedentes de la Antigüedad, pero son deformados y empleados a capricho. Se diluye el anhelo de univocidad y claridad, el espacio arquitectónico adquiere un matiz deliberadamente “misterioso” con su luz dramática y efectista, con lo indiscernible de sus límites y dimensiones. Incluso en un arte que debe atenerse de cerca a los requisitos del uso y de la materia como es la arquitectura, en el barroco se consigue introducir la indeterminación en forma de este distanciamiento con respecto del lenguaje clásico, del abandono de la lógica constructiva y de la legibilidad de las formas.

Pese a este aparente aumento de lo indeterminado, la lectura de la obra sigue apoyándose en cánones predefinidos. La arquitectura se atiene aún a un vocabulario procedente de Grecia y Roma, aunque deformado y empleado con liberalidad; la poesía de Góngora o Quevedo hacen continuas referencias a la mitología clásica<sup>165</sup>. En obras como las *Pasiones* de Johann Sebastian Bach, “cada situación emocional, cada personaje, cada frase y hasta cada palabra [bíblica] de cierto relieve encuentran su exacta y puntual correspondencia en el lenguaje de los sonidos”<sup>166</sup>, de manera que las secuencias sonoras forman una especie

---

<sup>164</sup> Pérez Sánchez, Alfonso E. *Pintura Barroca en España (1600-1750)*. Madrid: Cátedra, 1992, p. 120. Cursivas mías.

<sup>165</sup> Cf. Navarro, Rosa. *Cómo leer un poema*. Barcelona: Ariel, 1998, pp. 97s.

<sup>166</sup> Fubini, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza, 2006, p. 67.

de léxico que “en parte son invenciones originales, en parte revelan ‘asociaciones de ideas universalmente admitidas tanto en Alemania como en Francia e Italia’”<sup>167</sup>. Podemos considerar, pues –con las reservas mencionadas–, que el arte barroco ocupa un lugar intermedio entre la concreción clásica y la abstracción contemporánea, donde la ausencia constituye un recurso poético destacado, aunque las artes no renuncian a los cánones que informan su producción y lectura.

### **3.15.4. La abstracción contemporánea**

En las vanguardias de comienzos del siglo XX, el proceso de gradual descasado entre el lenguaje artístico y la realidad sensible culmina con el abandono de la mimesis de lo real. Los objetos artísticos no pretenden ya referirse a entidades exteriores a ellos, sino que se vuelven sobre sí mismos y responden tan sólo a las leyes internas de la forma o a la voluntad expresiva de su autor. Tales actitudes, lejos de constituir un fenómeno aislado, se encuentran inmersas en un movimiento histórico de abstracción progresiva, de emancipación gradual del pensamiento con respecto de la realidad sensible, que antes se ha denominado *estallido de los representantes o quiebra de la representación*. No se trata pues de un fenómeno particular del terreno artístico, sino que afecta a toda la cultura occidental. Husserl describió el desarrollo de este proceso en la ciencia europea, proceso incoado al comprender Galileo la posibilidad de una *física matemática*, de una matematización completa del mundo natural a la que la ciencia se entregó a partir de aquel instante. Pero, como observa Husserl, si bien esta matesis favorece el descubrimiento científico, tal abstracción acaba permeando el mundo de la vida y transformando el modo en que nos relacionamos con la realidad.

El mundo matemáticamente cimentado de las idealidades pasó a convertirse en el único mundo real, el mundo efectivamente dado como perceptible, el mundo de la experiencia real y posible; en una palabra, nuestro mundo de la vida cotidiano <sup>168</sup>.

En el terreno de las artes, parecería a primera vista que el abandono de la mimesis debería transformar de raíz el sentido de la obra, que se exigiría del receptor una forma por completo diversa de experimentar el arte. Sin embargo, considerada en el marco del espectro definido entre negatividad y positividad, la abstracción se entiende más bien como un aumento cualitativo del vacío con respecto del significado inteligible, sin que ello cambie en esencia el

---

<sup>167</sup> Fubini, E. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, p. 67. En este fragmento del texto de Fubini se incluye una cita del trabajo del musicólogo francés Jacques Chailley sobre las *Pasiones* de Bach. Cf. Chailley, Jacques. *Les “pasions” de J-S Bach*. París: Presses Universitaires de France, 1984.

<sup>168</sup> Husserl, E. *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, p. 50.

modo en que el receptor constituye el objeto imaginario de la experiencia con respecto de la obra de mimesis.

En cuanto fenómeno epocal, la tendencia abstractiva se manifiesta de manera más o menos sincrónica en las distintas artes. En pintura y escultura desaparece poco a poco la referencia al objeto real; la deriva de la obra de algunos artistas, como Piet Mondrian, muestra la gradualidad del proceso. En arquitectura se esquematiza el lenguaje clásico, su ornamento se depura, y si primero se conservaron del clasicismo sus aspectos estructurales, más tarde se adoptó una forma abstracta inspirada en las vanguardias pictóricas, en particular en el neoplasticismo y el purismo. En la música se recurrió cada vez más a la disonancia, lo que desembocó en el abandono de la tonalidad y, por último, en el rechazo de las estructuras sonoras, como ocurre en la obra aleatoria. La poesía dejó de atenerse a un significado inteligible, y se acercó cada vez más al ideal de poesía pura, de poesía como música sin significado. En general, puede decirse que, en lo que atañe al significado, la diferencia entre la actitud imitativa de las artes tradicionales y la abstracción de las vanguardias radica en que en estas domina la indeterminación sobre lo inteligible de la obra, mientras que en aquéllas se invierte la medida de vacío y significado, y este dominaría sobre aquél. En la experiencia de la obra abstracta, el objeto estético-imaginario ha de construirse como ensamblaje de fragmentos dispersos de significado que flotan en un medio en esencia vacío. La lectura es aquí mucho más libre que en las obras imitativas, en donde las escasas indeterminaciones dejan poco lugar para lo imaginario. Pero, por ello, el receptor ha de asumir un papel mucho más activo en el proceso, la recepción de estas obras suele ser mucho más exigente y demanda un público iniciado. La lectura del poema contemporáneo ilustra bien esta actitud receptora:

No hay código alguno que permita ahondar en el texto, muy pocas son las referencias a una tradición literaria [...] La denotación exacta escapa a menudo al lector por falta de precisiones, pero este no pierde la aguja de navegar si sabe empaparse de las palabras. Podrá no entender, pero sabrá qué dice o qué sentimiento trasmina el poema<sup>169</sup>

Y: “la desnudez del poema es total [...] *el lector siente más que entiende*; puede leer [el poema] así, como se ha apuntado, pero podría añadir: *también puede leerse de otra forma*”<sup>170</sup>. Con respecto de la obra temprana de Vicente Aleixandre, observa José Luis Cano que “su lectura no es fácil para el lector no habituado a este tipo de poesía. Predomina en ellos una expresión alegórica, irracionalista, de suerte que inútilmente se encontrará en los poemas

<sup>169</sup> Navarro, R. *Cómo leer un poema*, pp. 112-113.

<sup>170</sup> Navarro, R. *Cómo leer un poema*, p. 95. Cursivas mías.

que lo forman un sentido lógico”<sup>171</sup>. “Todo el mundo figurativo, los conceptos aportados como símiles, la manera de calificar [...] renuncia a atender a la lógica intelectual y se atiende a la pura concatenación intuitiva”<sup>172</sup>. Para Yolanda Novo,

El conjunto de signos que configuran el universo poético carece por tanto de sentido lógico inmediato. Este proviene del misterio potencial de las palabras, sugerido por los contactos tangenciales entre ellas. Podemos hablar de un mensaje poético que remite más a estados que a objetos, esencialmente emotivo por encima de lo textual o visual. El poema pasa a ser una gran metáfora de metáforas que conforman un medio expresivo sin forma racional, perfectamente correspondiente con un mensaje informe, cúmulo de tensiones. El mensaje surreal adquiere en este punto su lógica interna, si de algún modo podemos denominar a esta coherencia de significante y significado<sup>173</sup>.

Podrían multiplicarse las citas acerca de este aspecto de la obra de Aleixandre, o de otros autores contemporáneos. Escuchemos al poeta:

He acudido Dos clavos están solos  
punta a punta. Caricia yo te amo  
bajo tierra los besos no esperados  
ese silencio que es carbón, no llama.  
Arder como una gruta entre las manos  
Morir sin horizonte por palabras  
Oyendo que nos llaman con los pelos<sup>174</sup>

Frente a lo afirmado acerca del arte clásico, medieval o barroco, el lector contemporáneo carece del respaldo de una tradición o de un canon en que apoyarse para descifrar el sentido del poema. No hay una denotación exacta, no hay un significado preciso o “literal” que, incluso perdiendo la mayoría de las connotaciones que le confiere la forma lírica, pudiera parafrasearse en una prosa meramente constatativa. El sentido no radica en ese significado literal, sino que emerge de la confluencia del léxico empleado, de su arreglo conforme a una métrica particular, del maridaje de los significados de las palabras aisladas

---

<sup>171</sup> Cano, José Luis. Introducción. *Espadas como labios. La destrucción o el amor*, por Vicente Aleixandre. Madrid: Castalia, 1984, 7-41, p. 21.

<sup>172</sup> Cano, J. L. Introducción, p. 22.

<sup>173</sup> Novo, Yolanda. *Vicente Aleixandre. Poeta surrealista*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1980, p. 21. La autora se refiere de modo expreso, en otros lugares de su comentario, a los *lugares de indeterminación* que caracterizan de modo genérico surrealismo y por extensión a la obra de Aleixandre, a la que adscribe a tal tendencia. Cf. Novo, Y. *Vicente Aleixandre*, p. 22.

<sup>174</sup> Aleixandre, Vicente. “X”. En *Espadas como labios. La destrucción o el amor*. Vicente Aleixandre. Barcelona: Orbis, (1930-1931, 1932-1933) 1982, p. 10.

con su sonoridad y con la prosodia del conjunto del poema<sup>175</sup>. Aspectos que el lector debe recolectar y relacionar entre sí, y sólo de esa actividad puede emerger no un significado enunciable y objetivable, sino más bien un sentimiento, un tono emocional único de esa obra, un sentido. Los fragmentos diseminados en el rarefacto vacío de una indeterminación casi total dejan lugar para una infinitud de interpretaciones posibles. Ya no se trata, como afirmaba Iser, de que la trama narrativa predelinea un abanico limitado de posibilidades de compleción. En el poema contemporáneo, no hay veredas trazadas, sino que el lector ha de *construir* el sentido a partir de los escasos apoyos que el verso ofrece.

En la música absoluta, como en el poema contemporáneo, domina el vacío / silencio, y en sentido sólo puede constituirse a partir de jirones de significado sonoro, lo que incluye desde la configuración formal de la pieza -que se trate de una fuga, una sonata o una obra aleatoria-, hasta el simbolismo del sonido aislado o de los grupos de sonidos y de las relaciones entre ellos. Con respecto de la música de Eric Satie, afirma Eero Tarasti que se basa en el postulado de una significación ausente, que emplaza al espectador a crear mentalmente las significaciones<sup>176</sup>. En lo que el musicólogo finés califica de “música pobre”, la atención se dirige “desde la percepción sensible de la superficie sonora hacia la metafísica de la meditación”<sup>177</sup>, de manera que “la *insuficiencia* de los estímulos musicales fuerza al oyente a *modelar* la obra musical”<sup>178</sup>. Significativamente, Tarasti compara esta escucha con la experiencia de la pintura de vanguardia<sup>179</sup>. De modo recíproco, la obra pictórica parece aspirar a convertirse en música absoluta, puro concierto de formas y colores. Wassily Kandinsky – quien “es un gran aficionado a la música: toca el violoncelo, el piano y sus nociones de teoría musical superan las del simple amateur”<sup>180</sup>- se expresa con frecuencia por medio de conceptos y metáforas musicales en su teoría sobre la forma pictórica. Términos como sonido, armonía, disonancia, unisonancia / bisonancia son a menudo empleados por el pintor para referirse a

---

<sup>175</sup> Como cabe imaginar, cualquier relación de las interacciones de las que emerge el sentido del poema o de la obra de arte en general no puede ser más que ilustrativa, explicitación condenada a la incompletitud y a la metáfora. En el poema, incluso la disposición tipográfica colabora para formar el sentido, como muestra la obra de Mallarmé.

<sup>176</sup> Cf. Tarasti, Eero. *Semiotique musicale*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 1996, p. 388. Se ha consultado la versión francesa de esta obra por no haberse podido acceder al original en inglés.

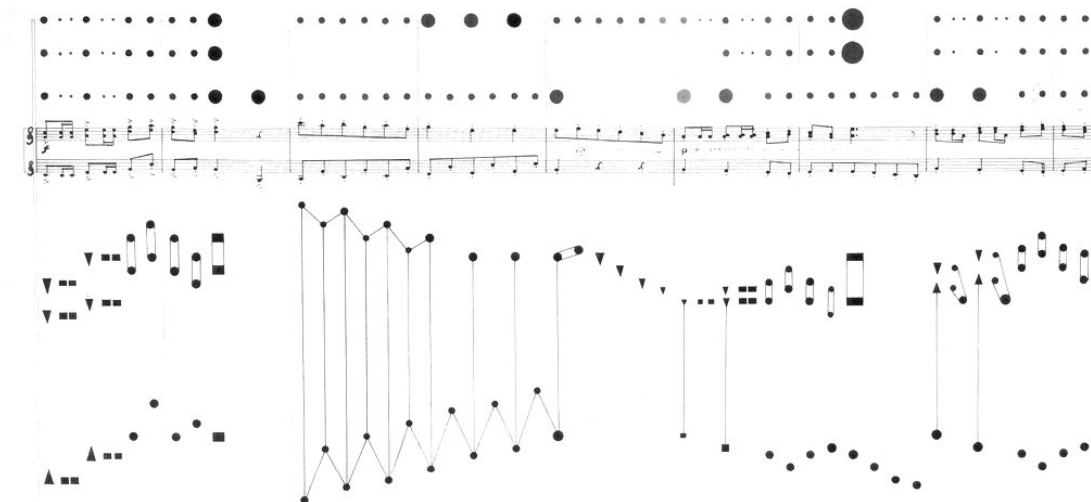
<sup>177</sup> Tarasti, E. *Semiotique musicale*, p. 389. Traducción propia.

<sup>178</sup> Tarasti, E. *Semiotique musicale*, p. 390. Traducción propia. *Cursivas mías*.

<sup>179</sup> Cf. Tarasti, E. *Semiotique musicale*, p. 390.

<sup>180</sup> Rovira, Teresa. *Problemas de forma. Schönberg y Le Corbusier*. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 1999, p. 198.

cuestiones visuales<sup>181</sup>. La analogía sinestésica entre las formas musicales y las pictóricas es llevada hasta el punto de que Kandinsky ofrece representaciones visuales de fragmentos de música<sup>182</sup>.



En numerosos estudios, Kandinsky propuso equivalentes gráficos de las formas sonoras.

El cuadro constituye para él una suerte de campo de tensiones y equilibrios visuales sin referencia figurativa alguna, en cuya lectura se despliega una actividad comprensiva de las estructuras visuales en la que la mirada discurre entre los elementos varios –líneas de fuerza, figuras distintas, campos de color- que ofrecen, como en el poema, retazos de significado de una obra cuyo sentido el ojo debe componer, y que sólo se revela en el esfuerzo por apreciar el entrelazado de los diversos ingredientes, y en la confrontación con la semiosfera interna del receptor, en cuyo seno se forma el objeto imaginario de la experiencia.

### 3.15.5. El vacío

El proceso abstractivo no se detiene con el abandono de la mimesis, sino que ha de apurar el recorrido completo hasta la renuncia a la propia forma. Así ocurre en el minimalismo pictórico y escultórico extremo, o en una obra como el 4' 33" de John Cage. En *Quousque tandem...!*, el escultor Jorge Oteiza muestra cómo, a la infinitud de formas generadas por el arte moderno, no le cabe otro desarrollo que el vacío y el silencio:

<sup>181</sup> Cf. por ejemplo Kandinsky, Wassily. *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Labor, 1991, pp. 35-36, pero pueden encontrarse esta clase de analogías en toda su obra teórica, tanto en *De lo espiritual en el arte* como en sus *Cursos de la Bauhaus*.

<sup>182</sup> Cf. Kandinsky, W. *Punto y línea sobre el plano*, pp. 42-45. Acerca del sentido sinestésico de estas analogías, cf. Wick, Rainer. *La pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza, 1986, p. 167.

Toda la expresión acumulada por el arte, en la naturaleza y en la vida de una ciudad comienza a manifestarse como una verdadera opresión de la sensibilidad misma que el arte había contribuido a crear<sup>183</sup>.

Oteiza propone el crómlech o *harrespil* vasco como paradigma del espacio vacío, recinto delimitado para la introspección y la reflexión:

Significante y solitario recito espiritual al que pertenece el descubrimiento trascendental y político de la persona. Es la condición que persigue una cultura<sup>184</sup>.

El arte del vacío no muestra ya rasgo significativo alguno, sino que la mera ausencia incita a volver la mirada hacia la interioridad. La obra ofrece un paréntesis, un campo de silencio en medio del estruendo de la cultura medial, en que, a falta de estímulos externos, la conciencia se recoge sobre sí misma. El objeto queda reducido al mínimo, la actividad imaginaria del sujeto se hace máxima. Culmen de la gradual escisión entre forma y contenido iniciada en el bajo Imperio Romano, consume con plenitud la inestabilidad inherente a la heterogeneidad entre ambos, sólo precariamente unidos:

Por eso, así, a ojos de Hegel, el arte que es el orden de los símbolos es profundamente inestable y no podrá durar; por eso, la jerarquía y simultáneamente la cronología de las artes son la de una creciente abstracción, es decir, de una emancipación que se intensifica en cuanto a la figura y de un recinto cada vez más estricto del lenguaje sobre sí<sup>185</sup>

### **3.15.6. La unidad de las artes**

De esta breve panorámica acerca del papel de la indeterminación en las artes, cabe extraer algunas ideas. En primer lugar, parece confirmarse que la “proporción variable” entre positividad y negatividad de la obra constituye un fenómeno común a los distintos haceres artísticos y épocas, pese a darse en modalidades quizás poco comparables entre sí. En virtud de la relativa comunidad entre las artes a que esto apunta, las teorías desarrolladas en un campo artístico pueden resultar esclarecedoras en territorios otros de aquellos para los que fueron concebidas, algo que justifica en primer término una de las estrategias heurísticas de este trabajo, a saber, el empleo de modelos de significación que, concebidos fuera de la

---

<sup>183</sup> Oteiza, Jorge de. *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca: su origen en el cromlech neolítico y su restablecimiento por el arte contemporáneo*. Donostia: Hordago, 1983, §73.

<sup>184</sup> Oteiza, J. *Quousque tandem...!*, §103.

<sup>185</sup> Lyotard, J-F. *Discurso, figura*, p. 63.



disciplina arquitectura, permitirán arrojar luz sobre los procesos significantes que tienen lugar frente a la obra arquitectónica. No se tratará de establecer meras analogías, sino del hecho de que en las distintas artes se efectúan procesos afines de constitución del objeto imaginario a partir de las formas percibidas, de manera que aquellas teorías que, digamos, describen el modo en que los sonidos adquieren significatividad intersubjetiva por efecto de los usos sociales de la música, permiten al mismo tiempo dar razón de cómo una comunidad de receptores inviste de significado las formas arquitectónicas. En ambos casos se dan procesos comparables de ocupación colectiva de las indeterminaciones de las formas, o de constitución de objetos imaginarios en el curso de la experiencia de la obra, constitución de una imagen-rizoma a partir de los fragmentos proporcionados por el objeto sensible, de la colmatación de sus indeterminaciones a partir de los significados que la colectividad atribuye a las formas, pero también en base a las aportaciones más privadas, como las que proceden de la experiencia vital del sujeto: sus recuerdos, sus fantasías, sus intereses y la tonalidad o tonalidades emotivas que impregnan el proceso.

En este sentido, la idea de rizoma como modelo de objeto imaginario se ofrece como una estructura abierta y flexible, a modo de matriz capaz de recoger elementos de las diversas teorías acerca del sentido o el significado estético, consideradas a modo de perspectivas parciales. Por poner otro ejemplo musical: si desde una postura formalista se subraya la importancia de aprehender la estructura de la obra para la experiencia musical –como defienden perspectivas por lo demás tan diversas como las de Edouard Hanslick o Theodor Adorno-, un planteamiento puro-sensible<sup>186</sup> insistirá en una escucha más atenta a las cualidades sensoriales del sonido aislado, o a lo emocional de la obra. Ambos planteamientos resultan compatibles en el momento en que se desactivan sus pretensiones absolutas: la apreciación de la forma musical resultará pertinente en aquellas obras en las que se haya dado mayor importancia a la forma –pues, como afirma Derrida, el estructuralismo funciona mejor cuando se trata de interpretar obras concebidas desde una actitud estructuralista<sup>187</sup>-, mientras que la escucha “puro-sensible” será más adecuada en obras de esqueleto sencillo, en las que la aprehensión de la forma musical aporte poco a su experiencia, o en aquellas cuya composición resulte ininteligible incluso para el oído entrenado, como ocurre con el serialismo integral, o simplemente porque carezcan de forma definida, como en algunas obras

---

<sup>186</sup> “Puro-sensible” no se refiere aquí a posiciones como la de Konrad Fiedler, cuya perspectiva neokantiana le sitúa más cerca del formalismo que de un impresionismo, como habrá ocasión de comentar. Puro-sensible aludiría aquí a aquella modalidad receptora más atenta a lo sensorial de la obra y menos a la estructura de sus formas o a las significaciones por ellas comunicadas.

<sup>187</sup> Cf. Derrida, J. *La escritura y la diferencia*, p. 36.

aleatorias. La actitud puro-sensible y la estructural no se excluyen entre sí, sino que se complementan en la audición. Planteamientos adicionales pueden enriquecer estas perspectivas, como pueden ser los de orientación semiótica –el mencionado de Eero Tarasti o los de Jean-Jacques Nattiez. Todos estos modelos de la experiencia musical podrían reunirse en el concepto de experiencia estética fenomenológico-rizomática aquí propuesto. Y, en virtud de la potencial capacidad explicativa de estos modelos por efecto de la unidad de las artes, las teorías del significado musical demostrarían su capacidad de arrojar luz sobre los fenómenos de significación que encontramos en la arquitectura.

Con lo anterior se propone un esbozo preliminar del modelo de experiencia estética desde el que aquí se tratará de esclarecer, en alguna medida, cómo vivimos la obra arquitectural. Huelga decir que cabría profundizar en las cuestiones hasta ahora abordadas mucho más de lo que la extensión de una tesis permite. En los dos capítulos que siguen, el interés se centrará en lo que, como se mencionase en la introducción, se han considerado aquí como los dos momentos más significativos de la experiencia estética, a saber, la intuición que organiza la materia sensible y el discurso que la comenta. Momentos estos estrechamente imbricados en la vivencia efectiva, y que sólo el análisis puede discernir. Otros aspectos de la experiencia estética son también importantes: la afectividad desde la que se experimenta el objeto, o que su experiencia suscita, o en influjo en nuestra actividad consciente de lo que el psicoanálisis denominó proceso primario, son algunos de los factores relevantes que participan en la vivencia estética y que no habrá aquí ocasión de examinar.

## 4. Intuición sensible

Según Paul Guyer, en la *Crítica del juicio*<sup>1</sup> no se especifica que el *libre juego de las facultades* experimentado ante el objeto bello consista necesariamente en un proceso extendido en el tiempo<sup>2</sup>. Esta indefinición permite pensar en la posibilidad de una aprehensión instantánea de la belleza, y por ende inmediata, intuitiva, no mediada por el discurso. La estética kantiana dejaría margen para que, en ciertos casos, la percepción de lo bello plazca con inmediatez, como ocurre al contemplar determinados diseños gráficos<sup>3</sup>. Afirma Kant en la *Primera Introducción* a la *KU*, no publicada en la obra definitiva, que un juicio estético no es necesariamente un juicio que *reflexione* acerca del objeto bello, sino también aquel juicio que se limita a constatar el placer intuitiva e inmediatamente experimentado ante el objeto bello, sin que tal juicio sea resultado de reflexión alguna:

Un juicio estético es aquel en el cual la base para determinarlo yace en una sensación que está directamente conectada con la sensación de placer o displacer. En un juicio estético de sentido la base para determinarlo es la *sensación directamente producida por la intuición empírica del objeto*<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> En adelante, por *KrV* se aludirá a Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Madrid: Santillana, 2002, y por *KU* a Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe, 2001. La única excepción a esto se encuentra justo a continuación, donde se cita a la edición inglesa de la *KU*, puesto que sólo en ella he encontrado la primera versión de la *Introducción* a la obra.

<sup>2</sup> Cf. Guyer, Paul. "The Harmony of the Faculties Revisited". En *Values of Beauty. Historical Essays in Aesthetics*. Nueva York: Cambridge University Press, 2005, 77-109, p. 77.

<sup>3</sup> Cf. Guyer, P. "The Harmony of the Faculties Revisited", p. 94.

<sup>4</sup> Kant, Immanuel. *The Critique of Judgement*. Cambridge: Hackett, 1987, p. 413. Traducción propia. Cursivas mías. La cita procede en particular del § VIII "De lo estético del poder de juzgar" de la *Primera Introducción* a la obra, no publicada en su versión final. Reproduzco en la cita los corchetes tal como se incluyen en la versión inglesa. Encuentro la referencia a este pasaje de Kant en el mencionado artículo de Guyer "The Harmony of the Faculties Revisited".

Pero añade a continuación:

En un *juicio estético de reflexión*, por otro lado, la base que lo determina es la sensación suscitada, en el sujeto, por el juego armonioso de los dos poderes cognitivos [implicados] en la capacidad de juicio, imaginación y entendimiento; [ambos se dan en un juego armonioso] cuando, en una representación dada, la capacidad de la imaginación para aprehender, y la capacidad del entendimiento para exhibir, se favorecen una a otra<sup>5</sup>.

Pues también se ha descrito a menudo el libre juego de las facultades como una reflexión acerca de las formas que trata de subsumirlas bajo algún concepto que recoja su unidad, y esa reflexión requiere del discurso y efectuarse, pues, a lo largo de un tiempo. Según esto, la idea de libre juego podría dar cuenta, por un lado, de una experiencia inmediata de lo bello, cercana a la inmediatez de la intuición fenomenológica, y, por otro, de un desarrollo hermenéutico que interpreta el objeto, desarrollo este que, extendido en el tiempo, se ocuparía de desentrañar aquello por lo que la forma nos resulta bella. La idea de libre juego podría entenderse, pues, como una interacción de dos componentes hasta cierto punto distinguibles: un elemento intuitivo, de aprehensión inmediata o “puro-sensible” de las formas, y un elemento “discursivo”, desplegado en el tiempo, que las especifica, las comenta y reflexiona sobre ellas.

En el libre juego de las facultades hallamos de nuevo, pues, esa dualidad entre discurso y figura que nos ha acompañado desde el principio: dos fases, una intuitiva y una discursiva, heterogéneas entre sí, que se necesitan y se complementan una a la otra; de ahí la pertinencia del planteamiento kantiano para nuestra discusión, en cuanto posible modelo del imbricado entre intuiciones y conceptos en el episodio estético. Esta propuesta puede pues aportar valiosas claves para comprender y caracterizar esa formación de un objeto imaginario que tiene lugar en el episodio estético. Para empezar, la semejanza entre la confluencia de los momentos intuitivo y discursivo en el planteamiento kantiano y la complementariedad de ambos en las perspectivas fenomenológica y hermenéutica apuntan a una compatibilidad posible entre la estética de Kant y el modelo estesiológico aquí esbozado. Veremos que las afinidades no se limitan a esta cuestión, pero entrevemos aquí cómo las tesis kantianas pueden enriquecer nuestro modelo. Por su parte, la teoría de la *Gestalt* guarda estrechas afinidades tanto con la fenomenología husserliana como con la filosofía crítica. Como se argumentará, las fases intuitivas del juicio estético kantiano pueden entenderse en buena medida desde esta teoría, la cual describiría el *mismo género de unidad formal* que el alcanzado en las síntesis prerreflexivas kantianas, pero, mientras que los conceptos puros del

---

<sup>5</sup> Kant, Immanuel. *The Critique of Judgement*. Cambridge: Hackett, 1987, p. 413.

entendimiento a los que, según Kant, la forma bella responde no pueden visualizarse de ningún modo –y, por tanto, no cabe describir esas formas desde las categorías kantianas-, la teoría de la *Gestalt* sí ofrece principios desde los que analizar lo bello. La concreción de las leyes de la buena forma permitiría salvar el hiato entre los kantianos conceptos puros del entendimiento y las formas de los objetos bellos particulares. Si las fases no conceptuales del juicio kantiano de gusto pueden entenderse en términos de la teoría de la forma, en último término esta teoría nos proporcionará los caracteres de la belleza pura kantiana. La teoría de la *Gestalt* permite pues explicitar los principios concretos en base a los cuales se constituye el objeto percibido, algo que los postulados de la *KrV* no permiten. Pero si el libre juego de las facultades consiste *grosso modo* en una reflexión acerca de las formas del objeto y de su concordancia con los conceptos puros del entendimiento, entonces la *Gestalttheorie*, en su explicitación de los caracteres de la forma bella, nos brindaría posibles contenidos de esa reflexión, permitiría entender qué tipo de enunciados se profieren cuando se intenta descifrar la unidad no conceptual –o mejor dicho, no conceptuada- del objeto bello; proporcionaría, en suma, algunos de los contenidos posibles del juicio reflexionante. Por lo tanto, las tres perspectivas –fenomenología, filosofía crítica, *Gestalttheorie*- revelan solapes de interés para nuestro argumento, de manera que en páginas siguientes se explanarán algunos aspectos de esas coincidencias y en qué medida el modelo de experiencia estética propuesto puede beneficiarse de ellas. Además, ocurre que, aunque ninguna de las tres fue concebida como teoría artística, sus hallazgos fueron recogidos por las vanguardias de comienzos del siglo XX y por la crítica desarrollada en paralelo con ella. De ahí que, aun sin pretender aquí que estas teorías agoten las posibilidades de experiencia estética –y sus límites explicativos serán objeto de nuestra discusión-, tales planteamientos permiten comprender mejor aquellas formas concebidas bajo el influjo de sus preceptos.

#### **4.1. Kant, la *Gestalttheorie* y la arquitectura**

No se pretende afirmar aquí, pues, que la teoría de la *Gestalt* pueda dar cuenta de todo posible contenido puro-sensible de la percepción. La “buena forma” *Gestalt* o la belleza kantiana no son sino algunas de las posibles modalidades de lo bello –entendido este en sentido lato-, y acaso no se trate siquiera de la variedad más valiosa de belleza para el hombre contemporáneo. Ya Kant señaló a la experiencia de lo sublime como alternativa a la de lo bello, y pocos artistas plásticos parecen hoy apoyar su actividad en los principios de la buena forma, o, para el caso, en la producción de objetos, como muestra el tránsito efectuado en la

producción artística contemporánea desde un “arte de objeto” a un “arte de concepto” -en palabras de Simón Marchán. Otro es el panorama en el campo de la arquitectura. En ella, en cuanto productora de objetos construidos, no cabe ese abandono del objeto –aunque esto puede también cuestionarse, como se verá. En virtud de la cualidad construida de sus obras, estas han de responder a una geometría, a una formalización que la *Gestalttheorie* puede explicar en mayor o menor medida. Si bien la teoría de la forma no abarca por completo el campo de la experiencia puro-sensible, como decimos, y por tanto muchos objetos “bellos” quedarían fuera de su ámbito, sí resulta adecuada para compender -algunas facetas de- la forma arquitectónica, que es el asunto de nuestra investigación. Tanto es así, que, aun cuando una parte significativa de la arquitectura contemporánea evita de manera expresa seguir los principios de la *Gestalt*, tales obras pueden por ello mismo leerse como deliberada contrariedad de sus principios. En estas arquitecturas, la unidad clásica de la forma moderna constituye en ocasiones una suerte de anti-paradigma *contra* el que se proyecta, un referente negativo al que se remitiría en su rechazo, y al que en consecuencia se convoca en la lectura del objeto. Rafael Moneo detecta esta actitud en algunas obras del arquitecto Frank Gehry:

Curiosamente, esta arquitectura se produce tomando como inequívoca referencia la arquitectura ortodoxa moderna. Uno puede imaginar en esta casa unifamiliar el cubo íntegro originario o identificar en los elementos prismáticos blancos la referencia lecorbusieriana. Pero este *fantasma* platónico de la arquitectura ortodoxa moderna que está en el origen de las obras de Gehry se destruye al entrar en el campo de fuerzas específico en el que se trabaja [...] y es en la celebración del proceso de fragmentación y de ruptura donde esta casa encuentra su justificación<sup>6</sup>.

En estas obras, la fragmentación cobra particular pregnancia cuando se entiende como resultado de las distorsiones aplicadas a un prisma regular originario, el cual actuaría a modo de referencia ausente con respecto de la cual contemplar la obra efectiva. La forma platónica originaria funcionaría a modo de *contexto*<sup>7</sup> desde el que leer las formas presentes, a modo de cuadrícula de fondo, de ejes coordinados sobre los que el ojo calibra las deformaciones aplicadas, referente sin el cual estas resultan mucho menos legibles y, por lo tanto, mucho menos pregnantes.

<sup>6</sup> Moneo, Rafael. *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004, p. 270. *Cursivas mías*.

<sup>7</sup> Ya se han señalado los problemas que plantea este concepto desde una perspectiva posmetafísica. Ello no quita para que la idea sea útil mientras no se pierdan de vista sus limitaciones. Aquí cabe entender contexto como aquel sustrato cultural, no circunscrito por ningún horizonte, sino inmerso en una semiosfera, en alguna medida compartido por el productor y el receptor, y que participa en la experiencia de la obra -si bien decir contexto equivale en último término a decir semiosfera.

En el documental que Sidney Pollack dedica a Frank Gehry, podemos ver una muestra de este intencional quebranto de los principios de buena forma: así ocurre cuando Gehry, ante la maqueta de un proyecto en curso, resuelve un testero del edificio con una chocante dualidad, del todo opuesta a los principios de buena forma –en particular, a la idea de jerarquía entre las partes, que no es sino un corolario de la claridad y legibilidad de las relaciones entre elementos. El arquitecto “explica” la idea: “cuanto más ‘idiota’ sea su aspecto, mejor”<sup>8</sup>. Y es que, como afirma Rafael Moneo, las obras de Gehry pueden leerse a menudo como si su autor dijese: “ya sé lo que haríais, pero es tan irrelevante que prefiero darme el gusto de acumular toda esta serie de caprichosos elementos, sabiendo que con ellos se crea *una atmósfera arquitectónica más intensa*”<sup>9</sup>. Pero este “sé lo que haríais” es otra forma de decir: “sé a qué reglas os atenderíais”, y estas no serían sino las de la buena forma, aquellas a las que cabe en último término reducir los principios compositivos subyacentes a buena parte de la producción arquitectónica, tanto actual como del pasado. Ocurre, pues, que incluso una arquitectura como la del californiano, tan alejada de una presunta belleza clásica, responde en ocasiones, aun negativamente, al paradigma clasicista, de un modo que, como se desprende del comentario de Moneo, resulta legible para el observador en cuanto transgresión de tal paradigma. Los principios de la *Gestalt* permiten pues interpretar tanto las formas que se configuran conforme a su regla, como aquellas que se proponen quebrantarla. Pero, pese a estas transgresiones, el objeto arquitectónico tiene siempre forma, y en cuanto objeto formado, admitirá una descripción más o menos completa desde los principios de la *Gestalttheorie*. En realidad, puede afirmarse que la docencia del proyecto en las escuelas de arquitectura consiste en cierta medida en enseñar a utilizar los principios de la buena forma en el proyecto del edificio, tanto en cuanto pieza aislada como en su inserción en un ámbito preexistente<sup>10</sup>. La explicitación de los principios a que puedan responder aquellas formas que resultan más acordes con el sistema perceptivo humano permite aplicarlas con explicitud y racionalidad en el proyecto, así como registrarlas y comunicarlas en la enseñanza. Además, tales principios se llevan bien con las exigencias constructivas.

---

<sup>8</sup> Cf. Pollack, Sydney. *Sketches of Frank Gehry*. Sony Pictures Home Entertainment, 2006.

<sup>9</sup> Moneo, R. *Inquietud teórica y estrategia proyectual*, p. 280. Cursivas mías.

<sup>10</sup> Señala Marchán a este respecto: “Los modelos de la *percepción*, propugnados tanto por la estética de la ‘pura visualidad’ a finales del siglo XIX, de enorme influjo sobre la cultura figurativa del nuestro, como visualizados por la psicología de la forma -Gestalt-, auxilios indispensables de las experiencias constructivas o la proyectación en arquitectura”. Marchán, S. *La estética en la cultura moderna*, p. 49. Cursivas en el original.

## 4.2. La teoría de la *Gestalt*

La *Gestalttheorie* predice de modo adecuado ciertos aspectos de la percepción humana. En sus inicios supuso una auténtica revolución en el campo de la psicología perceptiva. Pese a que, desde la perspectiva contemporánea, la teoría adolece de un mecanicismo algo trasnochado, la teoría de la *Gestalt* reaccionó en su momento al positivismo y al asociacionismo dominantes en la ciencia psicológica durante la segunda mitad del siglo XIX. Frente a estos planteamientos, la *Gestalttheorie* rechaza que los contenidos de la conciencia sean, como ha sostenido cierto empirismo, mero reflejo del mundo “exterior”, que la psique recibiría sin mediaciones a través de los órganos de los sentidos, y afirma que, a partir de la materia sensible, la percepción construye una imagen estructurada a la que confiere el mayor grado de orden que esa materia admite. En ella, la conciencia identifica elementos, los agrupa en entidades que distingue de otras y con respecto de un fondo menos determinado, dibuja y redondea los perfiles de algo que de otra manera no serían sino estímulos dispersos. El campo ambital es pues, en cierta medida, una elaboración del aparato psíquico, pero apoyada en la materia que los sentidos recogen. No debe tomarse esto por alguna variedad de idealismo según el cual la conciencia daría forma a lo existente, puesto que el campo percibido se constituye en estrecha cercanía con los datos sensibles. Los sentidos no captan un flujo caótico de sensaciones a los que la conciencia otorgaría toda su forma, sino que esa *hyle* muestra un grado de orden propio en base al cual el aparato perceptivo identifica y constituye objetos particulares, las relaciones entre ellos, una imagen global del entorno. No siempre se ha aceptado que los datos de los sentidos poseyesen forma propia, pero, frente a aquellas perspectivas que consideran la materia sensible como un flujo caótico sin orden interno propio, Gurwitsch observa que, de ser así, la imagen del campo elaborado por la percepción carecería de estabilidad alguna, cambiaría a cada instante, y no se podrían reconocer objetos particulares en su seno<sup>11</sup>. Evidentemente, la experiencia perceptiva no responde a esta descripción, y el hecho de que hallamos objetos estacionarios en el campo ambital muestra que estos han de existir con anterioridad a la labor estructuradora de la percepción.

En cuanto al hecho de que la materia sensible ostente de por sí un cierto grado de orden, otros planteamientos contemporáneos defienden que las cualidades de unidad de las formas percibidas no les son conferidos a los datos sensibles por el proceso perceptivo, sino que aquellos poseen ya de antemano todo el nivel de organización requerido para la constituir

---

<sup>11</sup> Cf. Gurwitsch, A. *El campo de la conciencia*, p. 46.



el objeto. El psicólogo James J. Gibson señala cómo determinados elementos de orden constatables en los datos sensibles, como puedan ser los diversos gradientes percibidos –la gradación de la intensidad de la luz, la variación continua de las magnitudes, etc.- existen ya en la realidad “real”, y la percepción se limitaría a recogerlos en el percepto sin aportar ningún grado extra de orden<sup>12</sup>. Sin embargo, parece discutible que el proceso perceptivo deje de conferir a la materia sensible un grado superior de estructura, puesto que la reconstrucción mental de la realidad tridimensional efectuada por el proceso perceptivo posee un orden superior al de las imágenes retinianas bidimensionales sobre las que se apoya la percepción en esa tarea<sup>13</sup>. Este hecho, constatado por la psicología empírica, según el cual la imagen mental de la realidad no es nunca una proyección inmediata del estímulo sobre la mente, sino que sufre una radical reelaboración subjetiva, daría en último término la razón al constructivismo de planteamientos como los de Kant, la fenomenología o la *Gestalt* y ofrecería *una verificación experimental del idealismo*. Parece, pues, que el aparato perceptivo recibe de los órganos sensoriales una materia sensible que posee un cierto nivel de estructura, a partir de la cual se elabora una imagen del campo ambital con un orden realzado.

Con independencia de los teóricos de la *Gestalttheorie*, Husserl llegó a conclusiones similares en su *Filosofía de la aritmética*<sup>14</sup>, si bien su idea de pluralidad ordenada diverge en ciertos aspectos de la sostenida por la teoría de la forma. En virtud del grado de orden que los datos sensibles muestran por sí mismos, la percepción los comprende de inmediato como multiplicidad en mayor o menor medida organizada, sin que la percepción deba imponer a la materia sensible ningún orden adicional. Ocurre, sin embargo, que la conciencia *constata* esa organización de los datos de la sensibilidad, y esa constatación constituye un acto intencional distintivo, una experiencia diferenciada en el transcurso de la actividad consciente que transfigura el percepto; que hace que, por el acto de adscribir el predicado “es una unidad” a un grupo de elementos, este cobre relieve y autonomía dentro del campo. Es ese particular grado de orden de una pluralidad lo que permite distinguirla como unidad diferenciada con respecto a otras presentes en el campo ambital, o con respecto de un fondo menos organizado. Husserl califica ese orden propio de las pluralidades como de “momento figural”<sup>15</sup>,

---

<sup>12</sup> Cf. Palmer, Stephen E. *Vision Science. Photons to Phenomenology*. Cambridge: The MIT Press, 1999, p. 53.

<sup>13</sup> Cf. Palmer, S. E. *Vision Science*, p. 55.

<sup>14</sup> La cuestión de la anterioridad o posterioridad de la teoría de la *Gestalt* con respecto de la fenomenología se tratará con mayor detenimiento en apartados posteriores.

<sup>15</sup> Cf. Husserl, Edmund. *Philosophy of Arithmetic. Psychological and Logical Investigations with Supplementary Texts from 1887-1901. Volume X. Collected works*. Dordrecht: Springer Science + Business Media Dordrecht, 2003, pp. 215-222.

y es en virtud suya que ciertas pluralidades no pueden entenderse como mero agregado de sus elementos. Los factores figurales residen en los elementos que componen las multiplicidades, pero sobre todo en las relaciones entre ellos. Momento figural se refiere a la unidad que un grupo alcanza merced a las relaciones que sus componentes mantienen entre sí, y que le otorgan una cohesión particular que falta en agregados no unitarios. A esta estructura se refiere la “ley básica” de la *Gestalttheorie*, a saber, que un todo unitario muestra una cualidad distinta a la de la mera suma de sus componentes. Pero si la unidad relativa de las multiplicidades depende del carácter de sus elementos y de las relaciones entre ellos, esta forma de unidad se corresponde con la noción de estructura tal como la define Jean Piaget en *El estructuralismo*:

Una estructura es un sistema de transformaciones que implica leyes como sistema [y] compende de ese modo los tres caracteres de totalidad, transformaciones y autorregulación<sup>16</sup>.

Noción que el propio Piaget equipara en ese texto con la idea de configuración tal como la concibe la *Gestalttheorie*. Tanto la teoría de la *Gestalt* como la fenomenología en ciernes que apunta en esta obra temprana de Husserl aluden a una unidad de igual cuño: la de lo múltiple estructurado, cuya unidad deriva de los caracteres de los elementos que la integran y de las relaciones entre ellos. Más adelante nos ocuparemos con mayor detenimiento de esta clase de estructura. Afirma Husserl además en el mismo párrafo de su obra que la experiencia del carácter figural o momento de unidad de la pluralidad unificada es una experiencia inmediata, *previa al descubrimiento por el análisis de los factores determinantes de la unidad, e independiente de ese descubrimiento*:

Hay expresada una cierta propiedad característica de la intuición unitaria total del grupo, que *puede aprehenderse de un vistazo* [...] Aprehendemos el carácter cuasi-cualitativo de la intuición entera como algo simple, no como un *collectivum* de contenidos y relaciones. Pero lo que es simple en nuestra primera aprehensión resulta ser en análisis subsiguiente algo complejo [...] tomamos el Momento cuasi-cualitativo a modo de algo simple, y que es sin embargo *analizado subsiguientemente como una multiplicidad de partes distinguibles por propio derecho*<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Piaget, Jean. *El estructuralismo*. Buenos Aires: Proteo, 1969, p. 10. Simón Marchán relaciona este concepto piagetiano de estructura con la praxis artística moderna; cf. Marchán, Simón. “La obra de arte y el estructuralismo”. *Revista de ideas estéticas* 28.110 (1970): 93-119.

<sup>17</sup> Husserl, E. *Philosophy of Arithmetic*, pp. 216-217. Traducción mía. Cursivas mías salvo latinismo.

Es decir, se trata de una agrupación cuya unitariedad es percibida de modo inmediato, prerreflexivo, pero de la cual es posible, en un segundo momento, explicitar aquellos factores en virtud de los cuales esa multiplicidad se ordena. Aquello que suscita la experiencia *intuitiva* de unidad formal puede además *conceptualizarse*, recogerse en enunciados. Parece haber, pues, una suerte de dualidad –ya se discutirá que tal dualidad lo sea- entre una percepción intuitiva e inmediata, y la posibilidad de explicitar y conceptualizar sus caracteres formales en un segundo momento –una dualidad que, como vimos, caracteriza también al juicio kantiano. Husserl analizó con mayor detalle las propiedades de esta clase de unidad en la tercera de sus *Investigaciones lógicas*. Allí, Husserl afirmó que un medio para explicitar tales propiedades radica en lo que denominó “método de las variaciones imaginativas”, que consiste, a grandes rasgos, en un modificar mentalmente la forma atendida con objeto de hacer resaltar aquellas cualidades que se mantienen invariables en las diversas variaciones efectuadas, de manera que esas cualidades invariadas pueden considerarse como lo esencial de la forma.

En orden a aprehender una esencia con mayor claridad, Husserl consideraba útil efectuar lo que denominó “variaciones imaginativas”, en las cuales tomamos aspectos de nuestra intuición original y sustituimos partes suyas de un modo tal que permite que la esencia se haga manifiesta y que todo lo meramente contingente desaparezca. El propósito de la libre variación es el de revelar nuevos aspectos de la experiencia, y en particular sus invariantes - aquellos aspectos que pertenecen a la esencia de la experiencia<sup>18</sup>.

Sartre equipara este método con el *libre juego de las facultades*<sup>19</sup>, de manera que el juicio reflexionante kantiano puede entenderse –hasta cierto punto, pues no sería este el único modo posible de reflexionar acerca de las formas- como este variar las formas en la imaginación con objeto de identificar aquellas relaciones, jerarquías y parámetros que constituyen la unidad. Aparecen aquí por primera vez en esta tesis las similitudes entre el momento figural husserliano y la idea de belleza pura en Kant: si en el libre juego de las facultades se trata de alcanzar el concepto de la unidad / finalidad de la forma bella, de aquella contextura de las formas que les confiere una superior pregnancia sin finalidad aparente –todo esto se desarrollará en lo sucesivo-, el método de las variaciones imaginativas se propone descifrar el momento figural que subyace al orden interno de las pluralidades unitarias. Si la belleza kantiana reside, como se argumentará, en el orden de la forma, y el libre juego de las facultades trata de formular el concepto que describe ese orden, Husserl denomina “momento figural” a la estructura unitaria de las multiplicidades, a aquello a lo que deben su unidad, y la

<sup>18</sup> Moran, D. *Introduction to Phenomenology*, p. 154. Traducción propia.

<sup>19</sup> Cf. Sartre, J-P. *Lo imaginario*, p. 176.

esencia / concepto de tal estructura se revela por medio del método de las variaciones imaginativas. De ahí que Sartre pueda equiparar ambos planteamientos. Todo lo cual anuncia que las afinidades entre la belleza kantiana y la forma *Gestalt* podrán extenderse al momento figural husserliano y que, además, el método de las variaciones imaginativas revelará uno de los modos en que puede conducirse el juicio reflexionante que trata de aprehender lo bello.

Según la *Gestalttheorie*, el proceso perceptual seguiría una suerte de criterios o principios genéricos en su conformación del campo: las conocidas “leyes de la buena forma”. Como observa Edwin Boring, se ha llegado a proponer más de cien de estas “leyes”, aunque en la actualidad se admiten en general las ya formuladas por Kurt Koffka en su obra clásica *Principios de psicología de la forma*<sup>20</sup>, a saber: las de buena continuación, simplicidad, proximidad, semejanza, cierre, relación figura-fondo, pregnancia, etc.<sup>21</sup> Esto significa que la percepción tiende a considerar como rasgos integrantes de una misma unidad objetual aquellos elementos del campo que sean semejantes entre sí, que estén cercanos unos a otros, que conformen figuras cerradas o grupos de mayor simplicidad formal. Aquellas multiplicidades aptas para reunirse con mayor presteza en una unidad conforme a estos criterios mostrarán una *pregnancia* mayor dentro del campo, se destacarán con mayor relieve merced a su cumplimiento más estrecho de estos principios.

Las leyes de la buena forma son de tal índole que admiten ser combinadas entre sí de modos diversos en cada configuración formal. Un objeto puede deber su unidad sobre todo a la semejanza y a la cercanía entre sus componentes, y en menor grado al hecho de que estos estén contenidos en una línea cerrada y continua; o su pregnancia puede radicar más en su contraste sobre un fondo menos diferenciado, en conjunción con la simplicidad de su silueta, y menos en otros principios *Gestalt*. Estos se muestran pues como una gama de posibilidades que actúan en grados diversos en cada forma particular. Y en muchos casos la percepción puede no llegar a organizar el campo de un modo estable porque la materia sensorial admita diversas combinaciones de estos principios, todas ellas con pregnancia análoga. Así ocurre con las figuras ambivalentes, en las que un mismo agregado de elementos puede organizarse de acuerdo con dos o más combinaciones posibles de leyes de forma, y admitir otras tantas lecturas posibles, sin que ninguna de ellas prevalezca sobre las demás. La teoría no define pues de qué modo los principios de buena forma se coordinan para la mayor o menor pregnancia: determinadas combinaciones pueden resultar más pregnantes que otras, o

---

<sup>20</sup> Koffka, Kurt. *Principios de psicología de la forma*. Buenos Aires: Paidós, 1973.

<sup>21</sup> Cf. Boring, Edwin. *Historia de la psicología experimental*. Ciudad de México: Trillas, 1983, p. 633.

pueden no bastar para constituir un objeto cuando los datos de los sentidos muestran un nivel de orden bajo.

La posibilidad de elaborar algoritmos informáticos que empleen estos criterios para identificar objetos reales, como se hace hoy en el campo de la visión artificial, permite imaginar que tales principios admiten una descripción unívoca y objetiva, incluso matemática. Jean Piaget identificaba la forma pregnante de la *Gestalttheorie* con su noción de estructura en cuanto unidad integrada por una pluralidad de elementos que se relacionan entre sí según leyes de composición definidas<sup>22</sup>. Equipara así Piaget la buena forma *Gestalt* con las estructuras matemáticas, de manera que las formas que responden a los principios de la *Gestalttheorie* podrían entenderse como estructuras de tipo lógico-matemático, o que pueden al menos describirse como tales. Husserl dice en las *Investigaciones Lógicas* algo en apoyo de esta idea:

Las formas de unidad reales [...] están determinadas legalmente por la naturaleza esencial de las partes a enlazar; y están absolutamente determinadas, supuesta la plena individuación de estas partes. *Toda unidad alude a leyes*<sup>23</sup>

Una pluralidad debe su unidad a su organización conforme a leyes, las cuales son, en su legalidad, inteligibles, pueden enunciarse y poseen una lógica susceptible de formalización, lo que las sitúa en el terreno de la matemática. Cuando las formas se organizan de acuerdo con los principios de la *Gestalt*, se convierten en estructuras lógicas en las que idealmente puede describirse sin resto, objetivamente, mediante enunciados lógicos unívocos, las relaciones que cada elemento mantiene con los demás, así como lo que hace de la multiplicidad una unidad. Alcanzan así estas formas la condición de sistema, de estructura, tal como el estructuralismo entendió este concepto.

Cabe entonces esperar que, de modo recíproco, aquellas estructuras formales organizadas según criterios de orden lógico-matemático exhiban una pregnancia perceptiva alta, y que las formas preferidas por la percepción sean aquellas que se ordenan según principios lógico-matemáticos. La buena forma respondería a la vez a nuestras facultades perceptivas y a nuestras facultades cognitivas, a nuestra sensibilidad y a nuestro

---

<sup>22</sup> Cf. Piaget, J. *El estructuralismo*, pp. 50-52.

<sup>23</sup> Husserl, E. *Investigaciones lógicas*, p. 735. En realidad, esto compendia en cierta medida la teoría de las pluralidades que propone en esta obra: una pluralidad es unitaria en cuanto pluralidad reglamentada. El argumento acerca de la estructuralidad de la belleza kantiana podría apoyarse adicionalmente en esta teoría de Husserl.

entendimiento. La buena forma será descriptible en términos lógico-matemáticos, en los mismos términos que la ciencia emplea para describir el mundo natural, como afirmase Kant en la *KrV*. Que aquellas formas que nuestro sistema perceptivo prefiere –o, en otras palabras, aquellas formas que el hombre, en conformidad con la “naturaleza” de su sensibilidad, encuentra *bellas*- sean al mismo tiempo formas que admiten una conceptualización estructurada tendrá importantes consecuencias para la práctica artística, como se verá.

#### **4.2.1. La fisicalización de lo perceptivo en Wolfgang Köhler**

Wolfgang Köhler, uno de los miembros fundadores de la *Gestalttheorie*, abogó por una fisicalización de la percepción humana que, según este autor, permitiría estudiarla con la misma exactitud con que la física describe el universo<sup>24</sup>. Para Köhler, el campo perceptivo funciona de modo similar a como lo hace un campo gravitatorio o electromagnético, y muestra unas regularidades parejas a las de estos, descriptibles también mediante conceptos exactos.

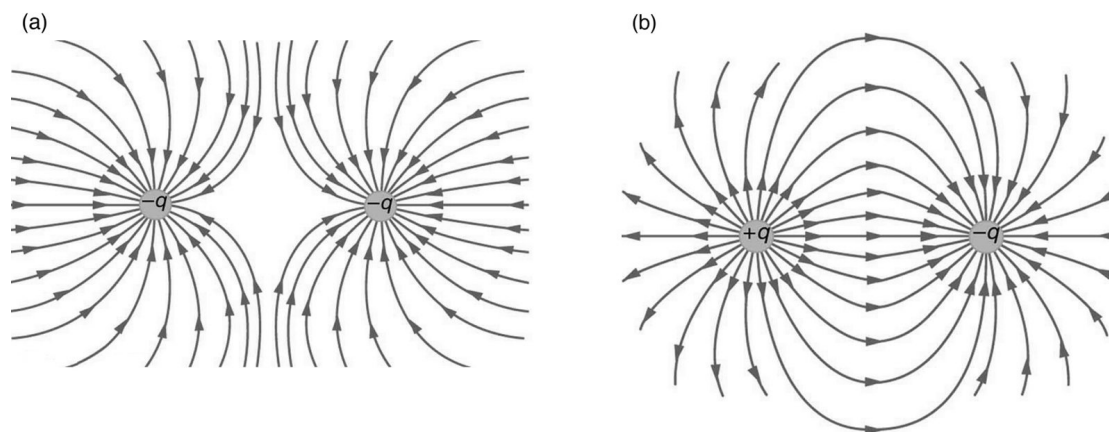
Cuando en un campo de potencial cero introducimos una masa o una carga eléctrica, todo el campo resulta afectado, y el nuevo potencial en cada punto es función de la posición de este con respecto de la masa / carga introducida y de su magnitud. Una sola fórmula algebraica define el valor de ese potencial para cualquier punto del campo; una única expresión describe, pues, la *forma* que este adopta, conforme a la que se organiza. Si pudiésemos convertir en imagen esa estructura –como ocurre cuando se representan las líneas que unen puntos del mismo potencial-, esa imagen respondería a los principios de la forma pregnante: las isolíneas de campo se caracterizarían por la simplicidad de su trazado, por su buena continuidad, por la semejanza entre ellas. Si se introduce una nueva masa / carga, el campo completo resulta afectado, y este adopta una nueva configuración, también descriptible desde la física de campos.

Según la analogía propuesta por Köhler, los elementos del entorno percibido generarían haces de fuerzas y tensiones entre ellos, de cuyo equilibrio emergerían los objetos particulares recortados contra el fondo; los elementos semejantes entre sí, cercanos entre sí, o componiendo formas más o menos cerradas, tenderían a percibirse como integrantes de una misma entidad distinguible sobre un fondo menos diferenciado. Köhler ilustra este proceso con el ejemplo de una pompa de jabón<sup>25</sup>: por efecto del equilibrio entre la presión atmosférica a

<sup>24</sup> Cf. Köhler, Wolfgang. “Physical Gestalten”. En *A Source Book of Gestalt Psychology*. Willis D. Ellis (ed.). Londres: Routledge & Kegan Paul, 1950, 17-54, p. 17s.

<sup>25</sup> Cf. Palmer, S. E. *Vision Science*, p. 52. Köhler propone este ejemplo en Köhler, Wolfgang. *Gestalt Psychology. An introduction to new concepts in modern psychology*. Nueva York: Liveright, 1947.

ambos lados de la pared jabonosa y de las fuerzas actuantes en su superficie, las moléculas de jabón se organizan espontáneamente en una forma hemisférica, distinta y unitaria, diferenciada de su entorno con nitidez. La materia informe adquiere por sí sola un grado de estructura superior al inicial como resultado del equilibrio que alcanzan las fuerzas del sistema, orden que le otorgaría su individualidad, que la constituye como objeto distinto. Según Köhler, el objeto percibido se constituiría en el seno del campo ambital de modo semejante.



Isolíneas de los campos eléctricos formados por dos cargas del mismo signo y por dos cargas de signo opuesto. En ambos, el potencial de campo conforma una figura regular y pregnante autoorganizada.

Köhler aspiró a que esta analogía fuese algo más que una reducción de la psicología a la física que permitiese describir el funcionamiento del proceso perceptivo con la exactitud propia de una ciencia natural. Para el psicólogo alemán, estas propiedades de la percepción se deben a lo que denominó *isomorfismo* entre el campo perceptivo y el campo electromagnético del cerebro. La percepción organiza la materia sensible de acuerdo con los principios de un campo físico debido a que el cerebro almacena la información en un campo electromagnético que respondería a las mismas leyes que un campo gravitatorio. Los objetos de la realidad serían reconstituidos en la corteza visual en un proceso en que se establecerían equilibrios dinámicos entre las fuerzas del campo eléctrico cortical, de los que emergerían los objetos distintos como la pompa surge de entre la informe masa jabonosa. Experimentos posteriores han desmentido esta hipótesis. Sólo las áreas del córtex más cercanas a la retina, correspondientes a las fases más tempranas del procesado visual, se organizan espacialmente y mantienen alguna semejanza con la geometría retiniana, es decir, que sólo en esas regiones se mantendría un cierto grado de isomorfismo. Esta homología se hace más difusa a medida que avanzamos a lo largo del camino del procesado visual, y en las áreas del

lóbulo temporal inferior ya no se detecta isomorfismo alguno<sup>26</sup>. No obstante, en lo que respecta a la relevancia de la *Gestalttheorie* para la práctica artística posterior, importa poco su realidad neurológica, pues la fisicalización del aparato perceptivo propuesta por Köhler proporciona criterios *objetivos* para la producción de la buena forma, la forma bella, la preferida por nuestras facultades mentales.

#### **4.2.2. La Gestalttheorie según Kurt Koffka**

El anterior planteamiento supone que la percepción no depende en absoluto de la subjetividad. Se trata de un proceso que se rige según leyes propias, y en el que no interviene ni la experiencia previa del sujeto, ni su idiosincrasia, ni su pertenencia a una cultura particular. El duro fisicalismo del modelo de Köhler será debilitado en la versión de la *Gestalttheorie* que Kurt Koffka ofrece en su obra ya mencionada. Aquí, Koffka observa que entre los criterios de la buena forma debe incluirse el influjo de los hábitos perceptivos del sujeto, puesto que aquellas figuras que estamos más acostumbrados a percibir tienden a mostrárenos con mayor pregnancia que otras menos frecuentes en nuestra experiencia perceptiva:

Si en ciertas condiciones, equivalentes para dos articulaciones figura-fondo, una de ellas se ha dado una o varias veces, puede ser que el mismo tipo de articulación se dé en las mismas condiciones [...] la experiencia puede influir sobre la articulación figura-fondo en el sentido de que una articulación así actualizada puede facilitar otras similares<sup>27</sup>.

Koffka considera además que la percepción no se limita a conferir orden a la materia sensible, sino que se ocupa además de asignar o atribuir significado a las formas percibidas<sup>28</sup>. El psicólogo alemán deja lugar aquí para una noción simbólica de la percepción del objeto que trasciende el fisicalismo de Köhler y que se emparentaría con ideas más actuales acerca del acto perceptivo. Aunque en la obra mencionada Koffka no desarrolla este punto en profundidad, parece claro que, en su versión de la teoría, hay lugar para el influjo de la cultura en la percepción, y ello en varios sentidos: el hábito condiciona la constitución objetual, y adquiere en ocasiones más peso que los principios más abstractos de la teoría; la percepción de la forma se ve acompañada de un conjunto de significados y sentidos, de modo semejante

---

<sup>26</sup> Cf. Kosslyn, Stephen M. *Image and Brain. The Resolution of the Imagery Debate*. Cambridge: The MIT Press, 1996, p. 67.

<sup>27</sup> Koffka, K. *Principios de psicología de la forma*, p. 249. Ante una figura-fondo ambigua, la percepción tenderá a resolver la ambigüedad de acuerdo con aquellas configuraciones contempladas en el pasado. Sin embargo, Koffka insiste en distanciar la teoría de la *Gestalt* de los planteamientos empiristas, para los cuales el campo ambital se constituye *sobre todo* conforme a los hábitos perceptivos.

<sup>28</sup> Cf. Koffka, K. *Principios de psicología de la forma*, pp. 759s.



a como ocurre ante el símbolo; la atención, y por ende la voluntad, la conciencia y la subjetividad determinan la constitución del campo ambital, puesto que la atención dirige los órganos de los sentidos de acuerdo con los intereses, deseos o preferencias del sujeto, es decir, de acuerdo con su individualidad. La versión de Koffka de la teoría ofrece pues una semblanza de la experiencia sensible más próxima a la realidad y resulta mucho mas cercana a posiciones contemporáneas.

El bosquejo de la *Gestalttheorie* efectuado hasta ahora la presenta como un enfoque que concibe el acto perceptivo como un acto instantáneo e inmediato, de manera que sólo describe la percepción en un eje sincrónico. No obstante, la teoría de las huellas de memoria que Koffka propone en su obra considera la constitución objetual como un proceso durativo. Según este modelo, la memoria registra el recuerdo de los objetos percibidos en forma de "huellas" o alteraciones de alguna clase en el tejido cortical. Percepciones sucesivas de los objetos provocan alteraciones y reorganizaciones de estas huellas, de modo similar a como ocurre en el objeto inmanente husserliano cuando el ojo capta nuevos escorzos de la cosa. Cabe imaginar que Koffka concibe la impronta mnémica como una especie de sistema dinámico que, como el objeto intencional, sufre toda clase de mutaciones, de reordenaciones y de movimientos en pos de nuevos equilibrios transitorios. Pero la teoría de Koffka ofrece aquí algo que ilustra con claridad el proceso. Esta dinámica del objeto imaginario *respondería también a las leyes de buena forma*, a criterios de simplicidad, semejanza, pregnancia, y demás. Los objetos mnémicos no permanecerían iguales a sí mismos en el tiempo, sino que se encontrarían sujetos a cambios y reorganizaciones que responderían, como el acto perceptivo, a los principios de la pregnancia: los recuerdos tenderían a simplificarse, a adquirir cierre, a destacarse sobre el fondo continuo de la memoria. De acuerdo con esta idea, cabe suponer que algunos de los acontecimientos estéticos desencadenados ante la obra se deben a reconfiguraciones del objeto imaginario según esos principios, y así puede entenderse que ocurre, pongamos por caso, cuando de pronto comprendemos de manera unitaria aquello que hasta entonces se había mostrado como un cúmulo de aspectos sin relación entre sí, y esa comprensión revoluciona la idea que hasta ese momento nos habíamos hecho del objeto. Recuerdos e ideas se configuran y unifican con arreglo a los principios gestálticos de modo similar a como ocurre con las formas sensibles: con arreglo a ellos puede considerarse como pertenecientes a una misma entidad lo similar, lo cercano entre sí, lo semánticamente continuo, y en virtud de esos principios las entidades no sensibles son distinguidas y perfiladas con respecto del medio indiferenciado. De ahí que los principios de la buena forma permitan

entender mejor la dinámica de los objetos imaginarios. Así, puede entenderse lo afirmado por Sartre acerca del progresivo empobrecimiento que sufre el objeto imaginario cuando queda desconectado de la realidad sensible<sup>29</sup> –como cuando acudimos una y otra vez a un recuerdo lejano o a una fantasía no originada en ninguna experiencia de lo real-, pues ese empobrecimiento no sería sino una estilización y simplificación graduales conformes al principio de simplicidad de las formas *Gestalt*. Aunque la evidencia experimental parece hoy desmentir la realidad neurológica de las huellas de memoria y su dinámica<sup>30</sup>, a los efectos de esta tesis importa más el hecho de que la propuesta de Koffka ofrece un *relato verosímil* de algunos de los fenómenos que tienen lugar en la experiencia estética, entendida como formación de un objeto imaginario.

En cuanto a la actualidad de la *Gestalttheorie*, y como se ha aludido en párrafos previos, las continuas referencias que las teorías actuales de la visión hacen a aquella acreditan su vigencia<sup>31</sup>. Las teorías de Edgar Rubin acerca de las relaciones entre figura y fondo han sido confirmadas por experimentos recientes<sup>32</sup>. El principio de pregnancia sigue prediciendo con exactitud el modo en que la percepción constituye las figuras incompletas. La hipótesis de Köhler acerca de resolución de las percepciones multiestables mantiene también su actualidad<sup>33</sup>. El principio de Wertheimer acerca del movimiento aparente en el “efecto PHI” sigue siendo esencial en la investigación contemporánea<sup>34</sup>. La teoría de la *Gestalt* proporciona, aún hoy, la arquitectura general de las computaciones visuales, y es en virtud de esta capacidad explicativa que sus preceptos hayan permanecido incuestionados durante más de setenta años, y que, como se ha mencionado con anterioridad, se hayan propuesto en los últimos años nuevas “leyes” de la forma<sup>35</sup>. La teoría parece predecir adecuadamente las observaciones, y sigue pues proporcionando un esquema válido desde el que interpretar los

---

<sup>29</sup> Cf. Sartre, J. P. *Lo imaginario*, p. 189.

<sup>30</sup> Cf. Palmer, S. *Vision science*, p. 596-597.

<sup>31</sup> Cf. p. ej. Palmer, S. E. *Vision Science*, p. 48. Son muchos los pasajes de esta obra en los que se alude a la actualidad de los principios de la buena forma. En otro lugar, afirma este autor: “desde su origen a comienzos de este siglo, la teoría de la Gestalt ha hecho contribuciones significativas al estudio de la percepción, el aprendizaje y la psicología social. Estas contribuciones mantienen su influencia hoy en día”. Rock, Irvin y Palmer, Stephen. “The Legacy of Gestalt Psychology”. *Scientific American* 263.6 (1990): 84-91, p. 84. Traducción propia.

<sup>32</sup> Cf. Palmer, S. *Vision science*, pp. 280-281.

<sup>33</sup> Cf. Palmer, S. *Vision science*, p. 301.

<sup>34</sup> Cf. Palmer, S. *Vision science*, pp. 472.

<sup>35</sup> Cf. Casati, Roberto. “Object Perception”. En *The Oxford Handbook of Philosophy of Perception*. Mohan Matten (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2015, 393-404, p. 394.

procesos visuales humanos, de manera que podemos incorporarla a nuestro modelo de experiencia estética sin temor a adoptar un paradigma ya descartado por la ciencia.

Pese a esto, si nuestros hábitos perceptivos pueden a veces anteponerse a los principios de buena forma, si la atención selecciona, con arreglo a nuestros intereses y conocimiento, aquellas partes del campo perceptivo a las que atender, ¿en qué medida puede decirse que los principios de la pregnancia rigen la constitución del objeto? Al introducirse el hábito y la atención en el proceso perceptivo parece ponerse en duda la teoría de la *Gestalt* entera. A esto cabe replicar que la *Gestalttheorie* no se considera aquí como una hipótesis única y absoluta que explique por sí sola cómo el ojo constituye el objeto, sino que se entiende más bien como una propuesta que da razón de algunos fenómenos que en distinta medida y en situaciones diferentes tienen lugar en la percepción, de manera que aquello que la teoría contempla se combina en la experiencia actual con otros factores, los cuales pueden incluso resultar de mayor peso que los principios de buena forma. Además, el interés por este planteamiento radica en que nuestro análisis se centra en los objetos arquitectónicos, que son a su vez concebidos desde procedimientos basados ellos mismos, directa o indirectamente, en los criterios de pregnancia, que son concebidos para una mirada *Gestalt*.

### **4.3. La estética kantiana**

#### **4.3.1. El juicio determinante**

Juicio determinante es, en cuanto juicio, subsunción del fenómeno particular bajo un concepto genérico. Según Kant, esta subsunción se efectúa en el modo de una síntesis entre los datos proporcionados por los órganos de los sentidos -datos estos que la intuición y la imaginación organizan en forma de imagen unitaria- y un concepto empírico del entendimiento. En esta subsunción, Kant distingue tres fases. En la primera, denominada por el filósofo *síntesis de aprehensión*, la intuición genera una representación unitaria y estructurada a partir de la multiplicidad sensible<sup>36</sup>. En una segunda etapa, o *síntesis reproductiva*, la imaginación se encarga de ordenar en el tiempo las representaciones generadas en la fase anterior, confiriéndoles con ello una nueva unidad sintética<sup>37</sup>. Ambas fases se hallan estrechamente vinculadas. Estas dos síntesis, pese a su cualidad preconceptual, dan lugar a representaciones unitarias, estructuradas, conformes a reglas a priori. Es este orden que la

---

<sup>36</sup> Cf. *KrV*, A99-A100.

<sup>37</sup> Cf. *KrV*, A100-A102.

intuición y la imaginación confieren a la materia sensible lo que permite enlazar estas representaciones prerreflexivas con un concepto empírico, el cual se constituye, al igual que aquellas, bajo la regla de los conceptos puros del entendimiento. Con ello se cumple el tercer estadio de la formación del juicio determinante, aquel en que las representaciones preconceptuales generadas por la intuición y la imaginación se funden con un concepto empírico, en una última fase que Kant denomina *síntesis de reconocimiento*<sup>38</sup>.

Además del juicio determinante, Kant considera la posibilidad de un *juicio reflexionante* en el cual el maridaje entre las síntesis prerreflexivas y el concepto no se efectúa de manera inmediata. Ocurre aquí que, ante el objeto, la conciencia no consigue al punto subsumir la multiplicidad sensible bajo ningún concepto empírico. Esto abre un proceso en el que el sujeto reflexiona acerca de lo percibido, establece un “diálogo” con esa multiplicidad sensible que no consigue reconocer, y trata de elaborar el concepto bajo el que subsumirla. El juicio reflexionante se resolvería en determinante cuando la conciencia consigue elaborar ese concepto, cuando halla la “regla interpretativa” desde la que comprender lo intuido. Podría pues entenderse, con Paul Guyer, que el juicio reflexionante es una suerte de juicio determinante en el que sólo se cumplen las dos primeras síntesis, sin que llegue a tener lugar la tercera, al menos en un primer momento<sup>39</sup>.

Este enlace o síntesis entre la imagen sensible y el concepto empírico no es un mero enlace en que ambos se adhirieran de manera externa como se adscribe el nombre de una cosa a la cosa. El concepto empírico no es un concepto por así decir “simple”, como pueda serlo el nombre por el cual se designa a un ente, sino que proporciona la *regla de síntesis* que permite al sujeto unificar conceptualmente la multiplicidad sensible<sup>40</sup>. Podríamos imaginar tal concepto como una suerte de instrucción que define los caracteres genéricos de cada clase de objetos, caracteres conforme a los cuales se organizarían los estímulos sensibles procedentes de los entes reales, y que al mismo tiempo permitirían reconocerlos a ellos en cuanto totalidades unitarias, a sus elementos integrantes y a las relaciones internas entre ellos. De acuerdo con el ejemplo propuesto por Samuel Körner, el concepto empírico de “plato”, que incluye la idea de la *circULARIDAD* del plato, interviene en el proceso por el que la conciencia organiza y da unidad a los datos sensibles<sup>41</sup>. Cabe imaginar que, por un lado, a través de este

---

<sup>38</sup> Cf. *KrV*, A103-A110.

<sup>39</sup> Cf. Guyer, Paul. *Kant and the Claims of Taste*. Cambridge: Harvard University Press, 1979, pp. 85-86.

<sup>40</sup> Cf. Rivera de Rosales, Jacinto. *Kant: el conocimiento objetivo del mundo. Guía de lectura de la “Crítica de la razón pura”*. Madrid: UNED, 1994, p. 25.

<sup>41</sup> Cf. Körner, Samuel. *Kant*. Madrid: Alianza, 1995, p. 64.

concepto la percepción “perfila” –organiza, *constituye- como circulares* los fragmentados estímulos procedentes del contorno real del objeto particular, y que, por otro, permite identificar ese contorno como circular, pese a las distorsiones con que lo percibimos a causa de la perspectiva, de los posibles objetos interpuestos, o de la escasa iluminación. Ocurre, pues, que todo lo que podamos saber acerca del objeto determina su constitución subjetiva - dentro de ciertos límites, como son los impuestos por el orden propio de los datos sensibles- y forma parte pues del concepto del objeto.

Pero la multiplicidad sensible, aun organizada por la intuición y la imaginación conforme a las categorías, es materia heterogénea al concepto, de manera que la síntesis entre ambos requiere de un agente mediador que sea homogéneo por un lado con las síntesis prerreflexivas y por otro con el concepto empírico. Tal mediación la proporciona según Kant el *esquema*, factor que define el *procedimiento* –término este empleado por Kant- por el cual ha de efectuarse la fusión entre concepto e imagen. La congruencia entre ambos queda además garantizada, como se ha adelantado, por el hecho de que tanto las síntesis pre-reflexivas como los conceptos empíricos obedecen a los conceptos puros o categorías. La multiplicidad de la experiencia sensible se unifica conforme al esquema de un modo no regido por el concepto empírico, pero aquél le dota de un orden que la apresta para su posible subsunción conceptual. El esquema constituye una unidad conceptualmente indeterminada, puramente formal, que organiza los datos de los sentidos de manera que se correspondan con el concepto del objeto y pueda así efectuarse la síntesis entre este y la imagen del ente particular.

Con respecto de la aparente nitidez de esta reseña del esquematismo kantiano, hay que decir que la oscuridad de las escasas páginas que Kant dedica a este problema ha dado lugar a los comentarios más dispares. Para algunos, el esquematismo es una pieza superflua que Kant debió incluir en la analítica a última hora<sup>42</sup>. Para Daniel Bell, el capítulo está plagado de contradicciones, y Kant parece aquí afirmar algo sólo para sostener a continuación lo contrario: “[hay] amplio consenso acerca de que el esquematismo es en el mejor de los casos espantosamente oscuro y en el peor, completamente incoherente”<sup>43</sup>. Para Heidegger, sin embargo, este capítulo constituye la pieza central del sistema<sup>44</sup>, y Kant lo habría elaborado con particular esmero: “si alguna parte de la *Crítica de la razón pura* destaca por la precisión de su

<sup>42</sup> Cf. Bell, D. “The Art of Judgement”, *Mind* 96.382 (1987): 221-244, p. 221.

<sup>43</sup> Bell, D. “The Art of Judgement”, p. 222. Traducción propia.

<sup>44</sup> Cf. Heidegger, Martin. *Kant y el problema de la metafísica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 134 .

estructura y por la adecuada concisión de cada palabra, es seguramente esta pieza angular de la obra<sup>45</sup>. Esta diversidad de interpretaciones -y, en general, la abultada literatura a que el pensamiento kantiano ha dado lugar- indica que las cosas no son tan sencillas como se han mostrado aquí. Pero esta tesis no se propone profundizar en la filosofía crítica, sino que esta es sólo una de las perspectivas convocadas en el intento de esclarecer el asunto de la investigación, de manera que adoptaremos aquí una lectura de la propuesta kantiana que, sin bien pasa por encima de alguna de sus dificultades, permite hacerse una idea congruente, si acaso algo superficial, de su funcionamiento.

#### **4.3.2. El juicio reflexionante**

Hasta aquí lo que se refiere al juicio determinante. Sin embargo, el juicio estético es un juicio de tipo reflexionante, el tipo de juicio en que, según Guyer, no se consuma la síntesis de reconocimiento entre las imágenes sensibles pre-reflexivas y el concepto del objeto. Esta imposibilidad de consumir la tercera síntesis da inicio, como vimos, a un juicio reflexionante que en el caso de la experiencia de la belleza Kant considera como un *libre juego de las facultades* de la imaginación y el entendimiento a través del cual se tratará de elaborar un concepto de lo percibido, proceso que idealmente culmina cuando se cumple la última de las tres síntesis. Según Kant, ante el objeto bello la imaginación “esquematiza sin concepto”: puesto que el objeto bello es aquel que responde en un grado mayor a nuestras facultades cognitivas, el que se atiende más de cerca a los conceptos puros del entendimiento, la imaginación puede elaborar síntesis prerreflexivas con arreglo a estos conceptos, síntesis cuyos productos poseen, pues, la *forma* necesaria para una ulterior síntesis con un concepto empírico también organizado de acuerdo con las categorías. Pero en el caso del objeto bello se carece de ese concepto empírico, y el sujeto tratará de formularlo en el curso del libre juego de las facultades.

El concepto de libre juego armonioso entre la imaginación y el entendimiento resulta poco claro, y los principales intentos que Kant realiza en la *KU* por caracterizarlo no resuelven sus problemas<sup>46</sup>, lo que ha dado lugar a una copiosa literatura que ha intentado superar las dificultades interpretativas que la obra plantea en este punto y alcanzar una lectura única, estable y coherente de esta idea kantiana. De nuevo, esta investigación no puede profundizar en la complejidad de esta materia, y deberá ceñirse a una exégesis más o menos aceptada en sus rasgos principales.

<sup>45</sup> Cf. Heidegger, M. *Kant y el problema de la metafísica*, p. 134 .

<sup>46</sup> Cf. Guyer, P. "The Harmony of the Faculties Revisited", p. 78.

Como se ha afirmado con anterioridad, Guyer sugiere que el texto kantiano deja lugar para que el libre juego de las facultades se entienda no sólo como un proceso extendido en el tiempo, sino también como una experiencia estética instantánea como la que experimentamos ante una figura de alta pregnancia. No obstante, las ideas de "juego" y de "reflexión" hacen pensar en un proceso, y así lo ha interpretado por ejemplo H. G. Gadamer en *Verdad y método*, quien describe el libre juego de las facultades como un "diálogo" entre el observador y el objeto<sup>47</sup>. Por su parte, Simón Marchán extrae de la *KU* algunas citas que refrendan esta idea: "la *forma de tal objeto* (no lo material de su representación como sensación) es juzgada, en la *mera reflexión sobre la misma* (sin pensar en un concepto que se deba adquirir de él), como la base de un placer en la representación de semejante objeto...El objeto llámase entonces bello... (y) el fundamento de placer se encuentra tan sólo en la forma del objeto para la reflexión general", "placer nacido de la reflexión sobre la forma de las cosas", "reconociendo solamente a la representación de un objeto mediante una *percepción reflexionada*"<sup>48</sup>. A partir de estos comentarios y de lo dicho con anterioridad, podemos entender que el libre juego de las facultades consistiría en el proceso orientado a generar *el concepto de la estructura formal del objeto*, lo cual tendría lugar por medio de una suerte de "diálogo" entre el observador y el objeto observado, en un desarrollo iterativo en el que aquél formularía hipótesis acerca de esa estructura, acerca de lo que la hace unitaria, hipótesis que trataría de verificar en el examen perceptivo del objeto, en una alternancia entre imaginación y entendimiento que se prolongaría hasta que se alcanzase una idea de esa unidad que se ajuste a lo contemplado. El placer estético infundido por la paulatina dilucidación de la forma del objeto sostiene, según Kant, la continuidad del proceso. De alcanzarse el concepto de la unidad formal se podría efectuar la síntesis entre este y la imagen del objeto, y el juicio reflexionante se resolvería en determinante, lo que a su vez suscitaría el placer *propio de la consecución de un logro*<sup>49</sup>.

#### **4.3.3. La forma bella como forma estructurada**

Si el objeto bello es aquel que desencadena una reflexión acerca de su orden formal, reflexión que culmina al descifrar ese orden, cabe suponer que lo bello se caracteriza entonces

<sup>47</sup> Señala Guyer a este respecto que Gadamer considera el libre juego kantiano como precursor de su propio modelo hermenéutico de comprensión, en que todo objeto se contempla sobre un fondo de posibles interpretaciones incluso antes de que podamos asignarle alguna. Cf. Guyer, P. "The Harmony of the Faculties Revisited", p. 81n.

<sup>48</sup> Marchán, S. *La estética en la cultura europea*, p. 47. Cursivas en el original. Las tres citas de la *KU* proceden respectivamente del VII de la *Introducción* -pp. 119, 121-, y del §15.

<sup>49</sup>Cf. *KU, Introducción*, VI, p. 115. Se han adelantado aquí sin la debida introducción algunas ideas acerca de la experiencia estética kantiana en las que habrá oportunidad de profundizar en lo sucesivo.

por el género de forma que al hablar de la teoría de la *Gestalt* hemos denominado “buena forma”, aquella unificada por lo que Husserl denominó *momento figural*, la estructura de orden lógico-matemático integrada por elementos definidos y relacionados entre sí por leyes inteligibles de composición, una estructura tal como Piaget la concibe. Si la unidad formal descrita por los principios de la buena forma *Gestalt* es la misma que la del objeto bello kantiano, los principios de la buena forma han de corresponderse en alguna medida con los caracteres de la belleza kantiana. He aquí un buen motivo para la síntesis entre ambos planteamientos, pues, si bien Kant caracteriza la experiencia de la belleza como un libre juego de las facultades, da razón del placer estético, y relaciona la experiencia de lo bello con las facultades cognitivas humanas, no especifica ningún posible rasgo de lo bello, algo que la *Gestalttheorie* sí proporciona. De este modo, la teoría de la forma ofrece los principios que permiten entender la concreción de la belleza pura kantiana.

Cualquier objeto, en virtud de su condición de ente extenso, posee algún grado de orden formal. Las partes de la cosa mantienen siempre cierta congruencia entre sí. Las cosas no son –no suelen ser– conglomerados de partes por completo diversas, sino que sus componentes suelen guardar alguna semejanza entre sí. Pero aun si se tratara de entidades concebidas como yuxtaposición incoherente de fragmentos, la mera cualidad espacial de los entes impone, a uno u otro nivel, una continuidad mayor o menor entre sus lados, de manera que unos remiten a otros, y cada parte del ente conserva, en mayor o menor medida, la huella del conjunto. No ocurre que un objeto parezca desde un lado un cubo, y *sin transición* se muestra como una masa amorfa desde otro; por diversos que sean sus aspectos parciales, será posible describir la continuidad entre ellos. Es justo esa mutua dependencia inteligible entre las partes lo que constituye su estructura, más o menos presente en cualquier objeto por poca que sea su regularidad. Pero, puesto que todo ente extenso posee, en cuanto tal, forma, el libre juego de las facultades se iniciaría no ya ante el objeto bello, sino ante cualquier cosa de la que no poseamos un concepto de su unidad formal.

A este respecto, la *KU* ofrece pocas pistas. Paul Guyer ha abordado la cuestión en “The Harmony of the Faculties Revisited”, donde traza un panorama de las diversas lecturas efectuadas a lo largo del tiempo sobre los pasajes dedicados en la *KU* a este asunto, y a partir del examen de estas interpretaciones ofrece una lectura que, apoyada en el texto kantiano, trata de dar coherencia y de explicitar aquello que, implícito en este, no llega sin embargo formular. Según este autor, su lectura ofrecería una formulación unívoca, no contradictoria, y conforme a la letra de la tercera crítica, por más que afirme más que lo que esta postula de



hecho. En lo que atañe a nuestro argumento, la interpretación de Guyer hace dos afirmaciones esclarecedoras. Por un lado, la belleza pura kantiana se caracteriza por *un grado de orden formal superior al aparejado a la condición de cosa extensa*: la forma bella se distinguiría por su inusual unidad, por una mayor congruencia entre sus elementos, por unas relaciones más estrechas entre ellos, más nítidas, o repetidas con mayor regularidad. Por otro, el libre juego de las facultades consistirá, según esta interpretación, en el juicio reflexionante encargado de formar el concepto de esa unidad, de elaborar la *regla de síntesis* que describe esa unidad formal, de responder al enigma planteado por la atracción que la forma del objeto suscita a causa de su particular *pregnancia*. La exégesis de Guyer confirma en buena medida lo recabado con anterioridad a partir de las observaciones de Gadamer y Marchán, pero aclara que el objeto bello es aquel para el que no sólo no se posee un concepto de su unidad formal, sino que además esta es de grado superior la del objeto ordinario –tiene una mayor *pregnancia*–, y es esa superior unidad formal, como veremos enseguida, la que lo hace atractivo, la que suscita el tránsito de una actitud pragmática a una mirada estética. El libre juego de las facultades consistirá pues en descifrar la clave de esa unidad, en formular el concepto que la especifica. Señalemos que diversos autores parecen coincidir con esta lectura de la *KU*; así, de entre los textos consultados, David Bell afirma que lo específico de la experiencia estética consistiría en la actividad subjetiva que *da forma* a la impresión de caos inicial que lo bello produce en ausencia de concepto, y en la dilucidación de la unidad que lo constituye. Esta dilucidación no es ajena al pensamiento conceptual –como muestra su momento hermenéutico–, como sí lo es la sensación dimanada de la comprensión no intelectual de la unidad de la obra<sup>50</sup>. Por su parte, para Paul Crowther, lo bello se caracteriza porque las relaciones entre la unidad y la diversidad de sus partes son *susceptibles de exploración cognitiva sostenida*<sup>51</sup>, exploración de la que el libre juego se ocupa.

La lección de Guyer queda refrendada por aquellas concepciones de lo bello que partieron de lo afirmado por la *KU*. Johann Friedrich Herbart, en la estela de esta obra, caracteriza la forma bella como una *forma autorreferencial no significativa*<sup>52</sup>, como un sistema de relaciones que unifica la multiplicidad de los elementos que integran el objeto. Esta belleza se aprecia, según Herbart, a través del análisis de relaciones internas como las de diferencia y

---

<sup>50</sup> Cf. Bell. D. "The Art of Judgement", p. 237.

<sup>51</sup> Cf. Crowther, Paul. "The significance of Kant's pure aesthetic judgement". *British Journal of Aesthetics* 36.2 (1996): 109-121, p. 114.

<sup>52</sup> Para entender mejor estas posturas, conviene señalar que Herbart pretende oponer su formalismo abstracto al contenidismo de la estética idealista, en particular, a la hegeliana.

semejanza, oposición y unificación, etc., que dan forma a la obra de arte<sup>53</sup>, y de ese análisis se ocupa el libre juego kantiano. Herbart añade algo que confirma las observaciones ya realizadas acerca de la cualidad lógico-matemática de la forma pregnante: la conformación de los elementos y las relaciones entre ellos depende de la magnitud, del número, de la cantidad, y son por ende cuantificables, ya sea por el artífice o por el receptor. Convergen pues aquí, de manera expresa, el aspecto cuantitativo-matemático de la forma y su belleza / pregnancia. Además, la clase de relaciones que Herbart propone para analizar lo bello recuerdan a los principios de la buena forma: “diferencia y semejanza”, “oposición y unificación”, repiten casi al pie de la letra lo recogido por leyes *Gestalt* como las de la semejanza, proximidad, cierre o buena continuación, o cuando menos podrían reformularse sin mayor dificultad en términos de la teoría de la forma. Si para la *Gestalttheorie* estas relaciones son las que dan forma al objeto y al campo ambital, para Herbart son las propias de la obra de arte, lo que, más allá de confirmar las afinidades entre pregnancia y belleza kantiana, anticipa el empleo que las vanguardias harán de los principios de la *Gestalttheorie* en la concepción del objeto artístico. La estética herbartiana ofrece pues el eslabon que permite enlazar lo bello kantiano con los planteamientos estructuralistas, entre los que se incluirían la teoría de la *Gestalt* –el fisicalismo de Köhler, en particular, con el que quizás podría establecerse un paralelo estrecho-, las estéticas informacionales o las prácticas artísticas de algunas de las neovanguardias. Dicho sea de paso, el hecho de que, para Herbart, las relaciones formales en la estructura bella puedan *medirse* sugirió la posibilidad de una *psicometría* como la de Gustav Theodor Fechner que aspiró a definir cuantitativamente los caracteres de una belleza que, con arreglo a la presunta universalidad de las facultades humanas, se pretendió también universal.

La idea de que el objeto bello es el de mayor pregnancia debe tomarse con cautela, pues puede llevar a equiparar la simplicidad formal, que puede por sí sola motivar una pregnancia superior a la del común de los objetos, con la belleza. Ya Kant previno en la *KU* contra esta confusión. Ello no quita para que ciertas formas simples puedan resultar de gran belleza, pero no podemos afirmar que la belleza *kantiana* se corresponda con un grado definido de complejidad formal. Kant rechaza la belleza de la simplicidad, apta para agotarse en un libre juego demasiado breve que alcance demasiado pronto el concepto de la unidad de la forma<sup>54</sup>. Pero aunque afirme que la belleza es irreductible a regla, si lo bello se caracteriza

<sup>53</sup> En esta breve nota sobre Herbart sigo lo afirmado por Paula Lizárraga en uno de sus estudios sobre las estéticas formalistas. Cf. Lizárraga, Paula. “De Kant a Fry: del formalismo trascendental al figurativo”. *Pensamiento y Cultura* 17.2 (2014): 29-46, p. 32.

<sup>54</sup> “Nadie encontrará fácilmente un hombre de gusto obligado a experimentar más satisfacción en la figura de un círculo que en la de un contorno irregular, en la de un cuadrilátero equilátero y equiángulo más que en otro

por su correspondencia con nuestras facultades cognitivas, y si estas quedan expresadas en los conceptos puros del entendimiento, cabe imaginar que estos, por indeterminados que sean, proporcionarán algo así como el “canon” de la belleza. Si en el libre juego de las facultades la imaginación “esquematiza sin concepto”, esa imagen esquematizada, aun no fundida aún con ningún concepto empírico, se organiza conforme a las categorías, responde a una legalidad, y por ende puede conceptualizarse. Que esto ocurra es sólo cuestión de tiempo, más breve ante la obra simple, más dilatado ante la forma compleja. La mayor complejidad formal sólo puede retrasar la lectura de las formas, la diferencia entre la apreciación de la simplicidad y la de la complejidad sería sólo de grado, y la distancia entre ambas tiende a reducirse aceleradamente a medida que crece la comunidad receptora y la comunicación en su seno. La belleza sería, pues, *consumible*, puesto que su atractivo quedaría en esencia mermado al explicitarse su orden interno. Ante las formas simples y regulares, el libre juego descifra pronto el misterio de su pregnancia, y consume con ello la belleza del objeto. Esto explicaría el imperativo de novedad continua en el arte, pues si el objeto bello pierde buena parte de su atractivo en cuanto alcanzamos el concepto de su unidad, la producción artística ha de generar de continuo nuevas formas para las que no se posea noción previa. Las ideas de belleza pura y de libre juego de las facultades darían pues razón de la dinámica propia del sistema artístico de Occidente –en cuanto dinámica impulsada y determinada por ese afán de novedad perpetua, tal como lo concibe Luhmann<sup>55</sup>. Pero, por fortuna, la experiencia artística es mucho más que mera apreciación de la pregnancia, no se agota en el descifrado de las formas, incluso cuando el orden formal pueda constituir un momento significativo de aquello que nos atrae estéticamente.

A esto subyace la idea implícita de que la estructura de la forma puede determinarse con precisión, y que el interés estético de la obra pueda reducirse a la lectura de aquella. Pero, como afirmó Derrida, no parece fácil distinguir en una obra de arte aquello que constituye su estructura de aquello que no lo es<sup>56</sup>: forma y contenido, ¿no serán sino términos en oposición

---

oblicuo, desigual [...] Donde sólo se ha de desarrollar un libre juego de las facultades de representación [...], como en jardines, adornos de los cuartos y toda clase de instrumentos artísticos y otros... *evítase, en lo posible, la regularidad*, que se presenta como un esfuerzo [...] Todo lo rígido-regular (lo que se acerca a la regularidad matemática) lleva consigo algo contrario al gusto, y es que *no proporciona un entretenimiento largo con su contemplación*". *KU*, Nota general a la primera sección de analítica, pp. 180-181.

<sup>55</sup> Luhmann trata esta cuestión de la novedad inherente al sistema artístico occidental en varios lugares de *Art as a social system*, pero es quizás en el §2 donde define de un modo más estructural el motivo de esa inherencia. Cf. Luhmann, N. *Art as a social system*, p. 50.

<sup>56</sup> Esta es una de las tesis sostenidas por Derrida en “Fuerza y significación”. Cf. Derrida, J. *La escritura y la diferencia*, pp. 9s.

metafísica? Por consiguiente, habrá aquí un límite al libre juego de las facultades: ¿cuándo se alcanzaría el concepto de la unidad formal del objeto, si no podemos discernir con nitidez aquello que le confiere su particular pregnancia de lo que se consideraría como “accesorio” a esta? En cierto sentido, el juicio reflexionante permanecerá siempre abierto, ante la imposibilidad de construir el concepto que especifique en toda la línea la “estructura” de la obra, salvo quizás ante aquellos objetos concebidos para la buena intelección de su forma. Y, como afirma Derrida en el mismo lugar, aun si pudiera reducirse la obra a su orden formal, esta será siempre mucho más que ese esquema en que se la convierte para hacerla accesible al concepto, al análisis, a la crítica<sup>57</sup>.

Tomemos el ejemplo de un poema. El comentario del texto trata de explicitar sus caracteres formales: su metro, sus recursos fónicos –aliteraciones, rima...-, sus ritmos de distinto orden. Pero con ello sólo se describe una fracción de aquello que hace del poema un acontecimiento estético. Para comprenderlo por completo habría que analizar además sus recursos figurativos, o el entrelazamiento de estos con los aspectos formales, entre una multitud de ingredientes de imposible distinción exhaustiva, e igualmente imposibles de expresar por el lenguaje. Lo mismo puede decirse de cualquier obra artística, ya se trate de una sinfonía o de un edificio. La estructura formal no puede equipararse a la belleza, y por lo tanto esta no puede agotarse en ningún juicio reflexionante. Afirma Derrida sobre esto: con el estructuralismo, la estructura se convierte en el objeto de estudio, como si se tratase de la cosa literaria misma<sup>58</sup>. La estructura se entiende así literalmente, sin referencia más que al espacio morfológico. En la medida en que deje de reconocerse el carácter metafísico de la noción de estructura, se corre el riesgo de confundir el sentido con su modelo geométrico o formal. Y pone Derrida el ejemplo de dos obras de Corneille que, muy similares en su estructura, son sin embargo disímiles en su experiencia: las desemejanzas entre *Le Galerie du Palais* y *Le Cid* no radican en su orden interno, sino en la cualidad y la intensidad de la obra en todos sus estratos. Aquí, el análisis estructural no puede distinguir entre ambas obras, cuyas diferencias no son de orden formal. Si *Le Cid* es bello lo es por lo que en él sobrepasa el esquema y el entendimiento. La estructura no es la verdad de la obra, y no ocurre que la estructura genere el sentido, sino que *es porque el objeto artístico se concibe con un sentido que posee un orden interno*. Al anteponer la forma al sentido, el estructuralismo amenaza la comprensión de su objeto<sup>59</sup>. La forma de una obra no admite una descripción cerrada y

<sup>57</sup> Cf. Derrida, J. *La escritura y la diferencia*, pp. 26s.

<sup>58</sup> Cf. Derrida, J. *La escritura y la diferencia*, p. 26.

<sup>59</sup> Cf. Derrida, J. *La escritura y la diferencia*, p. 42.

definitiva como las propuestas por el análisis estructural: “es la apertura lo que siempre hará fracasar la pretensión estructuralista”<sup>60</sup>. Pero es justo esta apertura, esa imposible completud de la descripción del orden de las formas, lo que impide que el juicio reflexionante se resuelva en determinante, que el concepto pueda recoger la esencia de la belleza y que esta se agote en una lección estructural. Sin embargo, no por ello podemos desatender estos análisis, que revelan un momento de la obra necesario para su comprensión<sup>61</sup>; debemos emplearlos de manera crítica, inscribirlos en un discurso más amplio que los relativice sin ignorar por ello sus hallazgos.

No cabe confundir pues la belleza pura kantiana con la idea de lo bello como perfección. Que aquella obedezca a una forma en potencia conceptualizable merced a su conformidad con las categorías no significa que lo bello resida tan solo en el momento estructural de las formas. La belleza pura no radica por fuerza en su regularidad o en su simplicidad, sino que responde a una combinación única y particular de los conceptos puros del entendimiento, combinación que cabe describir en alguna medida, pero que, en su particularidad inédita, deja en un principio al observador sin un concepto acerca de su finalidad. Sobre esto, afirma Simón Marchán:

La descalificación de la categoría neoclasicista de la regularidad no rechaza del todo ciertos parentescos de la perfección con la belleza, pero sí se alza contra las pretensiones de monopolio de la segunda sobre la primera. En consecuencia, la posición kantiana cuestiona ciertas aspiraciones exclusivistas de la estética neoclásica, así como las ambiciones desbordadas que teorías artísticas posteriores tratarán de legitimar desde la percepción<sup>62</sup>.

Hay claros solapes entre la belleza pura kantiana y la idea de belleza como perfección formal, pero la *KU* supera las nociones precedentes de lo bello al rechazar que este radique tan sólo en la perfección de su contextura. Como señala Gérard Lebrun, el propio Kant pareció adoptar en escritos anteriores a la *KU* la idea de belleza como perfección del orden interno defendida por Leibniz o Wolff<sup>63</sup>, pero se distanció de tales planteamientos cuando en la tercera crítica rechazó que el juicio de gusto tenga un carácter primariamente intelectual. No obstante, si, como se ha argumentado aquí, las formas estructurales son al mismo tiempo las de mayor pregnancia, y por ende placen aun antes del análisis racional de su orden interno, entonces

<sup>60</sup> Cf. Derrida, J. *La escritura y la diferencia*, p. 219.

<sup>61</sup> Cf. Derrida, J. *La escritura y la diferencia*, p. 44.

<sup>62</sup> Marchán, S. *La estética en la cultura moderna*, p. 48.

<sup>63</sup> Cf. Lebrun, Gérard. *Kant y el final de la metafísica. Ensayo sobre la Crítica del Juicio*. Madrid: Escolar y Mayo, 2008, pp. 331s.

ambas ideas de belleza serían compatibles entre sí, no habría contradicción entre una belleza aprehendida intuitivamente cuya forma se distinga por un grado superior de orden que, en cuanto tal, admite ser dilucidado y conceptualizado. Oportuno es aquí recordar lo afirmado por Husserl acerca del momento figural, su doble faz que revela una cara intuitiva, por la que la consciencia constata, antes de cualquier reflexión, la pregnancia de los agregados unitarios, y una cara conceptual, según la cual puede dilucidarse el concepto de esa unidad a través del método de las variaciones imaginativas / libre juego de las facultades. Pero, puesto que nunca puede discernirse del todo lo que en una obra es estructura de lo que no lo es, la belleza permanece siempre en último término como algo inaprehensible, irreductible a concepto, por más que su unidad, su pregnancia, su “momento figural” puedan hasta cierto punto describirse. La belleza que encontramos en el edificio clásico o en la sonata es siempre mucho más de lo que en ellos podemos considerar “estructura”, lo que no quita para que las proporciones aplicadas en el diseño o las formas musicales empleadas en la composición confieran a estos objetos una pregnancia que, aparejada con otros ingredientes, contribuya a eso que llamamos “belleza”.

#### **4.4. Crítica de la belleza pura**

La pregnancia o grado superior de cohesión formal equivaldría a lo que en el sistema kantiano se denominó “finalidad sin fin”. La forma unitaria parece, en virtud de su unidad, concebida con algún propósito que sin embargo permanece oculto a la mirada y elude su intelección. No ocurre que ante lo bello falte todo concepto en absoluto, sino que se carece de nociones acerca de su finalidad, es decir, de su estructura formal. Es la falta de ese concepto, y no la de un concepto en general acerca del objeto, lo que desencadena el juicio reflexionante, pues no hay percepción sin concepto. No cabe pensar que la experiencia de la belleza pura sea una experiencia por completo a-conceptual, pues lo bello sería entonces algo “completamente otro”, inasimilable. Por más que podamos no poseer un concepto acerca de la entidad ante nosotros, por más que no podamos identificarlo, asignarle un nombre, otros conceptos de nivel inferior participarán en la síntesis de reconocimiento. Alguna clase de concepto empírico conformará siempre en alguna medida el horizonte de recepción del objeto. Los casos de belleza pura propuestos por Kant<sup>64</sup> confirman estas afirmaciones: la flor, la música absoluta o la greca abstracta son subsumibles siempre bajo algún concepto más o menos determinado, puesto que pueden nombrarse y describirse. La inusitada pregnancia de

---

<sup>64</sup> Cf. *KU*, §16, pp. 164s.

la forma incita a preguntarse por el motivo de su atracción, y desencadena el juicio reflexionante que, en su caso, culmina al describir el secreto de la forma. Pero, antes de eso, ya se ha de poseer alguna noción, por elemental que sea, acerca del objeto.

Puesto que el concepto interviene siempre en la constitución objetual, puesto que siempre podemos decir algo acerca de la cosa a un nivel u otro de descripción, ante ella tendrá siempre lugar alguna forma de juicio determinante –“es un tulipán”, “es una greca”-, y el juicio reflexionante, de darse, habrá de referirse a algún aspecto parcial del objeto<sup>65</sup>; en el caso de la belleza, el referente a su “finalidad sin fin”. Cuando el observador carece de un concepto acerca de esta finalidad, se encuentra ante una belleza pura o libre; cuando posee algún concepto acerca de la finalidad del objeto, cuando dispone de alguna noción que describa la finalidad a que obedecen las formas, que explique la razón de ser del modo particular en que estas se organizan, estamos ante una belleza adherente. Kant diferencia, pues, entre ambas variedades de belleza, pura y adherente<sup>66</sup>. La primera se distingue por su autonomía, por el hecho de que las formas responden tan sólo a leyes internas, sin atender a exigencias exteriores; en la segunda, la forma, además de ofrecer una unidad superior a la aparejada a su condición de cosa extensa, se muestra como forma concebida para un fin externo a ella, la cual no sería ya un sistema por completo autorreferente. En virtud de esta finalidad externa a la que la forma respondería, cabe esperar que ostente un grado de orden inferior al de la belleza pura, pues las formas deberán responder a requisitos externos a sus leyes internas y a menudo contrarios a ellas. El objeto se interpretará entonces como heterónimo, como concebido con un propósito determinado, y el observador poseerá un concepto acerca de la finalidad a la que responden las formas y que da por tanto cuenta de su disposición. Señala Kant que, aunque la flor ostenta una belleza pura para el observador común, no ocurre así para el botánico<sup>67</sup>, pues este podrá dar razón del propósito de las formas –el cometido de estambres y pistilo, la finalidad de los pétalos, el sentido del agregado de estos elementos- y dispondrá entonces del concepto de su unidad. La diferencia entre belleza pura y adherente parece pues responder tanto a la perspectiva del observador como a los caracteres del objeto. Pero, como señala Lebrun, el horizonte de recepción desde el que percibimos la belleza de la forma natural se configura en un mundo de artefactos –lo que incluye a las obras de arte-, y en consecuencia aprehendemos incluso el ente natural como si se tratase de un ingenio humano:

---

<sup>65</sup> Gérard Lebrun afirma que “la consciencia puramente reflexionante es un sueño imposible”. Lebrun, G. *Kant y el final de la metafísica*, p. 355.

<sup>66</sup> Cf. *KU*, §16, pp. 164s.

<sup>67</sup> Cf. *KU*, §16, p. 164.

Esta visión artesanal del mundo invade incluso el reino de la belleza natural: ¿hablaríamos de un hombre *bello* o de un caballo *bello* si las normas de fabricación humana no siguiesen gobernando sin que nosotros lo supiésemos nuestra apreciación? [...] Sombra del hombre-artesano, el Dios-“artista” *cierra todo acceso a la belleza libre*<sup>68</sup>.

¿Es posible hacer epojé de este horizonte desde el que constituimos el objeto natural? ¿Puede acaso percibirse la flor, ejemplo primero de belleza pura, sin atribuirle una finalidad externa, o sin que su vista remita al punto al acervo de flores representadas por los artistas a lo largo de la historia del arte, o a los usos sociales a que se dedican las flores, cuyos significados y afectos se adhieren a la imagen del ente natural, y son convocados por él? ¿Puede experimentarse lo natural al margen de los prejuicios culturales, como algo exterior al mundo humano? Como hemos argumentado, el concepto interviene en la constitución de cualquier objeto, de manera que aquel resultará siempre afectado por el juego de remisiones característico del lenguaje; la presencia del objeto y de su concepto iniciarán la deriva semántica que enlaza este con el conjunto de la semiosfera cultural y lo inviste de un aura de significados, afecciones e imágenes. Un objeto es siempre un objeto simbólico cuya percepción remite de manera inmediata a un haz de unidades culturales asociadas de las que parece difícil –aunque quizás no sea imposible- hacer epojé. Incluso al contemplar el ornamento más abstracto, la forma actúa –como veremos- como forma simbólica. Este cariz simbólico cuestiona la posibilidad de una belleza pura, una belleza que no remita a nada externo a sí. Sin embargo, pese a estas dificultades, la idea de belleza pura mantiene su valor teórico en cuanto idea regulativa, en cuanto límite nunca alcanzado en un mundo de bellezas siempre adherentes en mayor o menor medida, idea que define la dimensión puro-sensible de la experiencia estética.

Señalemos que en el párrafo anterior podría pensarse que por un momento se ha identificado la belleza pura con la belleza natural. Hay un claro solape entre ambas, y esto atañe a la apreciación del paisaje, como se verá. Los entes naturales poseen a menudo una fuerte pregnancia, puesto que su morfología se distingue con frecuencia por su regularidad, su continuidad, su cierre, por la homogeneidad de sus proporciones y otros rasgos de la buena forma *Gestalt*. Tanto es así, que criterios compositivos como los de proporción o coherencia, postulados por la teoría arquitectónica del clasicismo, parecerían haberse aplicado en el diseño de numerosos entes de la naturaleza, o al menos esto han intentado demostrar cierta

---

<sup>68</sup> Lebrun, G. *Kant y el final de la metafísica*, p. 352. *Cursivas mías*.



cantidad de estudios acerca de las formas vegetales o de la figura humana<sup>69</sup>. Empero, no todos los entes naturales ostentan esta pregnancia, y como demuestra el ejemplo kantiano de la greca o de la música sin texto, algunos objetos artísticos cumplirían el doble requisito de una inusual pregnancia y de una falta de propósito manifiesto.

#### 4.5. Placer estético

De entre las cuestiones abordadas por Kant en la *KU*, incumbe también al modelo de vivencia estética aquí planteado lo referente al placer infundido por la contemplación de lo bello. Mientras que, como hemos mencionado, Jean-Marie Schaeffer considera como experiencia estética aquella actividad cognitiva que suscita una sensación placentera, para otros pensadores, como Adorno o Heidegger, el placer no es en absoluto consustancial a esa experiencia. La tercera crítica kantiana y los comentarios referidos a ella aportarán una nueva perspectiva acerca de esta cuestión.

Apuntemos brevemente las facetas del placer kantiano que consideramos más significativas para nuestro análisis. En la *KU*, Kant parece concebir el placer estético como un goce derivado del hallazgo intelectual. En la *Introducción* a la obra, Kant afirma que la experiencia de encontrar un vínculo entre dos aspectos antes considerados independientes constituye una fuente de placer<sup>70</sup>. El hombre encontraría una satisfacción en descubrir formas de orden subyacentes al fluir de los fenómenos, en el hallazgo de aspectos de la trama del mundo y de la coincidencia de estos con sus facultades cognitivas<sup>71</sup>. Podemos pensar que el placer estético se asemejaría al que encontramos al resolver un enigma o un problema, pues, como afirma Kant, “la consecución de todo propósito va enlazada con el sentimiento del placer”<sup>72</sup>. Puesto que el libre juego de las facultades se propone desentrañar el secreto de la unidad de la forma, la resolución del juicio reflexionante infundiría una satisfacción de ese orden. En la experiencia de lo bello, se disfruta de resolver el enigma planteado por su contextura formal. Se trataría este de un placer “desinteresado” en la medida en que tiene su razón de ser en sí mismo, en el goce del puro logro intelectual, y no en satisfacer nada ajeno a la experiencia estética; un deleite parejo al experimentado cuando satisfacemos nuestra

---

<sup>69</sup> Cf. en general la obra de Matila Ghyka o Jay Hambidge, entre otros.

<sup>70</sup> “La posibilidad descubierta de unir dos o más leyes empíricas y heterogéneas de la naturaleza bajo un principio que las comprende a ambas es el fundamento de un placer muy notable”. *KU*, Introducción VI, p. 115.

<sup>71</sup> Cf. *KU*, Introducción VI, p. 115.

<sup>72</sup> *KU*, Introducción VI, p. 115.

curiosidad sin ningún interés que trascienda esa mera satisfacción<sup>73</sup>. Cabe observar, no obstante, que este placer, en cuanto suscitado por el *alivio* de subsumir lo desconocido bajo lo familiar y tranquilizador del concepto<sup>74</sup>, o en cuanto originado por un posible narcisismo del logro, comportaría elementos de interés difícilmente distinguibles de ese placer puro y desinteresado, lo que, como veremos, acarrea serias implicaciones para la estética kantiana.

Afirma además Kant que lo que impulsa a continuar el libre juego de las facultades es el placer experimentado en su transcurso, luego no puede ser este algo que aparezca tan sólo al final del proceso, al resolver el acertijo de la forma, sino que ha de considerarse como algo experimentado también *durante* el libre juego. Una posible solución a esto se encontraría en la idea antes propuesta de experiencia estética como proceso integrado por fases, por una secuencia de acontecimientos estéticos menores, de revelaciones parciales acerca del objeto, que en el episodio estético cumplido desembocan en el acontecimiento de una comprensión más abarcante del objeto. En el transcurso de la experiencia estética tendrían lugar acontecimientos secundarios de comprensión que, en cuanto éxitos parciales, comportarían sus propias satisfacciones, y serían estos logros parciales y sus goces aparejados los que animarían a continuar el proceso. De esta manera, una variedad única de placer estético operaría tanto en el curso del libre juego de las facultades como en su culminación.

Si en la experiencia kantiana de la belleza puede distinguirse entre un momento “gestáltico” de percepción inmediata del objeto bello en cuanto poseedor de una pregnancia inusitada, y un momento “hermenéutico” de reflexión acerca de la forma, lo dicho hasta ahora acerca del placer estético sólo aludiría al placer experimentado en la fase “hermenéutica”, el derivado del logro intelectual. Sin embargo, observa Rudolph Arnheim, desde una perspectiva cercana a la teoría de la *Gestalt*, que *hay un placer derivado de contemplar la forma equilibrada*<sup>75</sup>. En virtud de la ascendencia gestáltica de los planteamientos de Arnheim, podemos entender por forma equilibrada la “buena forma” *Gestalt*, forma organizada, forma bella kantiana. Lo bello no sólo placería al reflexionar acerca de su orden interno, sino también en esa intuición inmediata de la forma que constata su inusual pregnancia. Esta idea aparece ya contenida en el fragmento de Kant citado al comienzo de este capítulo, donde se aludía a dos variedades de juicio estético, uno de orden reflexionante, en que tendría lugar el libre juego de las facultades, y otro encargado de constatar un placer no infundido por esa reflexión,

---

<sup>73</sup> Cf. Crowder, P. “The significance of Kant’s pure aesthetic judgement”, p. 119.

<sup>74</sup> Cf. Rivera de Rosales, J. *Kant: el conocimiento objetivo del mundo*, p. 68.

<sup>75</sup> Arnheim, Rudolph. “Gestalt and Art”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2.8 (1943): 71-75, p. 74.

sino por la intuición inmediata de la particular pregnancia del objeto bello, pero que esta segunda variedad de juicio refiera a una experiencia también descrita por la teoría de la *Gestalt* da prueba adicional de una afinidad entre ambas hipótesis en la que se profundizará en lo sucesivo. Si el placer experimentado en la fase hermenéutica del libre juego de las facultades anima a continuar el juicio reflexionante, podemos esperar que este goce experimentado ante el primer vislumbre de la forma bella llame nuestra atención acerca de su excepcional unidad / pregnancia y con ello desencadene el paso de una actitud ordinaria ante el objeto a una mirada estética. Habría pues un placer estético propio de la fase intuitiva y otro específico de la fase discursiva.

El placer estético en Kant puede entenderse pues como un placer en principio derivado de la apreciación intuitiva e inmediata de la pregnancia de las formas, placer que induce a iniciar el libre juego de las facultades. Puede entenderse también como un placer suscitado por el logro intelectual que, en la experiencia estética, consistiría en dilucidar aspectos particulares del orden formal del objeto, y a la postre, en formular el concepto de su unidad. La consecución de estos logros parciales impele a continuar la lectura de las formas, la cual culminaría cuando el juicio reflexionante alcance un concepto de la unidad del objeto, a lo que cabe imaginar que acompaña una carga afectiva más intensa que las anteriores. En la hipótesis kantiana, el placer aparece pues implicado en todas las fases por las que atraviesa la apreciación de la belleza, desde el vislumbre que anima a pasar de una actitud prosaica a una mirada estética, hasta la solución del enigma de las formas.

#### **4.5.1. Crítica al placer estético kantiano**

Las nociones de belleza pura y de placer desinteresado presentan importantes derivaciones políticas y, si se pretende incorporar el sistema kantiano a nuestro modelo de experiencia estética, tales nociones han de examinarse críticamente. Con este propósito se recogen aquí dos perspectivas contemporáneas que cuestionan otros tantos aspectos fundamentales de la estética kantiana: la posibilidad de un placer desinteresado -y, en consecuencia, de una belleza pura- y el carácter trascendental del juicio estético.

Derrida observa que el empeño sistemático de Kant exige delimitar con nitidez el campo de lo estético como operación preliminar a su estudio. Kant acude a la particular cualidad del placer suscitado al contemplar la belleza pura como criterio para distinguir lo estético de lo extraestético.

Hay que saber [...] lo que atañe *intrínsecamente* al valor de belleza y lo que sigue siendo exterior a su sentido inmanente de belleza. Esta exigencia permanente [...] organiza todos los discursos filosóficos sobre el arte, el sentido del arte y el sentido sin más [...] Esta exigencia presupone un discurso sobre el límite entre el dentro y el afuera del objeto artístico<sup>76</sup>.

La belleza infunde un goce desinteresado, ajeno a cualquier interés que atribuya fin externo alguno a las formas del objeto; se diferencia pues este placer del originado por la belleza adherente, cuyo disfrute dimana, al menos en alguna medida, del interés que el objeto pueda tener para el observador. Afirma Derrida que el desinterés en la experiencia estética pretende servir aquí de criterio único para demarcar el ámbito estético, puesto que sólo aquél garantiza que el concepto de una finalidad quede excluido de la experiencia de la belleza. Pero esto supone que el sujeto ha de experimentar placer por algo que no le interesa, que no le atañe vitalmente. Este placer desinteresado, desligado de toda mundanidad, sólo puede ser el placer sentido por la subjetividad abstracta del sujeto trascendental. Pero el sujeto empírico, inmerso en un mundo de valores, intereses y preferencias, difícilmente experimentará este placer puro sin mezcla de agrado, por la misma razón por la que no cabe concebir una experiencia puro-sensible del objeto, pues su contemplación estará siempre impregnada de lo conceptual. A este respecto, afirma Lebrun que nunca se tiene la certeza, ante la experiencia estética, de no confundir el placer que nos proporciona la forma con el derivado del interés por el objeto<sup>77</sup>, de manera que no podemos apelar a ese placer como criterio para distinguir entre belleza pura y belleza adherente. El placer estético, como cualquier otra variedad de experiencia, no se da nunca en estado puro, sino que se muestra siempre en un cúmulo multidimensional de significaciones, sensaciones y afectos fundidos entre sí en mayor o menor medida, en un volumen de tiempo o rizoma irreductible a cualquiera de sus partes. Dicho en los términos de esta tesis: el objeto imaginario de la experiencia estética se constituye siempre en el seno de una semiosfera y ese objeto tiende, en el acto de su conformación, innumerables conexiones con otras unidades del medio semiótico, lo que incluye las relaciones que los aspectos del objeto imaginario -entre los que se encuentra el placer experimentado- tiende con esas unidades culturales externas a sí, la manera que el goce estético remite siempre, en su pertenencia a un objeto imaginario constituido en el seno de una semiosfera, a toda suerte de contenidos externos, estéticos o no estéticos. El imposible aislamiento del objeto imaginario de la experiencia estética implica que esta experiencia no es

---

<sup>76</sup> Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 57.

<sup>77</sup> Cf. Lebrun, G. *Kant y el final de la metafísica*, p. 249.

algo que quepa reducir a una esencia pura, libre de cualquier elemento “exterior”, sino que la propia indefinición del objeto imaginario y de su contexto mental impiden cualquier demarcación de lo puramente estesiológico.

Como hemos mencionado, Kant sugiere en la *Introducción* a la *KU* que el logro de cualquier objetivo está acompañado de un sentimiento de placer, pero es en particular cuando se descubre el acuerdo entre el objeto y nuestro entendimiento que el placer será experimentado. Pero ante esto, se pregunta Guyer: ¿hay algo necesario, a priori, trascendental, en la idea de que el logro lleve asociado un placer correlativo? ¿Lleva aparejado cualquier logro, de manera necesaria y universal, un placer derivado de su consecución? Guyer observa que a veces Kant escribe como si la belleza consistiese en el contento de los propios deseos o en el logro de los fines que los deseos sugieren. Si la consecución de un propósito conlleva necesaria y universalmente una carga emocional positiva, entonces belleza, logro y placer no son sino momentos de una misma variedad de experiencia. Pero entonces afirmar que la belleza pura inspira un placer desinteresado es un juicio analítico, pues, como vemos, la idea de belleza pura implicaría con necesidad la de un placer asociado. Si ese juicio ha de ser algo más que mera tautología, deberíamos poder encontrar un vínculo a priori y necesario, pero no contenido en el concepto de belleza, que indicase que el placer desinteresado deriva de ella. Pero no es así: nada parece indicar que, de ser la belleza pura algo distinto del goce por ella suscitado, ante la primera haya de darse también necesariamente el segundo, luego ese vínculo ha de proceder de la experiencia, y se trata entonces de un hallazgo empírico de la psicología, sin validez trascendental. El placer desinteresado no acompaña necesariamente a la experiencia de la belleza, por más que pueda hacerlo a menudo. No toda persona tiene la misma disposición a experimentar un libre juego de las facultades cognitivas, y menos aún con respecto a determinados objetos. No obstante, nada de esto quita validez a esta perspectiva para nuestro debate, pues el hecho de que ni los principios de la buena forma ni la belleza pura kantiana tengan un carácter universal no significa que no permitan dar razón de algunos aspectos de determinadas variedades de experiencia estética que una buena proporción de sujetos efectúan ante ciertos objetos. Como afirma Guyer, retirada la pretensión de trascendencia de la estética kantiana, esta mantiene su capacidad explicativa dentro de ciertos márgenes<sup>78</sup>.

---

<sup>78</sup> Cf. Guyer, Paul. “The Psychology of Kant’s Aesthetics”. *Studies in History and Philosophy of Science* 39 (2008): 483-494, p. 493.

## 4.6. La estética kantiana, la fenomenología y la teoría de la forma

### 4.6.1. Fenomenología y teoría de la forma

En lo que se refiere a las afinidades entre la teoría de la forma y la fenomenología, la *Gestalttheorie* es, de entre las escuelas psicológicas, la que más se aproxima a las tesis fenomenológicas<sup>79</sup>. Ya se ha señalado que ambas surgen en torno a los mismos años, y en el interior de un círculo más o menos definido de pensadores en la Alemania de comienzos del siglo pasado. Parece motivo de controversia que la teoría de la *Gestalt* se derive de la fenomenología o que aquella preceda a esta, y pueden citarse argumentos a favor y en contra de esta tesis. Lyotard afirma que los psicólogos de la forma fueron discípulos de Husserl<sup>80</sup>. Derrida señala que Husserl ha tenido siempre la pretensión de haber proporcionado sus conceptos a la psicología de la forma, en particular el de “motivación” –como asegura Husserl en el §47 de *Ideas I* o en el §37 de las *Meditaciones Cartesianas*–, así como el de totalidad o pluralidad organizada, formulado este en términos de un “momento figural” en *Filosofía de la aritmética*, como hemos visto<sup>81</sup>. Aron Gurwitsch, por su parte, mantiene que esta idea de *momento figural* fue descubierta de modo independiente por Christian von Ehrenfels y por Husserl con una diferencia temporal de pocos meses<sup>82</sup>, si bien en contextos teóricos diversos. Sea como fuere, ambos paradigmas nacieron y crecieron en proximidad temporal, geográfica y teórica, y a ello cabe achacar en cierto grado sus similitudes. La teoría de la forma y la fenomenología husserliana se ocupan de una misma clase de experiencia –por más que la segunda pretenda abarcar la totalidad de la vida consciente, y no sólo la percepción– y lo hacen en términos hasta cierto punto comparables. Tanto es así que, como afirma Gurwitsch, la *Gestalttheorie* es una forma de fenomenología en la medida en que pretende operar en el nivel descriptivo<sup>83</sup>, y la experiencia fenomenológica de constitución del nóema perceptivo puede reformularse por completo en términos de la *Gestalttheorie*<sup>84</sup>. Ambas perspectivas describen una experiencia inmediata del campo perceptivo: al fenomenológico “ir a las cosas mismas”, que propone una intuición directa de la realidad, sin filtros teóricos interpuestos, la fisicalización de la percepción efectuada por Köhler implica una análoga inmediatez de lo real.

---

<sup>79</sup> Cf. Gurwitsch, A. *El campo de la consciencia*, p. 203.

<sup>80</sup> Cf. Lyotard, J-F. *La fenomenología*, p. 73. Señalemos que distintas fuentes hacen afirmaciones contrapuestas en lo que se refiere a las relaciones entre Husserl y la escuela de la *Gestalt*.

<sup>81</sup> Cf. Derrida, J. *La escritura y la diferencia*, p. 226n.

<sup>82</sup> Cf. Gurwitsch, A. *El campo de la consciencia*, p. 88.

<sup>83</sup> Cf. Gurwitsch, A. *El campo de la consciencia*, p. 200.

<sup>84</sup> Cf. Gurwitsch, A. *El campo de la consciencia*, pp. 318s.

La insistencia posterior de Koffka en la importancia del hábito y la atención en la constitución del objeto encuentran su paralelo en observaciones similares recogidas ya en las *Investigaciones lógicas*, si bien fue en el pensamiento de madurez de Husserl donde estas cuestiones adquirieron particular relieve. Tanto la fenomenología como la teoría de la forma consideran que la *hyle* sensible acarrea un cierto grado de orden, y que la percepción constituye los objetos apoyándose en buena medida en ese orden propio de los datos de los sentidos. Ambos planteamientos consideran al percepto como una elaboración subjetiva, que se apoya en la organización que la materia sensible ya posee. Constitución no significa en ningún caso “creación”, forma que la subjetividad impone a la sensibilidad, sino el acto por el cual los objetos se dan a sí mismos, sin por ello caer la teoría de la *Gestalt* o la fenomenología en una posición análoga a la de Gibson<sup>85</sup>. Si para aquella el proceso perceptivo extrae de la materia sensible el mayor grado de orden posible con arreglo a los mencionados principios de la buena forma, la fenomenología considera que el percepto se constituye en un horizonte que determina a priori las condiciones de esa constitución. Este horizonte contiene unos esquemas de objeto que equivaldrían en el sistema fenomenológico a los principios *Gestalt*, o al menos tales esquemas, en cuanto definidores de las estructuras de las formas, habrían de admitir una descripción, más o menos extensa, en los términos de la *Gestalttheorie*. Además, ambos paradigmas se oponen a una idea de percepción como recepción pasiva de un flujo continuo de sensaciones, como afirmaron el empirismo o el positivismo. Hay, pues, un claro paralelo entre el modo en que ambas teorías conciben el proceso perceptivo. Las discrepancias entre ambas perspectivas son por lo demás notorias; no en vano se trata de un planteamiento filosófico y de un planteamiento científico-psicológico, y Merleau-Ponty<sup>86</sup> o el propio Husserl se encargaron de analizarlas.

#### **4.6.2. La crítica kantiana como fenomenología en ciernes**

Paul Ricoeur afirma que habría sido Husserl el descubridor de la fenomenología implícita en la epistemología kantiana. La filosofía de Husserl desarrolló algo ya contenido en estado latente en el sistema de Kant, y puede aquella entenderse como el despliegue de una fenomenología contenida en la filosofía kantiana. El proyecto husserliano puede considerarse hasta cierto punto como una reformulación de la crítica kantiana: el propio Husserl enlaza su filosofía con el pensamiento de Kant en distintos lugares de su obra<sup>87</sup>. Contra las

---

<sup>85</sup> V. *supra*.

<sup>86</sup> Cf. Merleau-Ponty, M. *Fenomenología de la percepción*, pp. 70-72.

<sup>87</sup> Por ejemplo, en el capítulo dedicado a Kant y la filosofía trascendental en *Erste Philosophie*.

interpretaciones más habituales, que han asimilado la *KrV* con una epistemología, puede verse en ella el comienzo de una verdadera fenomenología, a la que se aproximaría en su elucidación de la estructura interna del fenómeno, aun en un estilo no fenomenológico. Kant comprendió la necesidad de limitar la pretensión de la filosofía dogmática de superar los límites de la experiencia sensible, lo que le condujo a poner el foco en los fenómenos y en las condiciones de su presentación<sup>88</sup>: la revolución copernicana, considerada al margen de sus dimensiones epistemológicas, no es sino una epojé fenomenológica que, como el idealismo trascendental husserliano, reduce el campo de estudio filosófico al fenómeno. Observa Lyotard:

Muchos pasajes tanto de *Ideas* como de las *Meditaciones* sugieren que esto [el sujeto trascendental husserliano] equivale al sujeto kantiano [...] Tanto para Husserl como para Kant, la objetividad depende del conjunto de las condiciones a priori, y el gran problema de la fenomenología es precisamente el mismo que el de la crítica: ¿cómo es posible un dato?<sup>89</sup>

Por su parte, Javier San Martín señala que en los §§ 13 y 14 de la *KrV* puede encontrarse un sistema más o menos fenomenológico sobre la constitución de la esfera egológica, pues “en estos párrafos, se tocan casi todos los temas nucleares de la fenomenología”<sup>90</sup>. La fenomenología puede considerarse como una profundización de los planteamientos que, originados en Descartes, se continuaron en el empirismo y se desarrollaron en Kant hasta llegar a Husserl, quien los sometió a una considerable depuración a través del método fenomenológico<sup>91</sup>. Como muestra el profesor San Martín en este ensayo, el recurso de Kant al yo trascendental puede considerarse efectuado en una serie de reducciones análogas a las propias del método fenomenológico, y cuando Kant y Husserl se refieren a ese yo trascendental, aluden en esencia a una misma entidad, que en Husserl recibió una importante clarificación<sup>92</sup>.

---

<sup>88</sup> Sigo en lo anterior el análisis que Paul Ricoeur hace de las relaciones entre la fenomenología de Husserl y la crítica kantiana. Cf. Ricoeur, P. “Husserl and Kant”, pp. 147-149.

<sup>89</sup> Lyotard, J-F. *La fenomenología*, pp. 37-38.

<sup>90</sup> San Martín, Javier. “La teoría del yo trascendental en Kant y Husserl”. *Anales del seminario de metafísica. Universidad Complutense de Madrid* (1974): 123-143, p. 123.

<sup>91</sup> Cf. San Martín, J. “La teoría del yo trascendental en Kant y Husserl”, p. 123.

<sup>92</sup> Cf. San Martín, J. “La teoría del yo trascendental en Kant y Husserl”, p. 123.



#### 4.6.3. La lectura heideggeriana de la KrV

La afinidad entre la propuesta kantiana y la fenomenología se hace patente en *Kant y el problema de la metafísica*, obra en la que Heidegger hace una lectura de la *KrV* en clave fenomenológica. A los efectos de nuestra discusión, importa el hecho de que, frente a aquellas concepciones del texto kantiano que subrayan la distinción entre síntesis preconceptuales por un lado y la síntesis de estas con el concepto en la síntesis de reconocimiento por otro, Heidegger afirma la unidad del proceso: las tres síntesis y las tres facultades correspondientes –intuición, imaginación, entendimiento– no son sino momentos analíticos de algo en esencia unitario. Para Heidegger, la congruencia del dispositivo kantiano exige que se considere la imaginación como facultad primaria encargada de efectuar a un tiempo las síntesis de la multiplicidad sensible y su unificación con el concepto empírico que corresponda. No habría pues unas fases anteriores a otras, sino que la imaginación constituiría en un único acto la imagen unificada con arreglo al concepto<sup>93</sup>. La imaginación trascendental y el esquematismo conformarían una suerte de *pre-objetualidad* que “sale al encuentro” del ente, que hace posible ese encuentro, o, en términos fenomenológicos, que prepara el *horizonte* subjetivo en el que se constituye el objeto<sup>94</sup>. La imaginación trascendental y el esquematismo cumplirían en el sistema kantiano un papel análogo al de la intencionalidad constituyente y el horizonte fenomenológico: ambos conforman las facultades y las condiciones a priori de la objetualidad, aquello en virtud de lo cual el sujeto puede encontrar / constituir objetos en su experiencia. Ya en esta breve nota encontramos, pues, muestra de las semejanzas esenciales entre ambos paradigmas. Es en virtud de estas que, como afirma Daniel Dahlstrom, puede Heidegger hacer una lectura fenomenológica de la obra kantiana que en ocasiones reformula conceptos kantianos en términos propios de la fenomenología<sup>95</sup>. Y esta afinidad entre ambos planteamientos respalda la idea de complementar nuestro modelo de experiencia estética, de raíz fenomenológica, por medio de la propuesta kantiana.

Señalemos que la exégesis heideggeriana no ha sido aceptada sin controversia, como recoge el propio autor en el prólogo a la segunda edición de la obra<sup>96</sup>. Ya en los días de su

<sup>93</sup> Cf. Heidegger, M. *Kant y el problema de la metafísica*, §33, p. 206.

<sup>94</sup> Cf. Heidegger, M. *Kant y el problema de la metafísica*, §31, p. 194.

<sup>95</sup> Cf. Dahlstrom, Daniel. “The *Critique of Pure Reason* and Continental Philosophy: Heidegger’s Interpretation of Transcendental Imagination”. En *The Cambridge Companion to Kant’s Critique of Pure Reason*. Paul Guyer (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2010, 380-400; esta es una de las tesis que este autor desarrolla en su glosa del texto heideggeriano: *Kant y el problema de la metafísica* puede considerarse como una lectura de la *KrV* realizada desde la perspectiva de *El ser y el tiempo*, como por otro lado ya Heidegger indicó en el prólogo a la cuarta edición del texto; cf. Heidegger, M. *Kant y el problema de la metafísica*, p. 8.

<sup>96</sup> Cf. Heidegger, M. *Kant y el problema de la metafísica*, p. 9.

publicación, Ernst Cassirer observó que la unificación de la dualidad kantiana entre sensibilidad y entendimiento propuesta por Heidegger niega la autonomía de la razón y de la esfera de las ideas, y por ende la capacidad del entendimiento para concebir más allá de lo efectivo experimentado. Esto atañe en particular a la idea de libertad, kantiana idea de razón, carente de correlato sensible. Nuestra razón puede concebir más allá de la experiencia empírica, en ausencia de intuiciones sensibles, y a ello debe su autonomía con respecto de lo actual. De otro modo, la conciencia permanecería encadenada a lo efectivo, en rígida ligadura con ello, como si el hombre fuese un ser de la naturaleza<sup>97</sup>. Pese a esto, y aunque el mismo Heidegger admite en su texto el cargo de sobreinterpretación -como cuando afirma que una interpretación “debe recurrir necesariamente a la fuerza” para extraer de las palabras lo que estas quieren decir<sup>98</sup>-, su exégesis ha sido muy influyente en la filosofía europea posterior, y se ha convertido en canónica para pensadores como Merleau-Ponty, Deleuze o Derrida<sup>99</sup>.

La constitución del objeto tal como la describe la fenomenología guarda pues importantes afinidades con el proceso de formación del juicio descrito por la analítica trascendental. Que Heidegger intente aunar este dualismo entre sensibilidad y entendimiento en un proceso unitario obedece a la perspectiva fenomenológica desde la que Heidegger hace su exégesis. Si nos atenemos a la referida propuesta de Paul Guyer, que considera al juicio reflexionante como un juicio determinante en que no se cumple la síntesis de reconocimiento, la idea fenomenológica de constitución abarcaría ambas modalidades de juicio, puesto que admitiría la posibilidad de que las síntesis kantianas se efectúen en grado diverso. Y, si al comparar la fenomenología con la *Gestalltheorie*, resultaba que el horizonte fenomenológico de la percepción definía, de modo parejo a los “principios de buena forma”, las condiciones *a priori* bajo las que se constituye el objeto, ese horizonte se corresponde por otro lado con la noción kantiana de esquematismo, el dispositivo que hace posible que se fusionen la imagen sensible del objeto y el concepto que corresponda. Heidegger, como se ha comentado, equipara expresamente el esquematismo al horizonte fenomenológico: aquél conforma una suerte de “proto-objetualidad” que hace posible el encuentro con el objeto, y constituye el horizonte de ese encuentro<sup>100</sup>. En palabras de Ricoeur, la teoría del esquematismo kantiano se

---

<sup>97</sup> Cf. Cassirer, Ernst. “Kant y el problema de la metafísica (observaciones a la interpretación de Kant de Martin Heidegger)”. *Ideas y valores* 46.48-49 (1977): 105-129.

<sup>98</sup> Cf. Heidegger, M. *Kant y el problema de la metafísica*, §35, pp. 171-172.

<sup>99</sup> Cf. Dahlstrom, D. “The Critique or Pure Reason and Continental Philosophy”, p. 400.

<sup>100</sup> Heidegger dice, por ejemplo: “La imaginación forma previamente el aspecto del *horizonte de objetividad* como tal, *antes de la experiencia del ente*. Esta formación de aspecto en la imagen pura del tiempo no es solamente anterior a ésta o aquella experiencia del ente, sino que *precede siempre y en todo momento a toda experiencia*

acerca a lo que Husserl denomina la autoconstitución de la constitución del ser en la temporalidad<sup>101</sup>. Las síntesis objetuales propuestas en la *KrV* parecen anticipar, pese a las diferencias entre ambos, el concepto de constitución en Husserl<sup>102</sup>.

#### **4.6.4. La versión fenomenológica del libre juego de las facultades**

En lo que se refiere al libre juego de las facultades kantiano, Roman Ingarden propone un modelo de experiencia estética que reformula en clave fenomenológica el libre juego<sup>103</sup>. El pensador polaco concibe el episodio estético como un *proceso* que de manera genérica se desarrollaría a lo largo de tres fases. Al encontrarnos por primera vez con el objeto, su inusitada unidad formal nos atrae e invita a demorarse en su examen, a adoptar una actitud estética hacia la obra. La impresión inmediata e intuitiva provocada por su inusual pregnancia, acompañada del placer que esa intuición origina, mueve a dedicar al objeto una mirada más atenta a sus cualidades formales y menos a sus demás facetas. Se trata de lo que Ingarden denomina “emoción preliminar de la experiencia estética”<sup>104</sup>, que motiva el paso de la actitud ordinaria a una actitud estetizadora. El propio Ingarden relaciona la unidad formal que desencadena esta actitud con la buena forma *Gestalt*<sup>105</sup>. Y, en el paralelo entre esta propuesta y el juicio estético kantiano, esta “emoción estética preliminar” se correspondería con lo que aquí hemos calificado de “fase gestáltica” del libre juego de las facultades, a saber, con esa posibilidad de que, como apuntase Guyer, el libre juego pueda darse como una experiencia no durativa similar a la que experimentamos ante un diseño gráfico u otros objetos de inusual pregnancia.

A esa primera etapa le sigue una segunda en que el observador explorará el objeto con la intención de encontrar la armonía que relaciona sus diversas cualidades y que le confiere esa especial pregnancia, proceso que cabe imaginar como una reflexión acerca de las cualidades formales del objeto, de un observar demorado, acompañado y complementado por el discurso verbal de lo percibido, del pensamiento acerca de ello, y de un intento de

---

*posible*”. Heidegger, M. *Kant y el problema de la metafísica*, §26, p. 116. Cursivas mías.

<sup>101</sup> Ricoeur, P. “Kant and Husserl”, p. 154. Traducción propia.

<sup>102</sup> Cf. Ricoeur, P. “Kant and Husserl”, p. 157.

<sup>103</sup> Cf. Ingarden, R. “Aesthetic Experience and Aesthetic Object”. La glosa de la propuesta ingardiana que se presenta a continuación omite muchos de los matices del texto original y se limita a recoger aquello que la emparenta más de cerca con el libre juego de las facultades kantiano.

<sup>104</sup> Cf. Ingarden, R. “Aesthetic Experience and Aesthetic Object”, p. 295s.

<sup>105</sup> Cf. Ingarden, R. “Aesthetic Experience and Aesthetic Object”, p. 296, 306.

aprehender su significación<sup>106</sup>. Esta segunda fase se correspondería con lo que aquí hemos considerado como la fase “hermenéutica” del juicio reflexionante, con el percibir / pensar la forma del objeto y su consonancia con nuestras facultades cognitivas, su coincidencia con los conceptos puros del entendimiento. Por último, en una tercera fase, se efectuaría, según Ingarden, la síntesis comprensiva del sentido de la obra, culminación del proceso que se acompañaría de una descarga afectiva placentera; esta última etapa se correspondería con la solución del juicio reflexionante, en la que se alcanzaría un concepto de la unidad de la forma.

El planteo de Ingarden parece pues corresponderse punto por punto con el libre juego de las facultades kantiano, que se reformularía aquí en términos fenomenológicos. La propuesta alude además a la teoría de la *Gestalt*, de manera que hace confluir en sí las tres líneas teóricas aquí consideradas. Una vez en estos términos, pueden añadirse a la caracterización de la experiencia estética los conceptos que acerca de la vivencia consciente ofrece la fenomenología: las ideas de aprehensión del objeto como síntesis de escorzos, las nociones de constitución, de esquema, de horizonte, los cuales permitirían perfilar mejor aquello en que pueda consistir el libre juego de las facultades. Este planteamiento ofrece, pues, el enlace entre la fenomenología, la estética kantiana y la *Gestalttheorie*, punto de partida para su síntesis, y da por lo tanto una pauta posible para integrar las tesis kantianas y gestálticas en nuestro modelo de experiencia estética.

#### **4.6.5. La genealogía kantiana de la Gestalttheorie**

Acerca de las relaciones entre la estética kantiana y la teoría de la *Gestalt*, puede decirse que Kant se encuentra en el origen de la mayor parte de las líneas teóricas de la psicología del siglo XIX. Estas se desplegaron en general dentro del marco definido por la filosofía crítica, ya sea al seguir alguna de sus vertientes, ya al reaccionar contra ellas<sup>107</sup>. Este influjo se explica en parte por la propia temática de la filosofía kantiana<sup>108</sup>, y, pese al cuidado de Kant por distinguir siempre entre ambas disciplinas, él mismo señaló en la tercera crítica la esencial afinidad entre su filosofía y la ciencia psicológica: los procesos psicológicos de saber, desear y sentir están directamente relacionados con las facultades a priori del entendimiento, la razón y el juicio<sup>109</sup>. Tanto es así, que, como afirma Paul Guyer, cuando se desactivan las

<sup>106</sup> Cf. Ingarden, R. “Aesthetic Experience and Aesthetic Object”, p. 304.

<sup>107</sup> Cf. Leary, David E. “Immanuel Kant and the Development of Modern Psychology”. En *The Problematic Science: Psychology in Nineteenth-Century Thought*. William R. Woodward y Mitchell G. Ash (eds.). Nueva York: Praeger, 1982, 17-42, p.18.

<sup>108</sup> Cf. Leary, D. E. “Immanuel Kant and the Development of Modern Psychology”. p. 39n1.

<sup>109</sup> Cf. Leary, D. E. “Immanuel Kant and the Development of Modern Psychology”, p. 27.

pretensiones trascendentales de la estética kantiana –pretensiones que, según este autor, el planteamiento kantiano sólo adquiere en la filosofía crítica y no en la precrítica-, esta permanece dentro de los límites de la estética del siglo XVIII como una rama de la psicología empírica<sup>110</sup>. Una vez retiradas estas pretensiones trascendentales, como son la universalidad del placer experimentado ante el objeto bello, o que todos los seres humanos tengan a priori unas mismas facultades de imaginación y entendimiento -lo que a su vez fundamenta la universalidad del juicio estético-, la crítica kantiana no ofrece sino una psicología, por más que se trate de una psicología que mantiene, aún hoy, cierto valor explicativo, pero “nuestro uso y apreciación de sus contribuciones no dependen de tomar en su sentido literal la afirmación de Kant y de algunos de sus admiradores que transformaron la estética de psicología empírica en trascendental”<sup>111</sup>.

Sin embargo, la teoría de la forma desciende de la crítica kantiana por una vía más directa que la de su mera adscripción a una ciencia psicológica influida de modo más o menos genérico por los planteamientos del filósofo. Esta línea de descendencia parte del idealismo alemán poskantiano de Fichte y Schelling y pasa por los psicólogos Georg Müller, Ewald Heinz, Ernst Mach y Carl Stumpf<sup>112</sup>, este último director de la tesis doctoral de Edmund Husserl y fundador del Instituto de Psicología de Berlín<sup>113</sup> -*Psychologische Institut Berlin*-, en cuyo seno se originó la escuela de la *Gestalt*. Algunas ideas centrales de la *Gestalttheorie* ya son anticipadas por el constructivismo de H. V. Helmholtz, como ocurre con su noción de “inferencias inconscientes”, entre otras. En este mismo contexto de la psicología alemana decimonónica, la doctrina kantiana sobre la apercepción y la unidad de la conciencia influyó las investigaciones de Wilhelm Wundt, si bien la *Gestalttheorie* reaccionó al estructuralismo de este autor. No obstante, propuestas como las del Helmholtz o Wundt, de clara raíz kantiana, avanzan la tradición teórica que culminó en la teoría de la forma. El rechazo kantiano del empirismo de Locke y Hume tiene su paralelo en el repudio, por parte de la *Gestalttheorie*, del atomismo y el positivismo prevalentes en el panorama intelectual en las décadas que precedieron a su surgimiento: frente al empirismo, para el que la conciencia sería mero receptor pasivo que alberga en su interior un reflejo casi mecánico del mundo externo, para Kant y sus partidarios la conciencia constituye activamente el mundo fenoménico a partir de la

<sup>110</sup> Cf. Guyer, P. “The Psychology of Kant’s Aesthetics”, p. 484.

<sup>111</sup> Guyer, P. “The Psychology of Kant’s Aesthetics”, p. 493. Traducción propia.

<sup>112</sup> Cf. Boring, E. *Historia de la psicología experimental*, p. 622s.

<sup>113</sup> Cf. Fiset, Denis, “Carl Stumpf”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Edición de primavera de 2019), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2019/entries/stumpf/>>. Último acceso: 15 de junio de 2019.

materia brindada por la sensibilidad; planteamiento este al que la escuela de la *Gestalt* se atenderá en esencia. Si uno de los puntos centrales abordados en la estética y la analítica de la *KrV* es la pregunta por la constitución del objeto y del mundo de los objetos, la escuela de la *Gestalt* consideró la organización del campo perceptivo por parte de la conciencia como el problema central al que atender en el estudio de la percepción. Hay, pues, claros paralelos entre ambas perspectivas, debidos hasta cierto punto a la continuidad genética entre ellos. Este examen no tiene, pues, un mero interés histórico, sino que ofrece un primer bosquejo acerca de las relaciones entre la *Gestalttheorie* y la estética kantiana, y anticipa una afinidad entre ambas que atañe a los objetivos de nuestro argumento.

#### **4.6.6. Las categorías kantianas y los principios de la buena forma**

Un concepto puro del entendimiento es una regla acerca de cómo algo puede aparecer en general. El esquema de un concepto puro proporciona la regla para toda posible representación unificada, las condiciones *a priori* de la posibilidad de cualquier cosa que se unifique en la conciencia. Los conceptos puros y en general la facultad del entendimiento a que estos pertenecen constituyen, pues, una suerte de modelado espontáneo o preformación del horizonte unificado que permite la objetualidad. Y, como observa Heidegger, estos conceptos funcionan de un modo holístico<sup>114</sup>, participan de modos diversos en la síntesis del fenómeno en virtud de su mutua compatibilidad, admiten infinitas combinaciones entre ellos. Buena parte de estas afirmaciones pueden aplicarse de igual modo a los principios de la buena forma. Estos conforman los criterios según los cuales la percepción organiza la materia sensible con el mayor grado posible de unidad. Los datos de los sentidos se unifican según un conjunto de reglas *a priori*: en Kant, estos son las categorías; para la *Gestalttheorie*, se trata de los principios de buena forma. Las leyes de buena continuidad, semejanza, figura-fondo, etc., son, como los conceptos puros del entendimiento, las reglas según las cuales se constituye el objeto, aplicables para “toda posible representación unificada”, condiciones de la objetualidad. Y, al igual que las categorías, los principios de la buena forma muestran una afinidad mutua que permite que distintas leyes operen a la vez, se combinen en grado y modos diversos en la unificación del campo perceptivo con arreglo al orden que este exhiba. Conceptos puros del entendimiento y principios de buena forma cumplen el mismo cometido en el sistema kantiano y en la teoría de la *Gestalt*. Empero, la correspondencia entre ambos no será inmediata, pero sí parece haber *a priori* cierta afinidad estructural entre ellos.

---

<sup>114</sup> Cf. Dahlstrom, D. “The *Critique of Pure Reason* and continental philosophy”, p. 397.

En la *KrV*, Kant diferencia entre cuatro clases de categorías: cantidad, cualidad, relación y modalidad. Las dos primeras prescriben las condiciones *a priori* para la constitución de los objetos; en términos gestálticos, podríamos decir que es a través de estas categorías que la conciencia distingue los objetos como tales, que es en virtud de ellas que los objetos emergen como figuras sobre un fondo menos diferenciado. Conforme a las *categorías de cantidad*, la conciencia identifica el número de objetos que existen en una multiplicidad simultánea en el espacio, distingue las unidades objetuales presentes, las agrupa según su pertenencia a una misma clase y les asigna un número, identificando así estos entes o grupos de entes como unitarios, múltiples o totales. Como aclara el profesor Rivera de Rosales en su glosa de la *KrV*:

Con las categorías de cantidad, sus esquemas y los Axiomas de la intuición, lo que hacemos es elaborar, desde la idealidad o reglas de síntesis, la *forma espacio temporal de los fenómenos* o formas *a priori* de la sensibilidad. El espacio y el tiempo dejan de ser meras multiplicidades, como en la sensibilidad; *esa multiplicidad continua es delimitada sintética, discretamente*, y llegan a ser intuitos. Esta labor es realizada primariamente por la capacidad imaginativa mediante el esquema de la cantidad: el número. Por él se reúne, mediante adición sucesiva de partes, una multiplicidad de igual naturaleza (homogénea) y se la *distingue de otras multiplicidades* concretas y concretadas también por el mismo esquema [...] Sobre las imágenes puras del espacio y del tiempo *recorta las figuras de los objetos* asignándoles una cantidad<sup>115</sup>.

En virtud de la naturaleza cuantitativa de estas categorías, los objetos por ellas contemplados caen bajo jurisdicción matemática. Los objetos así identificados y agrupados son los objetos extensos situados en el espacio, y como tales son descriptibles desde la matemática y la geometría:

Las de cantidad son las únicas categorías que *tienen imagen* (pero no empírica), pues se dirigen a la *pura forma* de los fenómenos, por eso *su matematización es completa* y podemos establecer incluso axiomas [...] Yendo más allá del texto kantiano, podemos afirmar que no sólo el número es aquí el esquema, sino también la línea, el trazado de la línea que hace posible asimismo el de la superficie y el volumen<sup>116</sup>.

El espacio kantiano, forma *a priori* de la sensibilidad, es pues un espacio regido por leyes matemáticas; horizonte geoméricamente estructurado, define las condiciones *a priori* de

---

<sup>115</sup> Rivera de Rosales, J. *Kant: el conocimiento objetivo del mundo*, pp. 84-87. Cursivas mías.

<sup>116</sup> Rivera de Rosales, J. *Kant: el conocimiento objetivo del mundo*, pp. 86-87. Cursivas mías.

la constitución de la objetualidad sensible<sup>117</sup>. Podemos aplicar la matemática a la experiencia *porque esta está matemáticamente organizada* –entiéndase, según esta perspectiva-, pues, para Kant, “las proposiciones de la matemática *no son idealizaciones de la experiencia, sino partes constitutivas de ella*”<sup>118</sup>.

Las *categorías de cualidad*, con arreglo a las cuales se define la materialidad de los entes, resultan de menor interés en el paralelo con los principios de la buena forma, puesto que estos no atienden a los aspectos materiales del objeto, sino a los formales, que son los contemplados por los Axiomas de la intuición. No obstante, observa Körner que es con arreglo a estas categorías que Kant afirma que las percepciones se dan con un mayor o menor grado de intensidad, y esa gradualidad sería otro de los aspectos de lo perceptivo susceptibles de matematización<sup>119</sup>. Como se ha señalado más atrás, los gradientes que hallamos en el campo ambital son uno de los tipos de regularidad a los que responden los datos de los sentidos, una de las estructuras según las que se organiza lo real sensible, y en cuanto variación continua de un parámetro de las formas, pueden al mismo tiempo conceptualizarse en términos *Gestalt* de semejanza o buena continuidad, y describirse mediante expresión algebraica, lo que ejemplifica esas correspondencias que se trata aquí de argumentar entre los principios de buena forma, las categorías kantianas y la estructuralidad lógico-matemática de la forma bella.

Por su parte, las *categorías de relación y de modalidad* se refieren a las interacciones mutuas entre objetos y a la unidad de su conjunto, al *sistema* integrado que los objetos constituyen merced a esas interacciones, lo que Rivera de Rosales denomina la “trama del mundo” que emerge de ellas<sup>120</sup>. Para nuestro argumento, interesan en particular las categorías de relación: permanencia de la esencia y cambio de los accidentes –*Primera Analogía*-, causalidad –*Segunda Analogía*-, comunidad –*Tercera Analogía*-. La primera de ellas se refiere a cómo el cambio que los objetos experimentan se efectúa como una mudanza de los rasgos accidentales, o no esenciales, del ente, mientras que su esencia o -presunto- núcleo inalterable permanece en el cambio y en el tiempo. La categoría de causalidad recoge cómo unos cuerpos se afectan a otros. De la conjunción de estas dos se desprende la tercera categoría, la de comunidad, que es la de mayor interés aquí. Esta refiere el modo en que la red de afecciones mutuas entre los entes que coexisten en simultaneidad en el espacio vincula

---

<sup>117</sup> Cf. Ricoeur, P. “Kant and Husserl”, p. 150.

<sup>118</sup> Körner, S. *Kant*, pp. 73-74.

<sup>119</sup> Cf. Körner, S. *Kant*, p. 74.

<sup>120</sup> Cf. Rivera de Rosales, J. *Kant: el conocimiento objetivo del mundo*, p. 95.



a todos ellos en un sistema solidario en que sus elementos se encuentran estrechamente ligados entre sí de tal manera que el todo resulta alterado en mayor o menor medida por el cambio acaecido en cualquiera de sus puntos. En último término, los enlaces causales entre los elementos se extenderían al conjunto de la naturaleza física en una causalidad universal que enlazaría entre sí todas sus partes.

Este breve repaso al sistema categorial de la *KrV* permite establecer un paralelo entre este y los postulados gestálticos. De acuerdo con las categorías de cantidad, los objetos son identificados, individualizados y subsumidos bajo los conceptos de unidad, multiplicidad o totalidad. Esta distinción de los objetos singulares de entre el flujo fenoménico equivale al modo en que la percepción segrega en el seno del campo perceptivo aquellas áreas que, por su mayor grado de orden, se perfilan sobre un fondo menos organizado, se constituyen como figuras individuales sobre ese fondo. Según las categorías de unidad, multiplicidad y totalidad, los objetos se agrupan conforme a su semejanza, de modo similar a como la percepción tiende a agrupar o a considerar como pertenecientes a una misma figura los objetos afines entre sí, los más cercanos entre sí, los que tienden a integrar figuras cerradas... Además, si dijimos que los principios de buena forma definen una clase de orden formal que se corresponde con el de las estructuras lógico-matemáticas, si la buena forma es en buena medida la forma estructurada según una legalidad explicitable, y si, pese a las referidas dificultades para su cuantificación, los principios *Gestalt* se refieren todos a relaciones espaciales cuantitativas – buena continuidad, proximidad, cierre...-, la forma organizada según estos principios admitirá una descripción en términos matemáticos, lo mismo que el ente espacial y extenso según lo recogido por las categorías de cantidad.

En cuanto a la categoría de comunidad, la unidad sistemática que enlaza solidariamente todos los objetos del mundo físico es también un sistema que, en cuanto tal, admitiría una representación matemática, pongamos por caso, desde la Teoría General de Sistemas tal como la formularon Ludwig von Bertalanffy o John von Neumann. Pero esta unidad, en la que el todo muestra una cualidad diversa a la mera suma de sus partes, es al mismo tiempo una totalidad en el sentido que la teoría de la forma da a este término. Si el concepto de sistema según Piaget permite describir el tipo de unidad que responde a los principios de la buena forma, ese concepto se refiere también al sistema que emerge de la red de interacciones entre objetos, y este sistema puede entenderse también como una totalidad *Gestalt*, como una “buena forma”. Con arreglo a la categoría de comunidad, los objetos que coexisten en el espacio ante el observador aparecen vinculados entre sí formando un sistema

de mayor o menor grado de cohesión que la percepción reconstruye de acuerdo con los principios de la forma. Apunta Rivera de Rosales: “en esta categoría de comunidad, podemos encontrar el paso hacia lo orgánico y *lo teleológico* [...] estudiado en la segunda parte de la *KU*”<sup>121</sup>. La categoría de comunidad describe la coherencia orgánica del mundo fenoménico, el vínculo por el que cada cambio en un punto origina una reacción en cadena que reverbera a lo largo de todo el sistema, y en potencia provoca reorganizaciones de mayor o menor alcance. Y esta unidad parecería concebida con algún propósito, con una finalidad, por más que no alcancemos a vislumbrar cual pueda ser esta. Pero esa “finalidad sin fin” es justo lo que, según la *KU*, caracteriza a la belleza pura, y que el juicio reflexionante trata de subsumir bajo concepto. Hallamos aquí pues el vínculo que enlaza la unidad referida por los principios de la *Gestalt* con la belleza kantiana: ambas corresponden a la unidad sistémica entre elementos, a la estructura formal lógico-matemática de Piaget.

Como última pieza en el estudio de las afinidades entre la crítica kantiana y la teoría de la forma, se recogerán aquí los comentarios de Hannah Ginsborg en relación con lo que Kant denomina la “legalidad sin ley” de lo bello. Según el filósofo, en el libre juego de las facultades la imaginación “esquematiza sin concepto”, de manera que lo bello “place sin concepto”. Esto plantea la pregunta por cómo la imaginación puede dar unidad a la multiplicidad sensible en ausencia de concepto empírico bajo el que subsumirla. Y sin embargo, las síntesis pre-reflexivas ostentan esa “legalidad sin ley”, obedecen a los conceptos puros del entendimiento, a los requisitos de la objetualidad, a las condiciones para su eventual síntesis de reconocimiento incluso si en el momento se carece del concepto empírico adeduo. Ginsborg propone a este respecto una analogía entre las facultades que generan las síntesis pre-reflexivas, y que operan por tanto sin concepto, pero pese a ello en conformidad con las categorías, y la facultad del lenguaje humano. Los humanos aprenden y utilizan el lenguaje de modo intuitivo, sin que para ello necesiten ser conscientes de las reglas de la gramática o de la sintaxis a las que la lengua responde<sup>122</sup>. El lenguaje, aptitud espontáneamente adquirida por los hombres, nace ajeno a ninguna regla expresa, y pese a ello obedece a una racionalidad estricta. Se trata de un fenómeno que se efectúa a un nivel “subpersonal”<sup>123</sup> del que, a pesar de ello, pueden explicitarse sus principios rectores y

<sup>121</sup> Rivera de Rosales, J. *Kant: el conocimiento objetivo del mundo*, p. 115. Cursivas mías.

<sup>122</sup> Cf. Ginsborg, Hannah. “Lawfulness without a Law: Kant on the Free Play of Imagination and Understanding”. *Philosophical Topics* 25.1 (1997): 37-81, pp. 59-61.

<sup>123</sup> Este concepto, frecuente en la filosofía analítica, resulta tan problemático como cualquier oposición binaria: ¿cómo puede decirse, ante cualquier comportamiento, qué debe a procesos conscientes y qué a procesos no conscientes? Más bien parecería que en la actividad mental se da una amalgama de elementos conscientes,

elaborarse una teoría sistemática que los recoja. Pero esto es justo lo que hace la teoría de la *Gestalt*, que identifica las regularidades con que el sistema perceptivo elabora la materia sensible y las objetiva con la nitidez de una ley natural. Procesos intuitivos y prerreflexivos como el lenguaje o la percepción obedecen a algo que en términos humanos cabe enunciar en forma de reglas objetivas. La regularidad que les impone la circuitería neuronal los hace susceptibles de una conceptualización posterior, de la que serían en principio independientes. Y, en virtud de la afinidad que mantienen con esta y de la plasticidad del sustrato neurológico, estas facultades pueden a su vez resultar alteradas por la explicación de la regla a la que tácitamente obedecen -y a esto se refiere Derrida cuando afirma que, lejos de haber una oposición, una exterioridad simple entre habla y escritura, aquella se encuentra atravesada por esta desde el principio. Por la misma cuenta, también la percepción puede resultar modificada cuando se explicitan las regularidades a las que en apariencia responde. En otras palabras: la teoría de la *Gestalt* tiene en potencia la capacidad de formar un gusto, de la misma manera que la gramática educa el modo en que hablamos y escuchamos.

De lo anterior cabe afirmar que los tres planteamientos, a saber, la crítica kantiana, la fenomenología husserliana y la teoría de la *Gestalt* describen y se refieren, aun en términos diversos, a un mismo tipo de experiencia, de la cual revelan aspectos que solo en parte se solapan; las tres se complementan entre sí en buena medida, y de su confluencia cabe elaborar un modelo de experiencia estética más completo.

#### **4.7. La estética kantiana, la teoría de la *Gestalt* y la práctica artística**

Kant afirmó en la *KU* que no pretendía ofrecer en ella una teoría del arte. En cuanto a la *Gestalttheorie*, pese a que Christian von Ehrenfels declara haber descubierto el “postulado general de la *Gestalt*” -a saber, el muy citado principio según el cual “el todo es cualitativamente diverso de la mera suma de sus partes”- en el curso de una audición musical<sup>124</sup>, tampoco ella fue ideada con miras a la producción artística. Sin embargo, ambos planteamientos han dado origen a una fértil estirpe de tendencias artísticas. De la estética kantiana derivan las teorías formalistas de Konrad Fiedler o Heinrich Wölfflin, que tuvieron una

---

semiconscientes y e infraconscientes en grado diverso de síntesis.

<sup>124</sup> Cf. Ehrenfels, Christian von. “On Gestalt qualities”. *Psychological Review* 44.6 (1937): 521-524, p. 521. Llama la atención que tanto Ehrenfels como Husserl -y este, tanto en su *Filosofía de la aritmética* como en las posteriores *Lecciones sobre fenomenología de la conciencia interna del tiempo*- hagan referencia al sonido como forma *Gestalt* y no a la figura visual, cuando son las artes plásticas las que mayor provecho han obtenido de los conceptos de la teoría de la forma.

influencia sustancial en la producción de las vanguardias. Por su parte, la teoría de la forma sirvió de inspiración a artífices, críticos e historiadores. Entre los primeros, destacan Wassily Kandinsky o Paul Klee, ambos profesores influyentes en la Bauhaus de Dessau. Entre los segundos, el ya mencionado Rudolph Arnheim desarrolló un método analítico que permite dar razón de algunos de los mecanismos que operan en la recepción de la obra visual.

Estos planteamientos acusan en general las virtudes y las limitaciones de su formalismo. Del lado de la producción artística, han sido de utilidad en particular para aquellas actitudes más centradas en la pura forma no imitativa, como ocurrió con las vanguardias de comienzos del siglo XX, en particular entre las artes plásticas. Del lado de la teoría y la crítica, los análisis de autores como Wölfflin y más tarde Arnheim se centran en especial en las estructuras formales que pueden identificarse desde la teoría de la *Gestalt*, y aunque relacionan a menudo estas estructuras con otras dimensiones no formales de la obra, estas suelen permanecer en un segundo plano.

Como afirma Simón Marchán, las tendencias artísticas y teóricas inspiradas por las estéticas kantiano-gestálticas han mantenido la ilusión de dar nacimiento a una estética “científica” apoyada en el carácter objetivo y en la nitidez con que las presuntas “leyes” de la buena forma parecen suministrar reglas para la composición artística. Una científicidad que se derivaría, de un lado, de la supuesta correspondencia de esos principios con la naturaleza del aparato perceptivo humano o de nuestras facultades cognitivas, y de otro, de su cualidad matemático-estructural ya reseñada, la cual facilita la especificación de los caracteres de las formas preferidas por nuestra percepción en forma de principios objetivos que forman sistema entre sí. La estética kantiana y en especial la teoría de la forma ofrecieron a las vanguardias clásicas unos oportunos criterios formales en un momento en que el abandono de los principios compositivos de la tradición dejó a los artífices sin instrumentos para la praxis. Una teoría que recoge con nitidez aquellos caracteres que resuenan con mayor intensidad con nuestras facultades perceptivas, sin por ello prescribir formas determinadas, no podía resultar más pertinente. La formulación de estos principios en el campo de la ciencia psicológica y la consiguiente posibilidad de verificarlas experimentalmente confiere un sello de legitimidad a un hacer artístico que se pretende objetivo en su contraposición al subjetivismo romántico o al *art nouveau* que lo precedió. Además, el carácter lógico-estructural de los espacios de formas abiertos por estas estrategias favorece un desarrollo sistemático de sus potencialidades, como se verá. Empero, no debemos entender que las leyes de la buena forma o las categorías kantianas proporcionen “recetas” artísticas, o que puedan siquiera dar origen a algo como un

lenguaje formal. Su influjo es más indirecto: ofrecen una suerte de criterios genéricos que pueden emplearse como guía en la práctica artística, criterios que los artífices asimilarían e incorporarían a su labor sin por ello emplearlos necesariamente de manera explícita.

#### **4.7.1. La psicología de la forma y las vanguardias clásicas**

Aunque ninguno de los psicólogos de la *Gestalttheorie* fuesen artistas o diseñadores, sí fueron personas interesadas en el mundo del arte; a su vez, aquellos profesores de la Bauhaus que de modo más notorio defendieron el interés de la teoría de la forma para la práctica artística -como Kandinsky o Klee- fueron artistas con una cierta inclinación por la objetividad científica. Estas afinidades permiten comprender mejor las relaciones cruzadas entre ambos colectivos. Algunos de los profesores de la escuela de Dessau entraron en contacto con la teoría de la forma a través de la obra de Gyorgi Kepes *El lenguaje de la visión*, o *Arte y percepción visual*, de Rudolph Arnheim<sup>125</sup>. Varios teóricos de la *Gestalt* impartieron conferencias en la Bauhaus en los años 20, y Albers o Kandinsky atendieron seminarios sobre la teoría de la forma en Leipzig en los años 1930-1931<sup>126</sup>. Kandinsky concibió a menudo el plano pictórico como si se tratase de un campo físico de fuerzas -en un enfoque que recuerda a la propuesta de Köhler- y recurrió a metáforas como las de tensión y atracción para describir y codificar las relaciones que tienen lugar en el seno del *campo* pictórico<sup>127</sup>. Algunos miembros de De Stijl empezaron por esas fechas a experimentar con relaciones entre fondo y figura como las postuladas por la teoría de la forma. Pero el influjo fue mutuo. Edgar Rubin, uno de los miembros de la escuela de la *Gestalt*, se apoyó en la elaboración de sus propuestas en escritos sobre teoría del arte como los de Alois Riegel acerca del ornamento o los del propio Kandinsky en torno al color<sup>128</sup>. Varios autores han señalado las semejanzas entre algunas obras de la vanguardia pictórica y los diagramas que los psicólogos de la *Gestalt* emplearon a

---

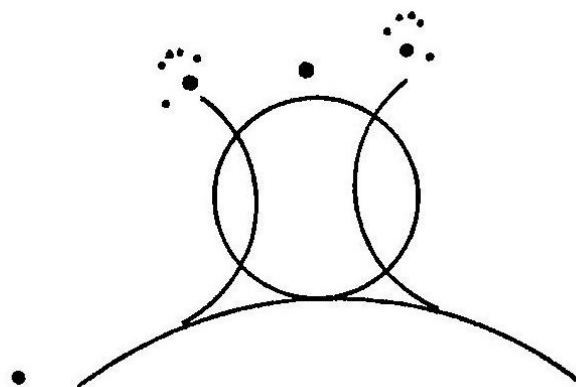
<sup>125</sup> Cf. Behrens, Roy R. "Art, Design and Gestalt Theory". *Leonardo* 31.4 (1998): 299-303, p. 301.

<sup>126</sup> Cf. Campen, Crétien van. "Early Abstract Art and Experimental Gestalt Theory". *Leonardo* 30.2 (1997): 133-136, p. 133. Sin embargo, afirma Rainer Wick en su obra sobre la enseñanza en la Bauhaus que "no existen hasta ahora pruebas directas de que Kandinsky hubiese leído escritos de los psicólogos de la *gestalt* importantes en los años 20 [pero] estas ideas habrían sido tema de conversación constante en la atmósfera intelectual de la Bauhaus y pudieron haber ejercido una especial atracción sobre Kandinsky". Wick, R. *Pedagogía de la Bauhaus*, p. 179.

<sup>127</sup> Esta clase de metáforas pueden encontrarse por doquier tanto en *Punto y recta sobre el plano* como en sus *Cursos de la Bauhaus*. Cf. Kandinsky, Wassily. *Cursos de la Bauhaus*. Madrid: Alianza, 1983. No cabe demorarse aquí en la cuestión del *lenguaje* empleado por el pintor ruso para describir la dinámica de las formas pictóricas, pero su análisis revelaría paralelos adicionales entre los principios de la *Gestalt* y la cualidad lógico-matemática de las formas derivadas de esos principios.

<sup>128</sup> Cf. Campen, C. v. "Early Abstract Art and Experimental Gestalt Theory", p. 134.

menudo en sus obras para ilustrar los principios de la buena forma<sup>129</sup>. El esquema que hace Kandinsky de la figura de la bailarina Gret Palucca en *Punto y recta sobre el plano* sigue el mismo patrón que esas ilustraciones, y parece hecho a propósito para alguno de los análisis de Arnheim en *El poder del centro*<sup>130</sup>.



Fotografía de la bailarina Gret Palucca y esquema de la imagen realizado por Kandinsky. Ambos se incluyen en *Punto y recta sobre el plano*.

Arnheim, por su parte, elaboró un modelo de interpretación de la forma visual que se diría inspirado en las teorías de Köhler. Para este autor, la tensión visual que incita al movimiento ocular entre distintas áreas de la forma resulta comparable a la atracción gravitatoria entre masas; en el caso del objeto plástico, distintos centros visuales “atraen” la mirada con mayor o menor intensidad, y esta discurre de centro a centro, sintiéndose atraída por el más importante, atendiendo quizá después a los secundarios o terciarios. La jerarquía y disposición de los elementos ofrece pues una suerte de orden visual que guía al ojo que contempla las formas. La analogía permite pues dar razón plausible de ciertos aspectos de la experiencia de la obra visual, ya se trate de pinturas, esculturas o edificios. Pero, pese a todas estas confluencias entre la *Gestalt* y las vanguardias, no ocurre, como hemos adelantado, que los principios de la buena forma se “apliquen” de modo directo en la labor creadora, sino que todo sucede más bien como si los artistas asimilasen unos principios que se emplean después a modo de criterios compositivos más o menos tácitos. Los artistas educarían su mirada de acuerdo con las leyes de la buena forma, y encontraríamos aquí quizás una circularidad del

<sup>129</sup> Cf. entre otros Wick, R. *Pedagogía de la Bauhaus*, p. 179.

<sup>130</sup> Arnheim, Rudolph. *El poder del centro*. Madrid: Alianza, 1984. Arnheim lleva la analogía entre la percepción visual y la teoría de campos hasta el punto de que llega a considerar -en 1982- que “las leyes de la psicología no son más que casos especiales de las leyes de la física” -Arnheim, R. *El poder del centro*, p. 230- y en afirmaciones de esta clase fundamenta en parte las pretensiones universalistas de su modelo -cf. Arnheim, R. *El poder del centro*, pp. 228,229.

gusto como la referida por Derrida en *La verdad en pintura*<sup>131</sup>: los principios de buena forma no serían entonces tanto unos principios enraizados en la naturaleza humana, como una suerte de axiomas compositivos desde los que se organiza la materia artística y que al mismo tiempo forman el ojo desde el que se aprecian las obras ejecutadas según esos principios.

#### **4.7.2. Las estéticas de raíz kantiana. Konrad Fiedler**

A su vez, de la estética kantiana derivó un elenco de teorías del arte de marcada impronta formalista, de entre las que examinaremos aquí las de Konrad Fiedler o Heinrich Wölfflin. Fiedler propuso una teoría de la puro-visualidad que reaccionó a las estéticas contenidistas del idealismo alemán, en particular la hegeliana. Como observa la profesora Francisca Pérez Carreño, Fiedler amplió las categorías consideradas por Kant en la *KrV* para incluir las visuales, y la *KrV* misma es adoptada como el principio rector de sus planteamientos<sup>132</sup>. Fiedler planteó eliminar, tanto de la producción como de la contemplación, los aspectos no formales de la obra: su simbolismo, su alegorismo, su narratividad, la referencia a entidades externas al objeto, y se propuso demarcar el campo de lo artístico de modo similar a lo efectuado por Kant en el terreno de lo estético; maniobra afín, como hemos visto, a propósitos análogos albergados por las vanguardias del siglo XX. La crítica de arte, al igual que la práctica artística, se concibió por esta estética como una práctica racional. En virtud de sus afinidades mutuas, tanto la práctica como la crítica artística tenderán hacia un racionalismo que se pretende emparentado con la actividad científica. La teoría fiedleriana influyó en general la práctica artística de las vanguardias clásicas, y en particular la de Klee<sup>133</sup>, y constituyó la primera poética para el arte llamado abstracto, el cual, abandonado el principio de imitación de la realidad, necesitó, como hemos señalado, de principios genéricos desde los que apuntalar la construcción de la nueva forma.

En lo que atañe a nuestra discusión, Fiedler afirmó que la práctica artística se encarga de dar un grado de orden formal superior –de pregnancia adicional, podríamos decir - a las imágenes de la realidad ordinaria, un orden que esta no poseería por sí misma.

El ojo no puede hacer más que mostrarnos objetos en los que la visualidad no es sino un aspecto de su complicada constitución física [...] Gracias a la actividad del artista [...] se arranca de la cosa visible lo que constituye su visualidad y aparece ahora como creación

---

<sup>131</sup> En el primer capítulo, *Páreigon*. Cf. Derrida, J. *La verdad en pintura*, pp. 27s.

<sup>132</sup> Cf. Pérez Carreño, Francisca. Introducción. K. Fiedler. La producción de lo real en el arte. *Escritos sobre arte*, por Konrad Fiedler. Madrid: Visor, 1991, 11-45, p. 17.

<sup>133</sup> Cf. Pérez Carreño, F. Introducción. K. Fiedler. La producción de lo real en el arte, p. 12.

libre e independiente [...] En la producción artística elevamos a contemplación clara el impulso oscuro y confuso de la naturaleza propia [...] redime de la confusión en que todo se mantiene mientras permanezca sometido a la competencia de los sentidos, al dominio de los sentimientos y a la maraña de relaciones mentales, y los transforma en valor expresivo inmediato de un ser visual<sup>134</sup>.

La actividad configuradora del arte efectuaría sobre sus objetos una labor comparable a la que, según la teoría de la *Gestalt*, la percepción realiza sobre los datos sensibles, los cuales, aun poseedores de un grado propio de estructura, necesitan ser elaborados, por así decir, para que puedan constituirse los objetos. Esto se corresponde con lo afirmado con anterioridad acerca de la belleza kantiana: si lo bello se caracteriza, para Kant, por un grado de orden formal superior al de la organización mínima necesaria para la objetualidad, la tarea de las artes plásticas, en cuanto artes de producción de lo bello, es la de producir objetos con esa superior pregnancia. El propio Fiedler equiparó la puro-visualidad con la belleza pura kantiana, y la contrapuso a una belleza adherente “contaminada” por el concepto. Pero, además, y en apoyo de lo señalado antes acerca de la circularidad del gusto, Fiedler consideró que la actividad artística tiene el cometido de formar la visualidad misma, de configurar el gusto<sup>135</sup>.

Otro aspecto de la teoría fiedleriana que atañe a nuestra discusión radica en el carácter lógico-matemático que este autor atribuye a las estructuras formales consideradas bellas. Para Fiedler, “en el mundo del arte las cosas se presentan al ojo como contenidas dentro de *formas definidas, ordenadas, regulares*, que constituyen ‘conexiones necesarias’”<sup>136</sup>. Estos caracteres de orden, de regularidad, de partes relacionadas entre sí mediante “conexiones necesarias” describen lo que, como observa Paula Lizárraga, la estética kantiana de Herbart refiere como “la medida, el orden y el número” inherentes a la belleza clásica<sup>137</sup>. Algunas declaraciones de Fiedler ratifican la afinidad entre ambas perspectivas: el ámbito del arte, para este autor, revela no ya las formas artísticas básicas, sino también las *leyes* que gobiernan la pura visión del artista.

No puede tratarse de prescribir a la actividad artística leyes *a priori* que debiera obedecer si pretende producir obras de arte reales y no sólo aparentes. Pero siempre que la

---

<sup>134</sup> Fiedler, Konrad. “Sobre el origen de la actividad artística”. *Escritos sobre el arte*. Madrid: Visor, 1991, pp. 256–279.

<sup>135</sup> Cf. por ejemplo Fiedler, K. “Sobre el origen de la actividad artística”, p. 270.

<sup>136</sup> Citado en Lizárraga, P. “De Kant a Fry”, p. 35.

<sup>137</sup> Cf. Lizárraga, P. “De Kant a Fry”, p. 36.



actividad artística permanezca fiel a sí misma no podrá descansar *hasta que sus productos hayan adoptado una forma que sea efectivamente conforme a leyes*. Y como estas obras son producto de la visualidad, esa *regularidad* se manifiesta también en aquellas cualidades que se ofrecen a la vista<sup>138</sup>.

Ambos enfoques, el matematizante de Herbart y el puro-visualismo de Fiedler, abogarían por una misma noción de lo bello, asimilarían la belleza a estructuras formales ordenadas, a un grado de orden superior al del objeto ordinario, en el que no cabe encontrar medida, orden ni número, ni “conexiones necesarias” entre sus partes, o al menos, no cabe encontrarlo con la misma intensidad que en el objeto bello.

Otras estéticas de raíz kantiana, como la de Heinrich Wölfflin, evidencian similitudes adicionales entre la propuesta de Kant y la *Gestalttheorie*. Los análisis de obras plásticas presentados por Wölfflin en *Conceptos fundamentales de la historia del arte* se efectúan desde un haz de conceptos formales que casi podrían enunciarse en términos de los principios de buena forma. Nociones como las de forma cerrada y forma abierta, pluralidad y unidad, o lo claro y lo indistinto<sup>139</sup>, se corresponden casi literalmente con principios como los de cierre y buena continuidad, o de figura frente a fondo. La propuesta de Wölfflin enseña pues cómo los principios de la buena forma, o al menos unos principios afines, reformulables en términos de aquellos, pueden dar razón de ciertos aspectos de la recepción de las obras -en este caso, visuales-, muestra el modo concreto en que esos principios pueden informar ya la génesis de la obra, ya su contemplación; ofrece, a pesar de su filiación kantiana, un enlace posible entre la teoría psicológica y la práctica / experiencia artística.

El formalismo kantiano y las estéticas afines han influido en la práctica artística hasta nuestros días, como muestra la insistencia de algunos autores contemporáneos en la importancia del orden formal de la obra y de su contemplación demorada<sup>140</sup>. La preferencia por la regularidad como “categoría estética central” o el gusto purista de las vanguardias clásicas por la simplificación y la pregnancia de las formas acusan el influjo de la *Gestalttheorie* y de la pura visualidad. Empero, como recuerda Marchán, la estética kantiana es contemporánea del neoclasicismo, tendencia artística que responde a la nostalgia por el orden perdido, que trata de satisfacer la utopía del orden y de las relaciones permanentes en un mundo cuya unidad y

---

<sup>138</sup> Fiedler, K. “Sobre el origen de la actividad artística”, p. 262. *Cursivas mías*.

<sup>139</sup> Cf. Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa Calpe, 1997.

<sup>140</sup> Cf. Marchán, S. *La estética en la cultura moderna*, p. 47.

estabilidad amenaza la industrialización en ciernes<sup>141</sup>: ¿es esta estética pertinente, deseable, satisfactoria en nuestros días?

#### 4.8. Belleza kantiano-gestáltica como clasicismo

La belleza kantiana -experiencia suscitada por la contemplación de objetos que muestran un grado de orden formal inusitado- y la pregnancia *Gestalt* -estructura cuasi lógico-matemática, como defendiese Piaget, que al mismo tiempo atrae de modo particular nuestra mirada- revelan importantes solapes y afinidades con lo que Wladislaw Tatarkiewicz ha calificado de belleza “en sentido estricto”, aquella que responde a lo que el autor denomina “Gran Teoría de la Belleza”<sup>142</sup>, por más que no podamos simplemente equiparar entre sí estas formas de experiencia. Pero muestra de tales afinidades es el hecho de que podríamos reformular casi todo lo afirmado por Vitruvio o Alberti acerca de la forma arquitectónica ideal en términos de la *Gestalttheorie*. La albertiana *concinidad* puede entenderse como forma estructurada tal y como la entiende Piaget:

Toda la inteligencia, la experiencia y el conocimiento del oficio de constructor se plasman en la *subdivisión*. En efecto, dicha subdivisión confronta a la vez las partes del edificio entero, la *conformación completa de cada una de las partes, el acuerdo y la coherencia* –por último- de líneas y ángulos en un *organismo unitario*<sup>143</sup>.

Estas partes coherentes, concertadas en un *organismo unitario*, parecerían corresponderse con los elementos relacionados entre sí mediante leyes de composición que integran esas estructuras unitarias que Piaget encuentra en la matemática, las ciencias físico-biológicas o incluso en las ciencias sociales.

Para la Gran Teoría de la Belleza, que se originó en la escuela pitagórica y mantuvo su vigencia durante más de dos mil años<sup>144</sup>, la belleza reside en especial en las proporciones y en el ordenamiento de las partes, depende de la disposición armónica de los elementos, algo que vale tanto para música como para las artes plásticas; deriva de la “unidad en la diversidad”, de cómo dentro de una estructura unitaria sus elementos se organizan en forma

---

<sup>141</sup> Cf. Marchán, S. *La estética en la cultura moderna*, p. 42.

<sup>142</sup> Cf. Tatarkiewicz, W. *Historia de seis ideas*, pp. 157s. Simón Marchán señala este parentesco entre la teoría de la *Gestalt* y las formas del clasicismo en la obra mencionada. Cf. Marchán, S. *La estética en la cultura moderna*, p. 240.

<sup>143</sup> Alberti, Leon Battista. *De Re Aedificatoria*. Madrid: Akal, 1991, p. 80. *Cursivas mías*.

<sup>144</sup> Cf. Tatarkiewicz, W. *Historia de seis ideas*, p. 350

de variaciones de un tema básico común, algo que resulta patente en particular en la obra musical o en la arquitectónica<sup>145</sup>. Esta belleza parece equipararse a perfección formal, adecuado arreglo y claridad de las proporciones y relaciones. Para el arte clásico, el objeto bello es aquel que posee un alto grado de orden formal, que, además, es inteligible por el observador, que puede ser descifrado y conceptualizado. Pues, como recuerda Tatarkiewicz, esta es una belleza dirigida antes a la razón que a los sentidos: durante siglos se consideró que las obras de arte obtenían su belleza de su obediencia a un canon, y que la lectura de su correspondencia con éste o la aprehensión del orden formal eran tareas antes racionales que sensitivas<sup>146</sup>.

Los sentimientos que dimanaban de esta experiencia son alegres y agradables, de serenidad y delicadeza, no son los de temor inspirados por lo sublime. Esta belleza responde al talante clásico que aspira a alcanzar una representación clara y distinta de las cosas, que quiere realizar su trabajo racionalmente, conforme a reglas, incluso si eso supone someterse a una disciplina externa y una consiguiente limitación de la libertad y la expresión racional<sup>147</sup>. Esta belleza, en cuanto estructura formal de orden lógico, es a la vez objetiva y eterna. Objetiva porque reside en los caracteres formales del objeto, y las leyes que lo rigen, de orden lógico matemático, son independientes de la industria o de la convención humanas. Se trata pues de leyes imperecederas, ajenas al devenir histórico, al relativismo de pueblos y épocas. Pueden aplicarse y experimentarse, pero no inventarse. Dimanan de la razón, no de la imaginación. Frente a la importancia del contenido y el desinterés por la forma en el romanticismo, el clasicismo se inclina en buena medida hacia un formalismo en que la obra se somete a reglas de presunta validez universal.

La experiencia de esta belleza tiene lugar pues en forma de un libre juego de las facultades, en cuyo curso se trata de aprehender las proporciones y las relaciones entre las partes del objeto y cómo estas constituyen una unidad. Como muestran los sistemas compositivos empleados en la música tonal o en la arquitectura del clasicismo, esta unidad es de orden matemático: los elementos guardan entre sí proporciones reguladas por leyes aritméticas, la forma se define según construcciones geométricas precisas que el observador puede reconstruir en su lectura. Los sistemas proporcionales basados en  $\Phi$ , en las raíces cuadradas de 2 y 3 o en números enteros, imprimen a los elementos de la arquitectura una

<sup>145</sup> De ahí que, entre otros muchos, Alberti haya relacionado la *armonía* musical con la *simetría* en la arquitectura. Cf. Alberti, L. B. *De Re Aedificatoria*, p. 82.

<sup>146</sup> Cf. Tatarkiewicz, W. *Historia de seis ideas*, p. 181.

<sup>147</sup> Cf. Tatarkiewicz, W. *Historia de seis ideas*, p. 217.

homogeneidad que responde a principios de la buena forma *Gestalt* como los de semejanza, buena continuidad o cierre. La aplicación sistemática de estos mecanismos confiere a las formas un orden interno legible, una estructuralidad de tipo lógico-matemático que es a la vez, como sabemos, la clase de estructura que distingue a la forma pregnante. Por otro lado, se supone que estas proporciones se encuentran en la naturaleza de modo preferente, por lo que la organización de la forma según esas proporciones pretendería reproducir en la obra particular el orden cósmico, lo que comporta un sentido teológico que trasciende el puro formalismo de estos planteamientos. Con la secularización de las artes, la ideología científica desplaza a la religiosa, y legitima el orden matemático en virtud de su racionalidad, o en cuanto respuesta a la “naturaleza humana”: la teoría de la *Gestalt*, en una época de descrédito de las visiones teológicas, legitima la belleza clásica desde la ciencia. Pero tanto en su versión teológica como en la científica, esta belleza no depende de la conformación social o individual de un gusto, sino que responde a una “naturaleza humana”, ya sea creada por la divinidad o emergida de la naturaleza, similar para todo hombre, de manera que, al conferir a la obra determinados caracteres formales, codificados en forma de reglas para la creación artística, cabe esperar efectos determinados: a ciertas formas les corresponden reacciones subjetivas particulares, y la poética objetivista resulta ser al mismo tiempo una estética de la recepción.

Esta “Gran Teoría de la Belleza”, que, como decíamos, conserva su validez durante buena parte de la historia de Occidente, entra en crisis a mediados del siglo XVIII por efecto de una diversidad de factores, entre los que se cuentan la crítica a la Ilustración realizada por el Romanticismo o la presión ejercida en el arte por la filosofía empírica. Para el empirismo inglés, la belleza es algo demasiado elusivo para su conceptualización; la belleza no sería ninguna cualidad de las cosas en sí mismas, y cada mente percibiría una belleza distinta. En último término, cualquier objeto puede experimentarse como bello, como afirmase Schopenhauer. No puede, pues, haber una doctrina general ni única de la belleza; si acaso, una teoría general de la experiencia de la belleza. No obstante, Tatarkiewicz recuerda que ya desde la Antigüedad circulan doctrinas estéticas alternas a la Gran Teoría, y nociones como las de *gracia* o *sutileza* cuestionan las pretensiones absolutas de la belleza clásica.

Pese a estas críticas, la Gran Teoría conservó algunos de sus partidarios, en particular en los campos de la música o de la arquitectura. La Gran Teoría reaparece tras la Ilustración, apoyada entre otros por Herbart, desde la filosofía, o Edouard Hanslick, desde la crítica musical, aunque estos planteos se aceptan de manera cada vez más limitada. En la modernidad, si por belleza en sentido clásico entendemos la reacción estética originada por la

forma estructurada e inteligible, una sección significativa del arte actual –o, al menos, del arte moderno- responde a principios compositivos afines a los seguidos por el arte más usualmente calificado de clásico. La experiencia de las obras de buena parte de las vanguardias clásicas y de algunas neovanguardias de mediados del siglo XX -como los neoconstructivismos, el op-art o ciertas modalidades de minimalismo- consiste en esa lectura de las formas que aquí se ha equiparado al libre juego de las facultades. El experimentalismo y la sistematicidad que caracterizan a estas tendencias exige del lado de la producción de una forma racionalizada cuyos parámetros se modifican metódicamente para generar variaciones formales; del lado del receptor, estas formas han de leerse desde un juicio reflexionante que descifre el orden que rige la obra. Vale pues para esta producción lo dicho por Tatarkiewicz con respecto de la belleza clásica: su experiencia es antes racional que sensual. No obstante, en nuestros días, no ya la idea de una belleza objetiva, matemática y eterna, sino la idea misma de belleza parece haber entrado en crisis, y una ojeada a la práctica artística actual hace dudar de que aquella se cuente entre sus aspiraciones. Y, en la medida en que las obras se alejan de esta belleza racional, de esta forma estructurada, su experiencia responde cada vez menos a un libre juego de las facultades, como ocurre de manera clara en la música contemporánea. Pese a ello, y merced a la necesaria “formalidad” que la arquitectura exhibe siempre en su condición de objeto construido, cabe esperar que, por escaso que sea el orden de sus formas, su experiencia responderá, en mayor o menor grado, a un libre juego de las facultades, al intento de contestar a la pregunta por su contextura formal.

#### **4.8.1. Crítica de la belleza clásica**

Observa Tatarkiewicz que, pese a su primado, la Gran Teoría de la Belleza ha convivido a lo largo de la historia con una diversidad de concepciones que han tratado de dar razón de otras variedades de experiencia estética, entendidas estas como “bellezas” en un sentido amplio, frente a la belleza en sentido limitado a que se refiere la Gran Teoría<sup>148</sup>. Siempre debió de parecer manifiesto que la experiencia del arte abarca un rango de fruiciones estéticas mucho más amplio que lo recogido por la Gran Teoría. La diversidad de sus géneros, que ya en las sociedades unitarias del pasado hizo sospechar de la posibilidad de formular una noción única de lo bello, se dispara en las fragmentadas multitudes de hoy. Puede considerarse que la obra de vanguardia no se propone sino explorar las posibilidades de nuevas formas de experiencia estética, ya sea en el hallazgo de nuevas líneas de desarrollo formal, ya en la propuesta de nuevas maneras de mirar o de pensar, aspectos ambos a

---

<sup>148</sup> Cf. Tatarkiewicz, W. *Historia de seis ideas*, pp. 164s.

menudo coincidentes. El experimentalismo tendría por objeto hollar nuevas formas de “belleza”, o más bien de experiencia estética. La belleza clásica es sólo una de las variedades posibles de lo “bello” -vg.: significativo desde el punto de vista estético-, y está por ver que sea en nuestros días la más valiosa.

Por lo demás, resulta dudoso que en las obras concretas pueda alcanzarse con plenitud el ideal de belleza clásica. Del lado del sujeto, ya vimos las dificultades que ofrece una belleza pura kantiana, o puro-visual. La contaminación por el concepto parece ineludible. Pero, además, la indeterminación de la obra deja margen para una compleción imaginaria en la que colaboran los ingredientes más diversos, algunos de ellos de orden personal e intransferible, algo de lo que resultan otras tantas interpretaciones divergentes del objeto. La “armonía preestablecida” entre las formas y la reacción subjetiva que éstas se proponen infundir – armonía esta que caracteriza al clasicismo como a cualquier variedad de objetivismo artístico- queda desbaratada, pues, como apunta Gérard Lebrun, *el clasicismo es un humanismo*<sup>149</sup> que presupone una ilusoria homogeneidad del ser humano. Y, como se ha señalado páginas atrás, hay una imposibilidad de culminar una experiencia estética que se propone el descifrado de la unidad de las formas, dadas las dificultades de definir o acotar aquello que constituye su unidad. Del lado del objeto, el asunto no se muestra menos peliagudo, pues parece dudoso que la obra pueda alcanzar nunca una estructura formal plena, como ya observó Adorno:

Ninguna obra de arte tiene unidad perfecta: cada una ha de *fiingirla*, por lo que colisiona consigo misma [...] Todo análisis serio descubre *ficciones* en la unidad estética, ya sea que las partes no se someten voluntariamente a la unidad que se les dicta, ya sea que los momentos están pensados para la unidad, por lo que no son verdaderos momentos<sup>150</sup>.

En arquitectura, difícilmente podrá la forma responder a un tiempo a los requisitos de la pura lógica estructural por un lado y a los de uso, materia y contexto por otro. En el poema, el componente semántico del lenguaje impone restricciones similares, a menos que se renuncie a toda ilación y legibilidad, lo que no ocurre sin que la calidad artística se resienta, como han demostrado bastantes ejemplos de poesía que ha pretendido obedecer tan sólo a cuestiones de métrica, ritmo y sonoridad<sup>151</sup>. Parecería que la pintura, la escultura o la música, en cuanto formas autorreferenciales puras, se encontrarían libres de tales obstáculos, pero

---

<sup>149</sup> Cf. Lebrun, G. *Kant y el final de la metafísica*, p. 356.

<sup>150</sup> Adorno, Th. W. *Teoría estética*, pp. 144-145. *Cursivas mías*.

<sup>151</sup> Acerca de las dificultades de eliminar el componente semántico de la poesía, cf. por ejemplo Kayser, W. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, p. 338.

ocurre aquí que la mera complejidad de la forma impide realizar la completa congruencia entre sus elementos. Sólo una estructura de gran simplicidad puede alcanzarla; pero estas estructuras *suelen* carecer de interés artístico -si exceptuamos ciertos logros del *minimal*. De manera que el clasicismo se revela utópico tanto desde el lado del sujeto como en lo que se refiere al objeto.

Las críticas que pueden hacerse a la *Gestalttheorie* atañen a la crítica de la belleza clásica en la medida en que la teoría de la forma ha proporcionado el fundamento teórico de ciertos clasicismos modernos, pero también en la medida en que la forma clásica es la forma de la *pregnancia* realizada, una forma que, aun cuando no se conciba desde los principios de la *Gestalt*, puede interpretarse, justificarse y valorarse desde estos -como a menudo lo ha sido. La *Gestalttheorie* acarrea consigo algunos matices conservadores que conviene aquí destacar<sup>152</sup>. El fisicalismo de Köhler, que postula una correspondencia estrecha entre el objeto y su imagen mental, comporta inquietantes implicaciones políticas, puesto que tal hipótesis puede servir para legitimar interpretaciones únicas de lo real, y por ende para marginar lecturas alternativas. La propia designación de “buena forma”, como aquello que se corresponde con los caracteres de nuestro sistema perceptivo, parece comportar un juicio de valor: ¿hay que entender que lo que no obedece a las “leyes” de la *Gestalt* no es “buena” forma? La versión de Koffka de la *Gestalttheorie* no consigue conjurar estas implicaciones, pues aunque desmiente la inmediatez de la relación entre los datos sensibles y el percepto, la “buena forma” es en cierta medida aquella que estamos acostumbrados a contemplar, puesto que el hábito de percibir unas figuras particulares les dota de una mayor *pregnancia*. Una estética reaccionaria puede apoyarse en tales asertos para justificar la reproducción de lo actual como aquello que se ajusta mejor a un aparato perceptivo hasta cierto punto configurado por lo existente. La versión fiedleriana de la estética de Kant tampoco elude este cargo, puesto que, si se considera al arte como la actividad encargada de realzar la *pregnancia* de las formas de la realidad, se deja con ello de lado la alternativa de que se ocupe de proponer otros modos de contemplar lo real, o de alumbrar otras realidades. La actividad artística, tal como la concibe Fiedler, no parece orientada sino a intensificar aquellos rasgos del campo que desde la *Gestalttheorie* o desde la estética kantiana se han considerado como aquellos que corresponden a la naturaleza de la percepción del hombre, los de la forma estructurada, jerárquicamente organizada, idealmente explicitable sin resto por el discurso, la forma que se corresponde también con una racionalidad de corte ilustrado. Teniendo en

---

<sup>152</sup> Sobre este asunto, Rainer Wick se expresa de manera menos eufemística. Cf. Wick, Rainer. *La pedagogía de la Bauhaus*, p. 200.

cuenta que Fiedler atribuye al arte la misión de configurar la visualidad, la mirada que dirigimos al mundo, su propuesta adquiere tonos inquietantes: el cometido del artista, el cuanto educador en la visualidad de la buena forma, la forma estructurada y sistemática, parece ser más bien el del adoctrinamiento en una racionalidad muy particular, la de aquello que Heidegger denominó *Ge-stell* -la razón científico-técnica y su correlato de mundo como representación- cuyas derivas menos afortunadas conocemos bien en el Capitalismo Mundial Integrado. Pese al papel que estas estéticas jugaron en su momento en la producción de las vanguardias, hoy no son quizás los mejores compañeros para la praxis artística.

El cientifismo que aqueja a estas poéticas tiene implicaciones adicionales derivadas de su parentesco con las estructuras físico-matemáticas. La simplificación de los lenguajes formales que distingue a las propuestas de las vanguardias clásicas, efectuada con frecuencia a través de una abstracción geometrizable, ofrece la doble vertiente de responder a los principios de la *Gestalt* y de reducir los grados de libertad o parámetros de las formas, deriva esta que permite generar las obras por variación sistemática de esos parámetros. La exploración sistemática de los espacios de formas, efectuada por estos procedimientos, asemeja la metodología de la experimentación científica. La obra de arte se concibe como un experimento, y cobra significado en buena medida en su pertenencia a una serie de experiencias emparentadas. Pero esta matematización de las formas requiere excluir de la obra cualquier ingrediente no formal, en particular aquellos de orden narrativo o simbólico – suponiendo que tal exclusión sea posible, y que lo reprimido no retorne pese a todo-, lo que acontece con el respaldo de la puro-visualidad o de la belleza pura kantiana. Estas estrategias poéticas se corresponden con el empeño coetáneo de las ciencias de deslindar con nitidez sus campos disciplinares. El afán delimitador de las vanguardias, su voluntad de desterrar de la praxis aquello que, con cierta arbitrariedad, se ha considerado ajeno a ella, revela un matiz adicional de su cientifismo y, como observa Marchán, esta reducción de la obra a su pura forma margina otras prácticas artísticas<sup>153</sup>, y podemos decir que desemboca en un minimalismo empobrecedor y en último término estéril.

Este cientifismo supone en último término una complicidad, voluntaria o no, entre la práctica artística y el sistema productivo industrial. Como afirma Simón Marchán, el arte

---

<sup>153</sup> Los planteamientos geométrico-estructuralistas constituyen “tal parcialidad, que puede desembocar en un rechazo de ámbitos enteros de la actividad artística [...] el control abusivo de la *perfección y la perfección acabada* no agota las bellezas en ni en el arte y si reprime muchas de sus promesas”. Marchán, S. *La estética en la cultura moderna*, p. 50. Cursivas en el original.



estructuralista muestra claras complicidades ideológicas con la racionalidad científico-técnica<sup>154</sup>. El arte se estaría rigiendo por una racionalidad análoga a la de la innovación tecnológica o al de la gestión empresarial, y, lejos de constituir una crítica a lo existente, o de proponer formas alternativas de pensar o de vivir, estas tendencias contribuirían a que esta racionalidad impregne por completo el mundo de la vida. Coadyuvarían así, en algún grado, a constituir subjetividades favorables a un sistema económico que ha conducido a una desigualdad social y a un deterioro del medio ambiente intolerables. Ya las tendencias del último tercio del siglo XX rechazaron este positivismo<sup>155</sup>, como ocurre en la pintura informal, en la arquitectura orgánica o, más cerca del final del siglo, en la deconstrucción arquitectónica. La crisis del proyecto capitalista y la pérdida de la confianza en la aptitud de la tecnología para mejorar la existencia tornan poco apetecibles aquellas perspectivas estéticas solidarias con las ideologías que apuntalan el sistema.

Cuando la racionalidad de la belleza clásica se alinea con la del cientifismo y con la lógica instrumental del sistema económico vigente, la belleza como perfección estructural empieza a perder su atractivo, en particular cuando la estetización blanda operada en nuestra realidad –la estetización de los artículos de consumo, de los productos de la industria de la cultura, del espacio urbano mismo- responde a esa variedad estética. En cuanto belleza de la homogeneidad, la uniformidad, la conformidad a leyes y el orden, acaso la belleza clásica sea un correlato formal idóneo de la monarquía absoluta con sus clases sociales y su inmovilismo, una belleza que reproduce metafóricamente la idea de que toda persona tiene un puesto fijo y un papel asignado en su comunidad, pero que no resulta tan adecuada en las sociedades contemporáneas. La belleza apolínea parece poco acorde con nuestra condición epocal. Como afirma Adorno, la racionalidad de estas formas artísticas nos sorprende, en su homogeneidad sin conflictos, por su contraste con la praxis que encontramos en nuestro mundo de la vida:

---

<sup>154</sup> “La estructura en general y en concreto la obra artística recibe otras determinaciones que superan la visión estructuralista como ideología de la inmanencia y la autosuficiencia [...] Ello coincide, por una parte, con una época de predominio tecnológico y de formalizaciones abstractas de la ciencia y, por otra, con la pujanza del neocapitalismo y de la pretendida superación de los conflictos sociales y clasistas [...] Las críticas apuntan, sobre todo, contra el estructuralismo como ideología de equilibrio entre fuerzas contrapuestas y enfrentadas del mundo moderno. Así se convierte en la nueva ideología del *status quo* (Lefebvre) o ‘ideología de la no ideología’ (Schiwy)”. Marchán, S. “La obra de arte y el estructuralismo”, p. 109.

<sup>155</sup> “En los distintos vectores de las estéticas de la interpretación se aprecian [...] una enorme desconfianza y animadversión a la racionalidad, la objetividad y el positivismo en las formalizaciones estéticas de los años sesenta”. Marchán, S. *La estética en la cultura moderna*, p. 245.

Cuanto más se parece su propia estructura [...] (debido a su coherencia) a una estructura lógica, tanto más claramente la diferencia de esta logicidad respecto de la que impera fuera se convierte en la parodia de ésta; cuanto más racional es la obra de acuerdo con su constitución formal, tanto más estúpida de acuerdo con la medida de la razón en la realidad [...] En la praxis social esa racionalidad se ha convertido en un fin en sí mismo, en lo irracional y lo erróneo, en los medios para los fines<sup>156</sup>.

Belleza apolínea: mimesis de una reconciliación social que no se ha efectuado, encubrimiento de la conflictividad y desigualdad de nuestras sociedades<sup>157</sup>.

#### **4.8.2. Agotamiento de los espacios de formas**

La simplificación de la forma artística operada por las tendencias geometrizarantes reduce al mínimo los parámetros que definen la forma y limita correlativamente el espacio de formas que pueden engendrarse mediante la variación sistemática de esos parámetros. Pero, por efecto de esa misma reducción, las virtualidades de ese espacio quedan agotadas tras una praxis relativamente breve, lo que desemboca en la repetición y, por último, en el *kitsch*, el cual aparece en el momento en que la obra no suscita ya nada que conmueva a su público, en el momento en que el auditorio, acostumbrado a unos contenidos, no encuentra ya en la experiencia estética nada que transfigure su semiosfera cultural. La obra no provoca ya ningún acontecimiento revelador, y no parece capaz de mover sino a un goce autocomplaciente en lo consabido. Ya hubo ocasión de ver, al estudiar la estética kantiana, cómo la belleza estructural puede quedar abocada a su consumo -al menos en aquellas obras de orden formal demasiado simple- en virtud del carácter *en último término* conceptualizable de la belleza pura clásica.

La historia de la música del siglo XX ilustra con claridad esta dinámica. Hasta los inicios de la pasada centuria, la música en Occidente se basó sobre todo en el sistema tonal, sistema compositivo puesto a punto entre finales del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII. La producción del barroco, el clasicismo y el romanticismo responden a su regla. La tonalidad, como el empleo de sistemas proporcionales en la arquitectura clásica, pretende legitimarse a través de su correspondencia con una presunta naturaleza de la percepción y del intelecto del hombre. Además, ha proporcionado una sistemática que permite crear obras de perfecta textura formal, algo que confirma su autoridad y su presunta correspondencia con el orden del universo. Pero el sistema empezó a dar síntomas de agotamiento a principios del siglo XX. Los artistas comenzaron a cuestionar este absolutismo de la forma clásica; Arnold Schönberg se

<sup>156</sup> Adorno, Theodor W. *Teoría estética. Obra completa*, 7. Madrid: Akal, 2011, pp. 162-163.

<sup>157</sup> Cf. Adorno, Th. W. *Teoría estética*, p. 182, entre otros lugares de esta obra.

preguntó si no se trata en realidad de mero prejuicio, de mera convención<sup>158</sup>, si el admitir relaciones tonales otras que las prescritas por la ortodoxia tradicional no abriría nuevos espacios de formas posibles<sup>159</sup>. La vigencia de la tonalidad se tambalea: sus posibilidades formales se agotan, y se cuestiona su hipotética correspondencia con la naturaleza del oído humano<sup>160</sup>.

El recurso a la disonancia da inicio al proceso de abandono de las formas tradicionales. Observa Adorno que “la disonancia se enfría hasta convertirse en material indiferente [...] sin ninguna traza de recuerdo de aquello de donde surgió”<sup>161</sup>. En palabras de Schönberg:

El oído se fue familiarizando con gran número de disonancias, hasta que llegó a perder el miedo a su efecto “perturbador”. Ya no se esperaba ninguna preparación para las disonancias de Wagner, ni resolución para las disonancias de Strauss; no nos molestaban las armonías irregulares de Debussy [...] este estado de cosas condujo a un empleo más libre de las disonancias<sup>162</sup>.

El oído asimila la disonancia, que deja entonces de ser apreciada como tal, y se desvanece su cualidad novedosa. Una vez asimilada, otras habrán de ser introducidas para generar novedad, y tanto más se aleja con ello la forma de los esquemas tradicionales. El proceso desemboca en el abandono completo de esos esquemas, como ocurre primero con la composición dodecafónica y, como fase última del proceso, con las obras del serialismo o la música aleatoria, cuyas formas resultan irreconocibles para el oyente. Y, si en la música sinfónica tradicional la aprehensión de la forma constituye un aspecto clave de su experiencia, la escucha de la nueva música requiere de una actitud también nueva. En ausencia de una estructura –inteligible para el auditor– que ligue y reúna los sonidos en una forma unitaria, cobra relieve el sonido aislado: “el acorde disonante mantiene la individualidad de cada uno de

---

<sup>158</sup> La psicología cognitiva actual ha llegado a parecidas conclusiones. Entre otros, Paul Churchland ha señalado el carácter convencional de la tonalidad, el hecho de que su privilegio responde a un adiestramiento particular del oído, y que, por ende, cabe concebir formas alternativas de organizar la materia sonora. Churchland, Paul. “Perceptual Plasticity and Theoretical Neutrality: A Reply to Jerry Fodor”. *Philosophy of Science* 55.2 (1988): 167-187, p. 179.

<sup>159</sup> “Hacia 1906, Schoenberg comprende que el ámbito de la tonalidad está prácticamente agotado y que es preciso liberar la disonancia y permitir que entren a formar parte de la composición por igual todos los intervalos posibles”. Rovira, T. *Problemas de forma en Schönberg y Le Corbusier*, p. 189.

<sup>160</sup> Cf. Lefebvre, H. *Lenguaje y sociedad*, pp. 52-53.

<sup>161</sup> Adorno, Th. W. *Teoría estética*, p. 28.

<sup>162</sup> Schönberg, Arnold. “La composición con doce sonidos”. *El estilo y la idea*. Madrid: Mundimúsica, 2007, p. 103.

los doce sonidos. Es como un *collage*<sup>163</sup>. La disolución de la forma clásica convierte la obra en una secuencia de sonidos aislados, y esto no requiere tanto de una reflexión acerca de la textura sonora como de un oído que se recree en cada tono, que se demore en apreciar sus cualidades sensibles:

La importancia del sonido en cuanto sonido, considerando cada sonido, con independencia de los demás, como fenómeno, o mejor aún, como microfenómeno, con su evolución particular al margen de la evolución de los demás sonidos. Se habla de las microestructuras de la nueva música comparándolas con las macroestructuras de la denominada música clásica<sup>164</sup>

La música no ha sido la única en experimentar este devenir, pues las demás artes han seguido, con peculiaridades propias, derroteros similares. El ejemplo de la música ilustra sin embargo estos fenómenos con particular claridad, puesto que el proceso, dirigido por la paulatina introducción de la disonancia, se muestra con una gradualidad más clara que en otras actividades artísticas. Pero en arquitectura se produce un tránsito parejo entre las formas clásicas y la abstracción del Movimiento Moderno, y en la pintura y la escultura hallamos también formas a medio camino entre la mimesis tradicional y la abstracción de las vanguardias.

El *Movimiento Moderno* en arquitectura fue una oportuna reacción al barroco del *Art nouveau*. Se planteó, en algunas de sus derivas –pues el Movimiento Moderno careció de la coherencia que la crítica oficial de la época le atribuyó, como se empieza ahora a entender– como una forma de clasicismo. En sus obras pueden reconocerse los rasgos de lo clásico: el empleo de un lenguaje formal contenido, riguroso, inspirado en la abstracción de la vanguardia pictórica; la voluntad de limitarse a soluciones que respondan de un modo estricto a lo necesario; el rechazo de lo artístico y lo irracional; incluso se pretende que la obra sea objeto de interpretaciones únicas, que en la obra arquitectónica derivarían de la lectura de las correspondencias entre la forma y el programa funcional al que aquella se propone responder –sorprende, sin embargo, que la vanguardia arquitectónica adoptase tales posturas en un momento en que encontramos en el mundo de las letras actitudes de un barroquismo polisémico y alegórico propio de estadios culturales avanzados, como en James Joyce, o un pensamiento desengañado del progresismo y del poder de la razón, como el que hallamos en Heidegger o en Cioran. Sin embargo, el nuevo clasicismo arquitectónico acaba resultando

---

<sup>163</sup> Rovira, T. *Problemas de forma en Schönberg y Le Corbusier*, p. 218. Cursivas en el original.

<sup>164</sup> Fubini, E. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, p. 186.

culturalmente insatisfactorio en un escenario de crisis social agravado por la progresiva racionalización del mundo de la vida, por el ocaso de la socialdemocracia y su promesa de un mundo mejor –que repite de manera exacta la decepción, con el absolutismo del siglo XVII, de las expectativas despertadas por el Renacimiento-, por la inoperancia de la razón clásica en la complejidad del presente, por el bombardeo continuo de los medios de comunicación y la industria de la cultura. El llamado a la razón clásica, a la confianza en la racionalidad científico-técnica, el augurio de un mundo reconciliado representado por la unidad de la coherencia y la homogeneidad promulgados por la obra del clasicismo moderno, sólo pueden resultar enajenantes para el conciencia inmersa en este universo convulso. Algo que, añadido a otros factores –lo inadecuado de las formas modernas para los nuevos problemas, la crisis del funcionalismo- desencadenan el cambio de rumbo. El nuevo paradigma, en sus vertientes positivas, responde al nuevo estadio civilizatorio con propuestas que reaccionan a la sensibilidad moderna y abandonan la lógica clásica, que hacen una crítica de lo existente en clave emancipatoria, y proponen formas de vida más libres y acordes con el mundo de hoy. En su vertiente negativa, la réplica a la modernidad deriva a menudo en una producción *espectacular* –en sentido debordiano- caracterizada por una puro-visualidad de rápido consumo, por una dinámica productiva afín a la de la industria de la cultura, en la que la actividad arquitectónica se encuentra a menudo sumida, y en último término por la connivencia con los postulados de la ideología que apuntala el Capitalismo Mundial Integrado.

Como en el arte musical, la desintegración de la forma clásica de la arquitectura culmina en el *collage* o montaje, yuxtaposición inarmónica de fragmentos dispares en la que se abandona cualquier voluntad de alcanzar una forma unitaria, homogénea y coherente. En la modernidad, suele considerarse el paso del cubismo analítico al sintético como el momento de creación del *collage*. Este encuentra su equivalente musical en la serie dodecafónica de Schönberg. En arquitectura, encontramos actitudes paralelas en la obra de Hermann Finsterlin o en algunas propuestas del Constructivismo ruso y, más tarde, en los trabajos de Hans Scharoun o Frank Gehry<sup>165</sup>. El montaje constituye en último término una estrategia formal compartida por las distintas artes, dado que todas ellas afrontan problemas afines de expresividad y de agotamiento de los sistemas. En nuestros días, la forma que mejor encarna estos principios es el videoarte<sup>166</sup>, cuyos objetos se organizan en forma de secuencias de

---

<sup>165</sup> Arquitecturas como las de Finsterlin o las de cierto constructivismo ruso entre otras, contemporáneas con las del *Estilo Internacional* más ortodoxo, revelan que en la modernidad hubo desde el principio un pensamiento arquitectónico disconforme con la seca racionalidad y con la ideología de optimismo progresista que entrañaba.

<sup>166</sup> Cf. Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Londres: Verso, 1991, p. 76.

fragmentos inconexos, en flujos múltiples y heterogéneos de contenidos que se suceden sin solución de continuidad. Los medios de comunicación, en cuanto deriva comercial del videoarte, proponen de continuo estas maneras de mirar, e instituyen unas formas de experiencia de la obra afines a la contemplación de las secuencias publicitarias en tv. A través del videoarte y su difusión en los medios, se generaliza la forma *collage* tanto desde el lado del productor como desde el del receptor.

#### **4.8.3. Clasicismo y crisis de la referencialidad**

Estos procesos se han visto potenciados por la fragmentación de la sociedad moderna y en particular por la crisis de los referenciales. Cabe entender por clasicismo no tanto un estilo determinado –en arquitectura, digamos, el que utiliza un lenguaje procedente de la Antigüedad grecolatina- o ni siquiera una praxis artística que se distinga por su racionalidad, por su transparencia a la lectura, por unas formas regidas por un canon compositivo, sino más bien como un estadio histórico caracterizado por la estabilidad del nexo ente el significante, de la clase que sea, y el significado o referencia correlativa. La estabilidad de esa correspondencia tiene enormes repercusiones a todos los niveles. El poder ejecutivo de la razón humana, su valor como instrumento para intervenir y modificar lo real, reside en la capacidad representativa del lenguaje. La agencia humana depende de la exactitud con que el concepto representa la realidad. La ruptura del enlace entre ambos –una ruptura de orden epocal, derivada de ciertos procesos históricos, como se ha comentado- pone en cuestión la razón humana, la aptitud del hombre para hacerse un lugar a su medida en el seno de un cosmos hostil. Todo ello propicia un sentimiento de inseguridad existencial, un talante de tono emotivo particular. Habría, pues, relación entre la firmeza de la ligadura entre lenguaje y realidad y el “tono básico emocional” -Jameson- de la época. El vínculo estable entre palabra y cosa, propio de estadios culturales “clásicos”, se corresponde con una sensación de comodidad y de familiaridad en el mundo, con un “sentirse como en casa” derivado de la confianza en una lengua y una razón aptas para aprehender el mundo que habitamos. Por su parte, el estadio barroco, propio de la crisis de la referencialidad en que se rompe el convencional nexo entre el discurso y su referencia, favorece un *pathos* particular que puede encontrarse una y otra vez en tiempos de crisis e incertidumbre, desde el milenarismo medieval hasta la modernidad tardía. A lo largo de la historia se repite con alguna frecuencia, y en distintas versiones, la alternancia entre fases clásicas y barrocas. Estas alternancias tienen su correlato en la actividad artística: en paralelo con ellas, parece sucederse, en distintas versiones, el tránsito de las culturas desde un estadio “primitivo”, en el que habría una lenta

búsqueda tentativa inicial de formas de expresión, que tras un desarrollo más o menos prolongado culmina en la madurez del estilo clásico. La obra clásica es la obra transparente a su lectura por la comunidad unitaria, la obra coherente, homogénea y continua, que expresa en sus caracteres el optimismo de esa familiaridad con el mundo que tienen las culturas en su apogeo. Mímesis de una razón que permite al hombre pensar el mundo y hacer de él su hogar, la transparencia de la obra y su inteligibilidad son paralelas a las del universo. Pero quienes se han preguntado por el problema de la evolución de las formas parecen coincidir en la brevedad de este mediodía del pensamiento humano y de sus manifestaciones artísticas. En el cenit del clasicismo, el estilo alcanza un momentáneo equilibrio. Pronto, sin embargo, se agotan las combinaciones posibles, virtualmente contenidas en los principios del estilo; este deviene fórmula, se vuelve incapaz de expresar ningún sentimiento vital, pierde su poder para provocar el acontecimiento estético. Tras este breve culmen, se despliegan las actitudes manieristas y barrocas, que descubren nuevas posibilidades formales a costa de alejarse cada vez más de la simplicidad y la inmediatez clásicas. Este despliegue ha de recorrer todo el trayecto hasta el agotamiento del estilo, y es entonces cuando la reacción convoca un nuevo clasicismo, una nueva vuelta a la “autenticidad”, “honestidad”, “rectitud”... clásicas. En arquitectura, el academicismo decimonónico en que desemboca el neoclasicismo del siglo XVIII muestra hasta qué punto el estilo puede quedar agotado y disolverse en el *kitsch*. Los estilos históricos se ofrecen en el beauxartismo como cantera de materiales a recombinar de modos tan insólitos como indiferentes. Las reglas del arte se hacen explícitas y públicas, adquieren una nitidez y una racionalidad como nunca alcanzan en el período clásico: y, como observa Adorno con respecto de la composición musical, a resultas de ello sube el nivel medio de la producción, al coste de un completo vaciado de las formas. La tarea compositiva se convierte en juego combinatorio de estilemas, que engendran estructuras altamente coherentes y pregnantes, de perfecta sintaxis y de perfecta irrelevancia espiritual. De permanecerse en este estadio, consumadas las posibilidades del sistema, la actividad artística queda abocada a la repetición y al *kitsch*.

La crisis de la referencialidad cataliza estos procesos. Si el clasicismo –que, a tenor de lo anterior, tiene un fuerte componente convencional- requiere de una sociedad unitaria que reconozca sin ambigüedad sus formas, la crisis de los referenciales, que es al mismo tiempo quiebra social en cuanto pérdida de un lenguaje compartido, resulta incompatible con un arte clásico. Los significados atribuidos a las obras se hacen impredecibles, las formas son en potencia objeto de tantas interpretaciones como receptores las contemplan. Esta diseminación

de la experiencia estética resulta patente en particular en el caso de aquellos lenguajes muy codificados, en que los elementos se asocian convencionalmente con significaciones muy concretas –como ocurre con el lenguaje clásico de la arquitectura- y la forma se recibe de manera única por un auditorio que comparte un gusto instituido y conoce de antemano los códigos de lectura. Pero cuando las formas no sólo han de constituir objetos formalmente coherentes, sino que, en virtud de los significados a ellas asociados, han de poseer además una significación legible y definida, han de suscitar interpretaciones estables en su auditorio, las posibilidades compositivas se reducen aún más, puesto que el rango de los objetos de significado inteligible y forma coherente es más reducido que el de las formas coherentes a secas. Y a la inversa: cuando se libera el requisito de comunicar una significación compartida –como ocurre en un escenario de crisis referencial, en que las formas no pueden ya representar un significado estable-, aumenta cualitativamente el espacio de formas posibles. En consecuencia, la crisis de la referencialidad permite que las formas, libres de su carga semántica, puedan adoptar aquellas configuraciones que respondan tan sólo a exigencias sintácticas y estructurales, lo que, aun sin cambiar de lenguaje formal, expande sustancialmente el espacio de combinaciones posibles. Pero entonces ocurre lo comentado acerca del academicismo arquitectónico: la forma, liberada de su componente semántica por la crisis de la referencialidad, se presta a disposiciones innumerables, pero estas carecen de significado otro que el de su estructuralidad, que el que pueda desprenderse de su condición de juego ingenioso de un repertorio de piezas intercambiables.

El talante clásico se relaciona con las cosas con inmediatez, lo que no es sino correlato de la correspondencia estrecha entre lenguaje y mundo. Las soluciones clásicas son soluciones directas, sencillas, “naturales”, sin artificio ni artificio, pues cuando verbo y realidad están firmemente soldados entre sí no queda lugar para nexos alternativos entre ellos. Ambos aparecen fundidos en unidad incuestionada. De modo análogo a como el requisito de legibilidad del significado de las formas limita el espacio de las combinaciones formales, la exigencia de sencillez e inmediatez de las soluciones impone sus limitaciones. El espacio de las soluciones prescritas por la necesidad estricta es limitado, al igual que los elementos y reglas artísticas que lo generan. Cuando las formas han de responder a condiciones rigurosas de orden material, funcional o contextual, la multiplicidad de combinaciones posibles será en esencia más reducido que en ausencia de ellas, sus virtualidades se agotarán antes y se caerá antes en la repetición. Las soluciones estrictas y necesarias responden a lo que se considera lo real, pero la quiebra de la representación abre el espacio que permite relaciones



múltiples entre significante y significado, de manera que lo real se ve desdoblado en otras tantas posibilidades de nombrarlo, la realidad ya no impone soluciones únicas, y las posibles respuestas se multiplican sin fin. En un escenario de crisis de los referenciales, en ausencia de una verdad única y universal, tampoco hay una necesidad unánimemente definida ni a la que quepa responder de un modo también único -todo lo cual se aplica en particular a la arquitectura en cuanto respuesta a un programa de necesidades, y a la discusión a que puede verse sometida la idea de necesidad por efecto de la quiebra de la representación.

Cuando el lenguaje se muestra incapaz de aprehender el mundo, este se torna un lugar extraño, incluso incognoscible, irracional, impensable, y la personalidad clásica ya no se siente en el mundo como en casa. El talante de la época deriva hacia lo barroco y su peculiar angustia existencial. La obra de arte unitaria ya no responde a la espiritualidad de su tiempo, deviene parodia de una visión del mundo ingenua, inoperante en la nueva realidad, nostálgico y aciago recordatorio de un paraíso perdido sin remedio.

La quiebra de la representación atenta pues contra el paradigma de la unidad, la homogeneidad y la coherencia al menos en tres sentidos. Las formas, vaciadas de su significación, devienen juego combinatorio de perfecta estructura pero carente de cualquier relevancia cultural; la distancia abierta entre lenguaje y realidad ofrece el espacio que multiplica las interpretaciones de aquello a que las obras pretenden responder, espacio en que se refracta el nexo entre la obra y su tema y se abre el campo para una infinitud de interpretaciones de lo real y de posturas ante ello; la experiencia de la obra armónica resulta insatisfactoria en el complejo mundo del presente, pues su racionalidad es imagen de una fase civilizatoria por completo inactual, su experiencia no es ya la de una expansión del mundo del sujeto, sino la de una caricatura de una sociedad unitaria y reconciliada. Aspectos todos ellos relacionados de manera más o menos directa con la crisis referencial, y que mueven a explorar estrategias formales que ya no se basen en la homogeneidad, la continuidad y la coherencia, sino que tomen como principios formales la fragmentación, la yuxtaposición y la disonancia.

Empero, no cabe considerar clasicismo o barroco como categorías positivas o negativas *tout court*. Ello no sólo debido a la ambigüedad de estos conceptos, que se refieren a menudo a realidades con matices muy diversos, sino debido también a que, como todo lo humano, muestran luces y sombras. Así como puede asociarse lo clásico con lo convencional, lo conservador o lo *kitsch*, otros clasicismos surgen como oportunos y saludables revulsivos

cuando el péndulo de la historia alcanza el extremo de lo barroco. Clásicos fueron el arquitecto austriaco Adolf Loos en sus ataques al ornamento y a la *Secesión* vienesa, en su voluntad de regeneración estética y por ende, ética, de la decadente *kakania* de vísperas de la Gran Guerra. O el Purismo corbusiano, en su intento de superar un cubismo que, tras su momento revolucionario, devino arte ornamental. Lo mismo puede decirse del barroco. No podemos subestimar su capacidad para liberar de las limitantes categorías del clasicismo, pero, de igual modo, hay que guardarse de su momento negativo disolvente, del arte que deviene arbitrario, superficial, vacío de contenido, como en las fases postreras del Rococó; pues, como ya señaló Benjamin, “no es de desdeñar el peligro de dejarse precipitar desde las alturas del conocimiento en las inmensas profundidades del estado de ánimo barroco”<sup>167</sup>.

En los últimos párrafos se ha tratado de argumentar las limitaciones de la presunta universalidad de una belleza pura kantiana desde el punto de vista de la producción artística actual, y en particular desde el de la praxis arquitectónica contemporánea. El *kitsch* y el agotamiento de los espacios formales a que aboca esta forma de belleza; su mimesis de una racionalidad reductiva e inoperante en la complejidad del mundo actual; su defecto expresivo, su incapacidad de expresar el *Grundstimmung* propio de nuestra época, son algunas de ellas. No parece, pues, que la belleza fundamentada en la estética kantiana o en la teoría de la *Gestalt* tenga, en virtud de su correspondencia con una posible naturaleza del sistema perceptivo humano, alguna prioridad sobre otras formas de experiencia estética. El arte atiende a muchas otras cuestiones por encima de las posibles preferencias estéticas de nuestro aparato perceptivo. Podría decirse que, abandonada la belleza clásica en la práctica artística, abandonada la belleza como fin del arte, la producción se orienta en nuestra época hacia objetivos más pertinentes que el “placer desinteresado” derivado de la afinidad entre la forma y nuestra percepción. El arte actual aspira más bien a transfigurar el mundo subjetivo del receptor, a cuestionar lo existente y a no aceptar lo dado como inmovible, a alumbrar modos alternativos de vivir -me refiero, claro está, a aquellas modalidades artísticas que trascienden el puro empeño comercial. Nada de esto puede cumplirse desde la belleza clásica. Demasiado a menudo esta belleza ha sido utilizada en la modernidad tardía como sucedáneo de la vida buena, como distracción que desvíe la mirada de los verdaderos problemas de nuestro mundo, como ya advirtió Marcuse. Hay buenas razones, pues, para poner en cuestión la pertinencia de esta idea de belleza.

---

<sup>167</sup> Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990, p. 41.

## 5. Lenguaje

Según Hans-Georg Gadamer, “el ser que puede ser comprendido es lenguaje”<sup>1</sup>. Este enunciado parece problemático. O bien la tesis es tautológica -el ser no es sino lo reducible al concepto, lo recogido por este, lo decible, lo determinable, y el enunciado puede entenderse como una definición: “el ser es aquello que el concepto expresa”-, o bien significa que todo lo que “hay”, presente o ausente, sensible, afectivo o conceptual, puede reducirse al discurso, y entonces la experiencia viva parece no trascender aquello que el lenguaje, en sus diversas modalidades -desde el habla común hasta el plexo que compone el mundo social, pasando por la poesía- puede expresar. Pero, ¿cómo puede reducirse la totalidad de lo existente a lo decible, cuando la palabra misma introduce en el discurso un factor no discursivo, irreducible al verbo? La hegeliana utopía de una narración capaz de describir lo real sin resto responde a unas ideas de lenguaje como nomenclatura y de verdad como correspondencia hoy difícilmente sostenibles. Y, en lo que atañe al tema de este estudio, la experiencia estética de la obra de arte podría verse sin resto en el discurso, y la obra se limitaría a decir de un modo no lingüístico algo que el lenguaje podría también expresar. Pero al reducir el episodio estético a lo decible, se cancela ese margen para el acontecimiento que anida en la distancia entre lo figural y la palabra, entre el sentido y el significado, y la obra queda inapta para desencadenar esa conmoción del mundo subjetivo de que el arte es capaz en sus realizaciones más plenas. La cuestión tiene, pues, una relevancia crucial para este argumento.

---

<sup>1</sup> Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 2007, p. 567. Gadamer aclara en un escrito posterior que con este aserto no pretendía afirmar que el pensamiento pueda reducirse a lo verbal, sino que, para él, “la frase dejaba sobreentender que lo que es, nunca se puede comprender del todo [...] lo mentado en un lenguaje rebasa siempre aquello que se expresa [...] Tal es la dimensión hermenéutica en la que el ser ‘se muestra’”. Gadamer, Hans-Georg. “Texto e interpretación”. En *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme, 2010, 319-348, p. 323.

Hoy se debate con intensidad la cuestión del cometido del lenguaje en el pensamiento, y puesto que aquí se sostiene que la experiencia estética no difiere en esencia de otras formas de actividad psíquica, este asunto atañe de manera directa a nuestra tesis. Ya en 1910, John Dewey sintetiza las posiciones que pueden adoptarse acerca de este problema:

Se han mantenido tres perspectivas típicas con respecto a la relación entre el pensamiento y el lenguaje: primero, que son idénticos; segundo, que las palabras son la vestimenta o ropaje del pensamiento, necesario no para el pensamiento sino para comunicarlo; y tercero, (la perspectiva que mantendremos aquí) que aunque que el lenguaje no es pensamiento es necesario tanto para el pensar como para la comunicación<sup>2</sup>.

O bien el pensamiento se identifica con el lenguaje, o bien transcurre a un nivel no lingüístico y la lengua no es sino el medio para comunicarlo, o la palabra puede no constituir el pensamiento, pero este necesita de aquella para su desarrollo y para su transmisión. Dewey se inscribe en esta última posibilidad, que es la que la psicología contemporánea parece también adoptar. Maticemos la última de las opciones. Aquí se considerará que ciertas modalidades del pensar necesitan del lenguaje para su despliegue, formas en las que el discurso podría identificarse en buena medida con el pensamiento; digamos que en ellas “lo principal” de ese pensamiento se realizaría en el medio lingüístico, aunque no solamente, puesto que, como se ha insistido, la corriente de conciencia no se da nunca en un registro único, sino que se muestra siempre como una amalgama de materias mentales diversas. Otras formas del pensar se originarían en un nivel no verbal, y el lenguaje permanecería como una actividad exterior a ese pensamiento. En otros casos, la palabra puede no constituir el pensamiento y permanecer en esencia exterior a él, sin fundirse con él, pero podría pese a ello colaborar en su desarrollo a modo de herramienta adjunta, emulsionada, más que amalgamada, con el resto de la corriente de conciencia<sup>3</sup>. En último término, habría una infinidad de combinaciones posibles entre la palabra y otras materias psíquicas, imposibles de describir con alguna precisión, y de las que los ejemplos dados apenas darían una imagen que ilustre el imbricado entre los componentes verbales y no verbales del pensamiento. Desde este enfoque se diluye la oposición entre pensamiento conceptual y no conceptual, términos estos que designarían más bien los límites nunca alcanzados de un espacio continuo de

---

<sup>2</sup> Dewey, John. *How we think*. Boston: D. C. Heath & Co., 1910, p. 170. Traducción propia.

<sup>3</sup> Esta es la posición defendida por ejemplo por Andy Clark. Cf. Clark, Andy. “Magic words: how language augments human computation”. En *Language and thought*. Peter Carruthers y Jill Boucher (eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 162-183.

formas de pensamiento que combinarían ambos componentes de modo diverso<sup>4</sup>. Y, allí donde el pensar se muestra más claramente lingüístico, parece haber poca diferencia entre un discurrir desarrollado en exclusiva en el medio del lenguaje y uno que, no siendo en esencia conceptual, se despliega en un denso entretejido de componentes verbales y no verbales.

Esta cualidad híbrida del flujo de conciencia puede relacionarse con el hecho de que el hombre alcanza su ser actual tras una larga evolución biológica. Por efecto de su filogénesis, los componentes del cuerpo humano no poseen una estructura ni un funcionamiento claramente definidos, como si de un diseño de nueva traza se tratase, sino que cada componente cumple una diversidad de funciones, a menudo distinguibles con dificultad, a menudo densamente imbricadas entre sí y con otras funciones del sistema. Rara vez se encuentra aquí un rasgo biológico puro, y menos en algo tan complejo como la conciencia<sup>5</sup>. Los menores cambios en uno de los elementos pueden afectar de manera insospechada a otras regiones del organismo, en apariencia independientes del elemento alterado. La psique respondería también a esta clase de estructura, en que cada función se da siempre relacionada con una multiplicidad de registros, en que cada acto mental apela a múltiples contenidos, algunos de ellos no vinculados con aquel en apariencia, y convoca estratos psíquicos inverosímiles. En el pensamiento participan múltiples instancias psicológicas, de las que procederían los componentes conceptuales, afectivos, sensibles, imaginarios o mnémicos del flujo de conciencia, elementos que intervendrían en grado diverso: a veces en síntesis unitarias, a veces en simple adyacencia, sin que esta diversidad pueda recogerse en una descripción simple o genérica –si es que puede someterse a alguna clase de descripción en absoluto. En esta corriente, el discurso queda entrelazado con contenidos diversos en distintos grados de síntesis, a veces como meras adherencias conceptuales a pensamientos de cualidad primariamente afectiva o sensible, y en otras se da fundido con materiales heterogéneos a lo verbal, como ocurre en las kantianas síntesis de reconocimiento. No parece que pueda postularse una regla que abarque todas las posibilidades, si es que puede distinguirse con nitidez ingrediente alguno en ese magma de magmas que es el flujo de conciencia.

---

<sup>4</sup> Aquí, como ocurría con los grados de indeterminación de la obra de arte, no cabe hablar de un espectro continuo definido por dos polos entre los que se situarían las formas artísticas particulares, sino de un espacio ocupado por formas de pensamiento *diferentes*, irreductibles entre sí, por más que quepa identificar en ellas elementos más o menos análogos que permiten algún género de comparación.

<sup>5</sup> Puede encontrarse un argumento similar en Nanay, Bence. "Perceptual Representation / Perceptual Content". En *The Oxford Handbook of Philosophy of Perception*. Mohan Matten (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2015, 153-167, p. 159.

## 5.1. Las concepciones constitutiva y comunicativa del lenguaje

Con respecto a la controversia en torno al lugar del lenguaje en el pensamiento, Peter Carruthers y Jill Boucher despliegan en su introducción a la obra colectiva *Language and Thought* un panorama de las posiciones teóricas actuales, en el que distinguen dos líneas teóricas básicas que estos autores denominan la *concepción constitutiva* y la *concepción comunicativa* del lenguaje<sup>6</sup>. Estas líneas se corresponderían con las posiciones extremas ya señaladas por Dewey, a saber: la idea de un pensamiento en esencia lingüístico, frente a la de un pensamiento exterior al lenguaje, por más que ambos puedan darse íntimamente entrelazados en la actividad mental. Dentro de ambas perspectivas pueden distinguirse variedades fuertes y débiles. En general, las posturas constitutivas fuertes tienen hoy escasa relevancia, y, como afirman Boucher y Carruthers, las conclusiones a que conducen algunas de ellas, como las de Wittgenstein o John McDowell, han contribuido en buena parte a su declive<sup>7</sup>. Diferentes contraejemplos ponen en cuestión tales perspectivas. Así ocurre con el pensamiento animal o el de los humanos prelingüísticos, cuyo comportamiento aparente ha de requerir alguna forma de actividad inferencial, conceptualizable en potencia, pero que estos seres desarrollan de modo necesariamente no lingüístico<sup>8</sup>. Los enfermos de afasia, privados de pensamiento verbal –no sólo de la capacidad de hablar, sino incluso de reconocer un mensaje lingüístico, ya sea hablado o escrito-, se muestran pese a ello capaces de desenvolverse en un medio que requiere de alguna forma de pensamiento, lo que refrenda la hipótesis de un pensamiento inferencial no discursivo<sup>9</sup>. Los hablantes bilingües, cuando se les pide que recuperen recuerdos antiguos y los expliciten, pueden hacerlo en cualquiera de los idiomas que conocen, lo que indicaría una independencia del lenguaje con respecto de esos recuerdos, por más que la lengua resulte indispensable para su recuperación, puesto que el recuerdo es un constructo elaborado sobre un esquema lingüístico<sup>10</sup>. En los humanos, hayan adquirido lenguaje o no, el pensamiento visual y su coordinación con el sistema motor

<sup>6</sup> Cf. Carruthers, Peter y Boucher, Jill. "Introduction: opening up options". En *Language and Thought. Interdisciplinary Themes*. Peter Carruthers y Jill Boucher (eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 1-18.

<sup>7</sup> Cf. Carruthers, P. y Boucher, J. "Introduction", pp. 11-12.

<sup>8</sup> Cf. Carruthers, P. y Boucher, J. "Introduction", p. 4.

<sup>9</sup> El estudio de enfermos de afasia con el fin de probar la existencia de un pensamiento no verbal es común en la literatura sobre el tema; por ejemplo, afirma Carruthers: "La evidencia ofrecida por la afasia sugiere que al menos muchos aspectos de la cognición pueden seguir operando con normalidad una vez que el lenguaje ha sido eliminado". Carruthers, Peter. "The Cognitive Functions of Language". *Behavioral and Brain Sciences* 25.6 (2002): 657-674, p. 659. Traducción propia.

<sup>10</sup> Cf. Schrauf, Robert W. "Bilingual inner speech as the medium of cross-modular retrieval in autobiographical memory". *Behavioral and Brain Sciences* 25.6 (2002): 698-699.

transcurre al margen de la lengua, aunque, como ocurría con la percepción “gestáltica”, sus operaciones admitirían una traducción discursivo-conceptual. Lo mismo puede decirse del empleo del habla: como hemos visto, el hablante aprende de manera tácita las reglas subyacentes a la expresión hablada, lo que no impide que esas reglas puedan verse en un discurso lógico y estructurado. Pero que estas formas de pensamiento admitan una conceptualización, y por ello puedan parecer conceptuales al observador, no significa que se efectúen en un medio lingüístico, pues, como vemos, son desarrolladas también por seres sin aptitudes verbales<sup>11</sup>.

Los partidarios de las tesis comunicativas del lenguaje aducen con frecuencia otros argumentos contra la idea constitutiva del lenguaje. Puesto que en la evolución biológica la percepción precede al lenguaje, el hombre compartiría con los demás mamíferos unas estructuras psicológicas comunes a las que sólo en las últimas etapas evolutivas se agregaría el pensamiento lingüístico. Pero, como ya se ha comentado en alguna ocasión, este argumento no permite excluir que la aparición del habla, aun tardía, pueda transformar la estructura psíquica entera y asumir en ella un papel principal. Se afirma también que los procesos mentales tienen una textura continua, no discreta, lo que no se acuerda con la cualidad en esencia sintáctica, discreta y articulada del lenguaje<sup>12</sup>, por lo que habla y pensamiento han de ser cosas distintas.

Que el pensamiento se constituya en el medio de la lengua puede considerarse postulado metafísico<sup>13</sup>. La desabsolutización de este postulado no impugna el hecho de que las experiencias y los pensamientos sólo adquieren relevancia conceptual y puedan entonces relacionarse con otros enunciados en la medida en que sean recogidos en una expresión

---

<sup>11</sup> Cf. Bermúdez, José y Cahen, Arnon. “Non-conceptual Mental Content”. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edición de finales de 2015. Edward N. Zalta (ed.). URD=<<https://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/content-nonconceptual/>>. Último acceso: 15 de junio de 2019.

<sup>12</sup> Carruthers, como condición para el enlace entre lengua y pensamiento, limita la definición de pensamiento a aquellos “estados discretos, semánticamente evaluables, sometidos a relaciones causales, que poseen una estructura de componentes, y donde esas estructuras mantienen relaciones sistemáticas con las estructuras de otros pensamientos relacionados [de manera que] los pensamientos están hechos de partes componentes, donde esas partes pertenecen a tipos que pueden compartirse con otros pensamientos. No se presupone, sin embargo, que los pensamientos nazcan como estructuras oracionales”. Carruthers, P. “The Cognitive Functions of Language”, pp. 658-659. Traducción propia. Pero, como replican R. Dale y M. Spivey, la asunción de Carruthers acerca de la forma del pensamiento contradice la evidencia empírica, que más bien “sugiere que los estados mentales son dinámicos y continuos más que discretos, y sólo en ocasiones son semánticamente evaluables”. Dale, Rick y Spivey, Michael. “A linguistic module for integrating the senses, or a house of cards?”. *Behavioral and Brain Sciences*, 25.6 (2002): 681-682, p. 682. Traducción propia.

<sup>13</sup> Cf. Dennett, Daniel. “Reflections on Language and Mind”. En *Language and Thought. Interdisciplinary Themes*. Peter Carruthers y Jill Boucher (eds.). Cambridge: Cambridge University Press (1998): 284-294, p. 290.

verbal. Tampoco niega la importancia del lenguaje en la constitución y la transmisión de la cultura y en la conformación de los esquemas de cosa, de los hábitos perceptivos o del modo en que las formaciones discursivas iluminan el mundo y determinan la visibilidad de los objetos, pero impide una reducción completa de lo real al concepto que, como ya se anticipó al iniciar este título, puede resultar nefasta para el devenir social.

## 5.2. Los contenidos no conceptuales de la percepción

Cuando trasladamos el debate sobre la lingüisticidad del pensamiento al terreno de la percepción, se plantea el problema de la conceptualidad de lo percibido. Si todo pensamiento es lenguaje, eso incluye a los contenidos de la percepción, de manera que estos han de responder a concepto. Consignemos aquí lo que entendemos por *contenido de la percepción*: “la expresión ‘contenido de la percepción’ significa a grandes rasgos lo que es comunicado al sujeto en su experiencia perceptiva”<sup>14</sup>. La idea de *comunicación* implica aquí que en la experiencia perceptiva el sujeto aprehende una cierta cantidad de información; en el concepto se comunica un contenido, unos datos acerca del campo ambital. Ahora bien, ¿cómo puede comunicar algo lo puro-sensible? ¿Se adscribe de modo inmediato un contenido conceptual a los datos de los sentidos? ¿Pueden los predicados en que se expresa ese contenido recoger por completo la realidad, la textura y matices de algo que le es en esencia exterior?

Desde la perspectiva conceptualista sostenida por John McDowell en *Mind and World*, la percepción está atravesada por el concepto desde el principio, y es en virtud de la textura conceptual de la percepción que podemos relacionar las intuiciones con las creencias y los juicios:

Las capacidades conceptuales relevantes son ejercidas *en* la receptividad [...] No ocurre que estas sean ejercidas *sobre* algo extra-conceptual brindado por la receptividad. Deberíamos entender lo que Kant denomina “intuición” -entradas experienciales- no como una mera captura de algo Dado extra-conceptual, sino como una especie de ocurrencia o estado que posee ya contenido conceptual<sup>15</sup>.

Según este autor, no ocurre que la conciencia asigne un contenido conceptual a la materia sensible, sino que esta es desde el principio modelada con arreglo a los conceptos que el sujeto despliegue en el acto de la percepción. La lectura que McDowell hace del juicio

<sup>14</sup> Bermúdez, J. y Cahen, A. “Non-conceptual Mental Content”. Traducción propia.

<sup>15</sup> McDowell, John. *Mind and World*. Cambridge: Harvard University Press, 2002, p. 9. Traducción propia.



determinante se asemeja pues a la efectuada por Heidegger, para quien las síntesis pre-conceptuales y la de reconocimiento no son fases secuenciales sino que se dan todas ellas a un mismo tiempo, y lo conceptual organiza lo sensible desde el principio. Y ello de un modo “pasivo”, sin que el sujeto haya de ejercer conscientemente una actividad inferencial que subsuma los datos de la sensibilidad bajo concepto<sup>16</sup>. Esto no estaría demasiado lejos de la posición aquí asumida, según la cual la percepción organiza la materia sensible en objetos, y para ello necesita de esquemas, es decir, de conceptos empíricos para esos objetos -y, como hemos visto, la carencia de tales conceptos desencadena un juicio reflexionante en busca del concepto adecuado bajo el que subsumir los datos sensibles. Sin embargo, aquí se ha defendido que el concepto, en su genericidad, sólo puede organizar las intuiciones *hasta cierto punto*, de manera que no todo contenido perceptivo será conceptual, lo que deja espacio para contenidos no conceptuales. Pero, para McDowell, *todo contenido perceptivo es al mismo tiempo conceptual*: “que las cosas se nos aparezcan de un modo determinado es en sí mismo un modo de operación de las capacidades conceptuales”<sup>17</sup>. Y, desde este planteamiento, suponer que haya tal cosa como “presencias desnudas” equivaldría a recaer en lo que Wilfrid Sellars denominó el Mito de lo Dado, es decir, en la idea de que los objetos del mundo poseen una estructura formal propia que la conciencia se limitaría a recoger<sup>18</sup>. Desde esta perspectiva, cualquier ingrediente del percepto ha de constituirse conceptualmente si ha de ser percibido en absoluto, y por lo tanto cabe imaginar que aquello para lo que carecemos de un concepto es simplemente pasado por alto por la conciencia. Hay, pues, para McDowell, una correspondencia directa entre la textura de la realidad tal como la percibimos y los conceptos que empleamos para pensar lo real. Sólo tenemos conciencia de la realidad, según este autor, a través de su representación conceptual, que media entre aquella y el sujeto, y sólo somos conscientes de aquello de lo que ya poseemos un concepto con anterioridad<sup>19</sup>. No en vano, el propio McDowell ha señalado en más de una ocasión las afinidades de su pensamiento con el de Hegel<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> Cf. McDowell, J. *Mind and World*, p. 10.

<sup>17</sup> McDowell, J. *Mind and World*, p. 62. Traducción propia.

<sup>18</sup> Cf. McDowell, J. *Mind and World*, p. 13. Sellars analiza la cuestión del Mito de lo Dado en su artículo *Empiricism and the philosophy of mind*; cf. Sellars, Wilfrid. "Empiricism and the Philosophy of Mind." *Minnesota studies in the philosophy of science* 1.19 (1956): 253-329.

<sup>19</sup> Aquí, como tantas veces en este argumento, no cabe detenerse en los mil matices del debate entre conceptualistas y no conceptualistas, y la exposición aquí realizada sin duda parecerá superficial a quienes conozcan la cuestión en detalle.

<sup>20</sup> Cf. Houlgate, Stephen. "Thought and Experience in Hegel and McDowell". *European Journal of Philosophy* 14:2 (2006): 242-261, p. 242.

Pero la emergencia de lo nuevo exige de un mundo fenoménico independiente de nuestros conceptos, los cuales nacerían del esfuerzo de la conciencia por objetivar, tematizar y recordar, por extraer aspectos antes ignotos del continuo sensible de la realidad. No ocurriría, pues, que sólo percibamos aquello que ya sabemos, sino que se daría más bien una circularidad sin origen simple entre los conceptos que poseemos acerca de lo real y el modo en que lo percibimos. Pero parece difícil que tal circularidad tenga lugar si sólo entra en el percepto aquello para lo cual ya tenemos un concepto, pues no podríamos ser conscientes de la posible distancia entre los conceptos poseídos y los datos de la sensibilidad. En apariencia, el hombre debería poseer ya desde su nacimiento todos los conceptos necesarios para aquello que percibirá a lo largo de su existencia, lo que evidentemente constituye una forma inaceptable de innatismo<sup>21</sup>. La idea de que la percepción deba poseer concepto de todo aquello que percibe impide comprender cómo podemos aprender de la experiencia perceptiva, y por ende cómo puede darse el advenimiento de lo nuevo.

Para los defensores del no conceptualismo, ocurre que no sólo la riqueza de la experiencia fenoménica resulta inaprehensible en su totalidad desde el concepto, sino que es posible para el individuo experimentar aquello para lo que carece de noción alguna. Como se indicó, el ejemplo de la experiencia perceptiva de los seres sin lenguaje, como los animales o los niños prelingüísticos, da prueba de ello. Esta hipótesis no descarta la conceptualidad de ciertos contenidos de la experiencia, pero se opone a reducir el mundo fenoménico a lo decible. De este modo, el planteamiento no conceptualista incluiría en su seno a la perspectiva conceptualista, la inscribiría en una matriz teórica más amplia que, sin excluir la posibilidad de explicar en el concepto algunas de las facetas de lo percibido, admite también la existencia de ingredientes no conceptualizables en la percepción. Esta tercera vía ofrece, como en el problema de la lingüisticidad del pensamiento, un paradigma más abarcante y más cercano a la experiencia, donde algunos de los contenidos perceptivos admiten un grado de expresión conceptual, y otros no, y su grado de conceptualidad depende de la textura específica de cada caso. Podría decirse que cualquier contenido perceptual puede siempre explicitarse en alguna medida, que siempre podrá decirse algo acerca de lo que vemos, por vago e impreciso que sea, pero que la expresión lingüística no podrá nunca representarlo por completo.

Por otro lado, y como defiende Fred Dretske, los conceptos constituyen una forma de conocimiento “digital”, discursivo y discreto, mientras que la realidad –incluido el propio pensamiento, como hemos visto– tiene un carácter “analógico” y continuo, de manera que el

---

<sup>21</sup> Cf. Bermúdez, J. y Cahen, A. “Non-conceptual Mental Content”.

discurso no podrá nunca explicitar lo real por completo, por apretada que sea la red que tiendan sobre ello, incluso en un sector tan reducido como se elija: “el contenido proposicional no agota [ni puede agotar] el contenido representacional de la percepción”<sup>22</sup>. El contenido de la percepción desbordará siempre la capacidad del concepto. Esto se corresponde con lo afirmado acerca de las concepciones del sistema cultural de filiación heideggeriana: el sistema de la cultura, de orden en esencia discursivo, conforma un entramado autónomo superpuesto a la realidad continua, a la que ha de referirse mediante enunciados discretos que sólo de modo parcial pueden caracterizar la realidad indeterminada.

De la imposibilidad de reducir el fenómeno al discurso, dan cuenta dos de las tres negatividades del lenguaje descritas por Lyotard:<sup>23</sup> la negatividad ínsita en el propio plano del sistema lingüístico -la que resulta de su ordenación en forma de sistema de diferencias-, y la negatividad derivada de la trascendencia de la cosa real al lenguaje. La lengua, en cuanto sistema autonomizado, sólo se enlaza con la referencia de modo incidental. Lo referido por la palabra yace en un plano exterior al del sistema lingüístico de diferencias, y los enlaces entre ambos son perpendiculares a ese plano, como bien ilustra el esquema de Saussure. Pero incluso desde la noción del lenguaje como nomenclatura, la correspondencia entre la palabra y la realidad no puede ser nunca unívoca. El nombre es categoría genérica, mientras que lo que él designa es siempre realidad concreta que sólo en alguna medida se corresponde con el término que la denota. Prueba de este desfase entre el lenguaje y lo real es que el significado ha de admitir una cierta holgura que permita ajustar la palabra genérica a la singularidad del ente concreto. De otro modo, la lengua resultaría inutilizable. El empleo del lenguaje exige la posibilidad no ya de su polisemia –o gama limitada de significados *definidos*-, sino de su diseminación, de la variación continua del significado a través de la “connotación” y la “intertextualidad”<sup>24</sup>. Pero, pese a este dispositivo, la palabra y el percepto permanecen en esencia inconmensurables, heterogéneos ente sí. Esta distancia irreductible entre el verbo y

<sup>22</sup> Bermúdez, J. y Cahen, A. “Non-conceptual Mental Content”. Traducción mía.

<sup>23</sup> “Nos hallamos en presencia de tres formas de ser del *No*: la negación del gramático y del lógico, que es aparente en las proposiciones negativas; la discontinuidad del estructuralista y del lingüista, oculta en la lengua, que mantiene distanciados los términos del sistema [...]; finalmente, oculta en el habla, la insuficiencia reconocida por el lógico y el analista, que atraviesa el discurso y le confiere su poder referencial. Negación sintáctica, negatividad estructural, negatividad relacional”. Lyotard, J-F- *Discurso, figura*, p. 131. En los términos de nuestro argumento: la negatividad de la negación expresa en el significado del enunciado; la derivada de la ordenación de la lengua en sistema diacrítico, sus lagunas, aquello que permanece en la sombra para que algo emerja a la luz; y la negatividad de la referencia, el espesor entre la palabra y lo por ella mentado, margen que impide la inmediatez y univocidad de la remisión entre ambos.

<sup>24</sup> Términos estos colocados entre comillas por su pertenencia a una metafísica: ¿cómo distinguir entre denotación y connotación? Y en cuanto a la intertextualidad, esto no se refiere sino a la condición del texto y lo difuso de los límites entre un escrito y el medio cultural en que se inscribe. Intertextualidad equivale a decir: texto.

su referencia real, entre palabra y sensibilidad, impide que los contenidos de la percepción se identifiquen con los conceptos que intentan expresarlos.

Pueden señalarse otros problemas en la idea de una experiencia por completo conceptual como la defendida por McDowell. Según el fenómeno ya mencionado de crisis de la referencialidad, la disolución de los nexos entre la palabra y el fenómeno hace que una misma experiencia admita una multiplicidad de descripciones, y por ende de contenidos conceptuales. Así como el nexo entre enunciado e imagen carece de estabilidad en el tiempo, otro tanto ocurre con los contenidos explicitables de la experiencia: si los partidarios del contenido no conceptual afirman que la imprecisión de la correspondencia entre lenguaje y realidad supone que dos experiencias fenoménicamente distintas pueden responder a los mismos enunciados, y poseer por tanto el mismo contenido conceptual<sup>25</sup>, la idea de crisis de los referenciales permite añadir, de modo simétrico, que una misma experiencia puede responder a una multiplicidad de interpretaciones distintas. Y no sólo pueden elaborarse múltiples relatos de una misma experiencia, sino que cada uno de ellos acarreará consigo una multiplicidad de significados posibles y, en cuanto sometidos al devenir diseminador, no habrá modo de confinarlos en una lectura estable. El propio discurso aparece atravesado por lo figural, algo que los debates acerca de la conceptualidad de la experiencia parecen olvidar, como si la lengua proporcionara un medio neutro que se limitase a representar el fenómeno. Sin embargo, como afirma Lyotard, el lenguaje acarrea consigo un ineliminable momento figurativo, irreductible a concepto, ingrediente que impregna con sus armónicos cualquier posible contenido "literal". La materialidad de la lengua, con el simbolismo que arrastra, introduce en el discurso, de modo insoslayable, un componente que desborda al concepto más allá de los contenidos particulares representados.

El mundo no es un texto, afirma Lyotard<sup>26</sup>, salvo en un sentido metafórico. La idea de que la realidad se ofrece a la lectura parece sugerir que la naturaleza ha sido escrita por alguien. Implica una idea teológica del universo, un humanismo y un antropocentrismo ajenos a nuestra perspectiva. El mundo fenoménico no carece de regularidades, y la materia sensible no es un flujo caótico al que la conciencia confiera todo el orden que en él quepa encontrar. La posibilidad de conceptualizar el fenómeno radicaría en esas regularidades, algo que el lenguaje podrá recoger a determinado nivel de descripción. Pero eso no significa que la

---

<sup>25</sup> Cf. Bermúdez, J. y Cahen, A. "Non-conceptual Mental Content".

<sup>26</sup> Cf. Lyotard, J-F. *Discurso, figura*, p. 29.

descripción pueda representar sin resto la totalidad del fenómeno, ni siquiera algunos de sus momentos.

### **5.2.1. Algunas implicaciones ideológicas de la reducción lingüística**

La reducción del pensamiento y la percepción al lenguaje acarrea importantes sentidos ideológicos. Como afirma Lyotard, el saber presiona para que se desee lo que expresan los enunciados<sup>27</sup>. La reducción de lo figural y del deseo al discurso lo hacen administrable, ya sea por el propio sujeto, al confinar en los límites tranquilizadores de lo pensable lo de otro modo incierto e indómito, ya sea por otros, prestos a instrumentalizar las narraciones que recogen y a la vez infunden las apetencias, las aspiraciones y los ímpetus. Se suprime así el acontecimiento, lo irreductible al verbo, lo que no encaja en el buen orden del discurso organizado como sistema de valores. La palabra aniquila la diferencia cuando da un mismo nombre a lo diverso, y la vuelve con ello impensable. Excluye así la anomalía; el carácter en esencia conservador de la reducción al verbo, que sólo ve lo que sabe y sólo sabe lo que ve, favorece la estabilidad y la reproducción de lo existente, aun a costa de la riqueza de la experiencia individual. Conjura contra la emergencia de lo nuevo, a menos que, reclusándolo en el molde del lenguaje, pueda apropiárselo para su explotación. Incluso una interpretación polisémica de la realidad incurre en esta trampa, pues, en último término, que lo real pueda decirse de varios modos diversos pero determinados y determinables no abre en verdad el espacio interpretativo, no difiere en esencia de la lectura única, como las exégesis predeterminadas del texto bíblico son apenas menos coercitivas que la interpretación unívoca. Y ambas, la hermenéutica del texto sagrado y la reducción del fenómeno a lo decible, se imponen como restricciones al territorio de la imaginación.

### **5.2.2. Apunte sobre la conceptualidad de las emociones**

Señalemos que así ocurre con aquellas teorías de la emoción que pretenden reducir los infinitos matices del sentimiento a las emociones con nombre o a combinaciones de ellas, como los sabores complejos resultan de conjugar la sensibilidad de cuatro tipos de papilas gustativas<sup>28</sup>. Podadura esta de lo afectivo que empobrece el mundo pero facilita su administración. Podría ocurrir aquí con el deseo lo que afirmaba Sartre con respecto de lo imaginario: cuando el deseo y lo figural se confinan en el significado, se cancela su poder

---

<sup>27</sup> Cf. Lyotard, J-F. *Discurso, figura*, p. 33.

<sup>28</sup> Me refiero aquí a la propuesta de Johnathan Haidt en *The Righteous Mind*.

regenerador, su capacidad para provocar el acontecimiento. La vida afectiva se hace escolástica, se estabiliza, se hace abstracta:

Nuestro sentimiento [...] se ha *detenido*: ya no “se hace”, apenas se puede arrastrar con las formas que ya ha tomado: en cierta forma se ha vuelto *escolástico*, se le puede dar un nombre, se pueden clasificar sus manifestaciones porque éstas no desbordarán sus definiciones, ya que están limitadas por el saber que tenemos de ellas<sup>29</sup>.

Frente a esto, afirmaba Sartre lo irreductible de todo estado emocional:

En cada caso, el problema es diferente y diferentes son las conductas. Para aprehender su significado y su finalidad será preciso conocer y analizar cada situación particular. De un modo general, *no existen cuatro tipos principales de emociones, sino muchos más* [...] Solamente cuando nos hayamos convencido de la estructura funcional de la emoción llegaremos a comprender *la infinita variedad de las conciencias emocionales*<sup>30</sup>.

Lo mismo cabe decir del tono afectivo de la experiencia estética: no hay música “alegre” o “triste”, como pretenden algunos análisis del significado musical, sino que cualquier experiencia estética suscita un tono afectivo único y singular, inconmensurable con el discurso, que nace del encuentro de la obra con la singularidad del sujeto, con su actitud, su trasfondo vital, su peculiar *Stimmung*. Y en esta reducción de lo emotivo a lo decible podría operar la misma circularidad que en la percepción: cuando se hace encajar el sentimiento en el concepto, al final se puede terminar por no sentir sino aquello para lo que se tiene un nombre.

### 5.3. La ecfrosis de la obra plástica

La obra plástica, en su indefinición conceptual, parecería destinada a impedir esta reducción del fenómeno al discurso. Las cualidades no conceptualizables de su experiencia ofrecerían el perenne mentís a los intentos de conformar la multiplicidad sensible al discurso. La obra visual, en cuanto medio de expresar aquello que la palabra no puede recoger, constituye un verdadero acontecimiento, irreductible a un sistema ordenado de preferencias lingüísticas, algo que se ha combatido por las mismas épocas en las que se ha tratado de limitar y controlar la lectura de los textos. Como hemos mencionado con anterioridad, para Lyotard, la pintura medieval no se propone reproducir el mundo visible -como sí lo hará la del Renacimiento en adelante-, sino ajustarse del modo más estrecho a la palabra, reducir al

<sup>29</sup> Sartre, J-P. *Lo imaginario*, p. 188. Cursivas en el original.

<sup>30</sup> Sartre, J-P- *Bosquejo de una teoría de las emociones*, p. 78. Cursivas mías.

mínimo la holgura entre imagen y discurso, y con ella la libertad interpretativa del receptor y el margen para la creación del objeto imaginario. Esto hace de la pintura medieval una suerte de escritura, pues, así como una multiplicidad de enunciados tiende a organizarse en sistema de diferencias, las relaciones entre los atributos de las figuras –su forma, su tamaño, su color...- se definen según leyes estrictas y legibles de contraste o similitud, de acuerdo con una jerarquía exacta que permite diferenciar con claridad –discursiva- lo principal de lo secundario y lo terciario, o la figura del fondo, y es en virtud de esas relaciones bien definidas y reguladas que los elementos de la forma se ordenan, como los enunciados, y en paralelo con ellos, en un aparato diacrítico. La forma pictórica se ordena con rigor, se evita la ambigüedad formal, que dificultaría el comentario de las formas; la imagen adquiere un grado alto de orden, y esto le confiere a su vez una particular pregnancia, pues la claridad de las interacciones formales derivada del empleo sistemático de reglas compositivas tiene por resultado tanto la inteligibilidad de la forma, su aptitud para ser explicitada en un discurso sin ambigüedades, como la buena forma *Gestalt*. Cuanto mayor la pregnancia formal y la claridad de las relaciones entre los elementos, menor la diseminación de su ecfra<sup>31</sup>. Si, como afirma Fiedler, el objetivo de las artes plásticas es el de producir objetos con una pregnancia realzada, el de educar la visualidad en la forma pregnante, el pintor –señala Lyotard- es el agente encargado de suprimir el acontecimiento y la diferencia en el campo visual, de reducir la figura al discurso. Pues esa pregnancia realzada no es sino aquello que aproxima la imagen al verbo y se propone suprimir la latitud de su interpretación. Su labor consiste en hacer de la forma visual un sistema de diferencias paralelo y correlativo al del lenguaje, y reducir así lo que Lyotard llama tercera negatividad del discurso<sup>32</sup>, a saber, la originada por la exterioridad de la referencia al plano en que se organiza el lenguaje, la distancia entre el lenguaje y su objeto, salvada por las convencionales e inestables ligaduras entre ambos.

Lo mismo puede decirse del arquitecto. Como vimos, lo construido tiende a la buena forma *Gestalt*, a menudo tras el argumento de la necesaria racionalidad de lo construido, pero

---

<sup>31</sup> Ecfra<sup>31</sup> consiste a grandes rasgos en la descripción verbal de un objeto no verbal. Aunque de ordinario se considera la ecfra<sup>31</sup> como una forma literaria, en nuestro argumento estimaremos que cuando el sujeto explicita en un discurso lo que contempla, cuando produce, aun en el medio del monólogo interior, un *texto* integrado por enunciados, no hace sino un ejercicio de ecfra<sup>31</sup> privada, pero que, en cuanto descripción verbal de un objeto no verbal, puede pensarse desde este concepto. La experiencia estética tendrá en general un componente de ecfra<sup>31</sup>, y la obra plástica será siempre en cierta medida un *iconotexto*, en cuanto que su objeto imaginario se constituye en ese diálogo entre la percepción y el habla interna en alguna medida descrito por el libre juego de las facultades kantiano o el método de las variaciones imaginativas. Acerca de las nociones de ecfra<sup>31</sup> e iconotexto, puede encontrarse una escueta y valiosa sinopsis en Pimentel, Luz A. "Ecfra<sup>31</sup> y lecturas iconotextuales". *Poligrafías. Revista de literatura comparada* 4 (2005): 205-215.

<sup>32</sup> Cf. Lyotard, J-F. *Discurso, figura*, p. 131.

también como algo deseable en sí. Algunos de los arquitectos más destacados del Movimiento Moderno defendieron el uso de formas geométricas simples, de relaciones nítidas e inteligibles entre ellas, justificado todo ello desde el doble requerimiento de su adecuación constructivo-estructural y de su bondad estética. La arquitectura del primer Le Corbusier da buena muestra de un hacer proyectual apoyado en estos principios, objetivados en una obra teórica paralela<sup>33</sup>. Pero, como afirma Lyotard, el deseo atenta contra la buena forma, transgrede el sistema de oposiciones regladas<sup>34</sup>. Las formas conmovidas por el deseo no responden ya a la belleza kantiana del orden formal, y esta se hace más bien mimesis de su represión. El deseo no puede expresarse a través del arte bello, y este le niega el acceso a aquel medio a través del cual podría con más plenitud afirmarse, la obra artística. Y, cuando la arquitectura adopta los postulados de la belleza estructural, la ciudad entera termina por conformarse a ellos. Se modela el medio físico en el que transcurre nuestra vida cotidiana según principios que excluyen el acontecimiento y la diferencia, y educan el ojo en la contemplación de la forma disciplinada, racionalizada, homogeneizada, la buena forma *Gestalt*. Una buena forma que niega el deseo, pues el deseo es acontecimiento, inconmensurable al discurso, y menos al discurso bien ordenado de la forma pregnante. Un discurso que ideamente emplean por igual el arquitecto que concibe la ciudad y el observador que la contempla, pues las exactas reglas compositivas que organizan las formas son vertidas en enunciados también inambiguos por quien las percibe. Y, como observa Lyotard, “la educación y el hábito estímulan el deseo de ver que la realidad se corresponde con los conceptos”<sup>35</sup>. La mirada, educada y habituada por el medio artificial en que transcurre la existencia, concebido este según la racionalidad de la buena forma, aprende a construir una “composición euclidiana”<sup>36</sup> que racionaliza el campo perceptivo y “rechaza todo aquello que no es inmediatamente identificable”<sup>37</sup>. La ciudad lleva a cabo el sueño conceptualista: la mirada, constituida en el medio de la buena forma, medio concebido desde la geometría euclidiana, forma ajustada al concepto, descriptible sin resto por el discurso, rechaza lo que la palabra no recoge, deja de ver aquello para lo que no tiene concepto previo: se ve sólo lo que se sabe, se atiende sólo a aquellos contenidos de la percepción para los que poseemos un concepto.

---

<sup>33</sup> Cf. en particular Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Poseidón, 1978.

<sup>34</sup> Como Lyotard recuerda a menudo en su obra. Cf. por ejemplo Lyotard, J-F. *Discurso, figura.*, p. 271.

<sup>35</sup> Lyotard, J-F. *Discurso, figura*, p. 169.

<sup>36</sup> Lyotard, J-F. *Discurso, figura*, p. 165.

<sup>37</sup> Lyotard, J-F. *Discurso, figura*, p. 166



Por fortuna, la naturaleza del habla impide que se clausure la distancia entre la forma y su ecfra. “La negación se encuentra en el corazón del ver en cuanto distanciamiento”<sup>38</sup>: el contemplar interpone un espesor que asegura la trascendencia del objeto a la mirada. En ese intervalo se dispersan los posibles haces que se dirigen hacia el objeto. La mirada atiende con libertad a unos u otros rasgos del objeto, y elabora con ellos la imagen, siempre parcial, de lo contemplado. El discurso rige, de manera más o menos directa, la atención y el hábito, lo percibido responde a la regla del lenguaje, y acusa por ende los fenómenos lingüísticos ya observados: la materialidad de la palabra, la autoafección que su uso induce –aún en el monólogo interior-, la irrupción del inconsciente en el discurso, la semiosis ilimitada, la crisis de los referenciales, la diseminación del sentido que todo ello origina, conspiran contra la posibilidad de que el observador construya una narrativa predecible, o siquiera estable, ante arquitectura de la ciudad. La incontrolable diseminación del sentido conjura los intentos de inhibir la actividad imaginaria del observador.

Pero así representa el medio edificado la racionalidad del sistema productivo. El orden de las formas reproduce, en su pregnancia *Gestalt*, el de las estructuras físico-matemáticas, y obedece en último término a un pensamiento parejo al de la empresa o la fábrica. En la medida en que la obra se propone para una lectura única que limita los desvíos imaginativos y la creatividad personal, parecerían responder a un productivismo de la interpretación, a una premura por llegar a un resultado definido y último, como si no fuese preferible una multitud de exégesis varias que enriquezcan la semiosfera común. Al constituirse la forma en sistema de diferencias paralelo al del discurso que la explicita, favorece una mirada que, educada en su perenne inmersión en el entorno edificado, aprendería a expulsar de su horizonte aquello que atenta contra la norma, a desatender lo que no encaja, a suprimir el acontecimiento y la diferencia. ¿Tenderá la subjetividad a prolongar esta actitud, esta ceguera selectiva, al campo del saber? ¿Tenderá la conciencia formada en ese medio a repetir en su actividad pensante la lógica desde la que se ha dado forma al entorno? Frente a esto, recomienda Lyotard “desaprender a reconocer para aprender a ver”<sup>39</sup>. Las artes plásticas, arquitectura incluida, deberían ocuparse no de un racionalizador aplanado del campo visual, sino de recuperar el acontecimiento. Y si la regularidad pregnante de la ciudad puede coadyuvar a un pensamiento autolimitador, quizás una arquitectura distinta suscite formas de pensar que aprecien la excepción, el acontecimiento y lo diferente.

---

<sup>38</sup> Lyotard, J-F. *Discurso, figura*, p. 48.

<sup>39</sup> Lyotard, J-F. *Discurso, figura*, p. 166.

## 5.4. Atención

La atención, en su sentido más usual, se refiere al modo en que dirigimos los sentidos a aspectos particulares del entorno, a cómo colocamos en el centro del campo visual el objeto de interés<sup>40</sup>, o a cómo distinguimos de entre el ambiente sonoro aquello que interesa escuchar. Además, la percepción debe escoger aquello a lo que atender con preferencia, para poder así asimilar una cantidad manejable de información y no verse abrumada por la infinidad de estímulos que llegan a los sentidos. La percepción es, pues, siempre parcial. Al igual que el discurso, se dirige a una parte del mundo, y deja con ello en la sombra aquello a lo que no atiende, en una periferia borrosamente intuida, o ignorada por completo. La atención es el tamiz a través del que el sistema perceptual filtra el mundo. Como observan Gatzia y Brogaard: “la atención es el proceso que, o bien mejora la representación de información relevante, o reduce la importancia del ruido irrelevante. Mejora la precisión en la identificación espacial<sup>41</sup>”.

El discurso interno, más o menos explícito, gobierna en buena medida este mecanismo. La intencionalidad decide hacia dónde mirar o a qué atender, y el habla interna formula sus disposiciones, ya en forma de sentencias completas, ya en la del proto-lenguaje, y cuando no es así, aquellas son de igual modo explicitables, de manera que conforman también un discurso, aun cuando tácito. La atención, dirigida por el monólogo interno, está por lo tanto determinada por nuestras creencias e intereses, por el estado global de nuestra conciencia, y es con arreglo a estos que explora el objeto, que selecciona aquello del entorno a lo que atender. La percepción es parcial no sólo en cuanto incompleta, sino también en la parcialidad con que escoge aquello con lo que confecciona su imagen del mundo.

En el entrelazado de discurso y mirada se explicita lo percibido y se reflexiona sobre ello. La atención se da en íntima ligadura con el aspecto elocutivo de la experiencia, y el habla interna que orienta los sentidos hacia el entorno se embebe en el flujo discursivo global que se desarrolla en el encuentro con el objeto, se imbrica con el torrente de enunciados que

---

<sup>40</sup> Como señala Alfred Yarbus, la sensibilidad y agudeza de la retina disminuyen desde el centro del campo visual hacia la periferia. Hay un área central de mayor sensibilidad, llamada *fóvea*, que abarca unos 1,3° del campo visual –si bien fuentes más actuales dan un valor algo distinto de esta dimensión. Cuando el sujeto quiere contemplar algo con mayor nitidez, cuando se fija o atiende a algún elemento particular del entorno, mueve los ojos para situarlo dentro de esa zona de sensibilidad aumentada. Cf. Yarbus, Alfred. *Eye Movements and Vision*. Nueva York: Plenum Press, 1967, pp. 7-8. De ahí, entre otros factores, que el observador deba seleccionar aquello del entorno a lo que atender, aquello que desea percibir con mayor claridad.

<sup>41</sup> Gatzia, Dimitria Electra. y Brogaard, Berit. “Pre-cueing, Perceptual Learning and Cognitive Penetration”. *Frontiers in Psychology* 8 (2017): 1-4, p. 1. Traducción propia.

explanan el percepto y con las reflexiones que este suscita. La atención se involucra de ese modo en el proceso por el que se da significado a lo percibido. En este proceso, la atención abstrae rasgos particulares de la cosa, entendiendo por abstraer “el acto por el cual un contenido concreto es ‘distinguido’, no separado pero sí convertido en objeto propio de una representación intuitiva a él dirigida”<sup>42</sup>. Los elementos así abstraídos pueden entonces hacerse objeto de explicitación y de adscripción de predicados verbales referidos a ellos. Como observa Husserl:

Todos los objetos y relaciones objetivas son para nosotros lo que son merced a los actos de mención, esencialmente distintos de ellos, en los cuales los representamos y en los cuales se nos enfrentan como unidades mentadas<sup>43</sup>

Para que pueda desprenderse o asignarse un significado a lo que tenemos ante los ojos, la atención ha de escoger sucesivamente aquello en lo que la conciencia se fija y con respecto a lo que va elaborando el discurso que lo explica y lo eleva al significado, al concepto y al pensamiento. En el acto de contemplar ocurre, pues, que el discurso interno indica a los sentidos a qué atender, y, elegido el objeto de atención, el habla interna lo comenta, y los sentidos pasan entonces a dirigirse hacia otro elemento de la escena. Aprehendemos el objeto en esta secuencia de precepciones y de explicación de lo percibido, en que la actividad sensible discurre engranada con la discursiva. Los actos de percepción se dan imbricados con actos de reflexión; el objeto se capta en un cúmulo de aprehensiones discretas extraídas por los sentidos de entre el continuo fenoménico, que el habla interna acompaña entrelazado con ellos, en una cadena de preferencias también discretas más o menos sincronizadas con las aprehensiones sensibles, y que integran parte sustancial de la significación de la experiencia del objeto. Este desarrollo incluye, desde luego, mucho más que estos ingredientes; a ellos habría que añadir la dimensión afectiva en sus múltiples facetas, el influjo en todo ello del recuerdo o de la fantasía, o de fenómenos como la semiosis ilimitada o la crisis de la referencialidad, pero lo anterior nos ofrece un primer esbozo de la amalgama entre discurso y sensibilidad que iremos elaborando en títulos sucesivos.

---

<sup>42</sup> Husserl, E. *Investigaciones lógicas*, p. 379.

<sup>43</sup> Husserl, E. *Investigaciones lógicas*, p. 246.

## 5.5. Aprendizaje perceptivo y penetración cognitiva

La neurociencia del procesado visual proporciona algunas claves adicionales acerca del modo en que el lenguaje puede influir en la percepción, y que pueden arrojar alguna luz sobre las implicaciones políticas e ideológicas de la forma. Uno de los modos en los que el hábito condiciona la percepción es el llamado *aprendizaje perceptivo*. Este consiste en aquellos cambios duraderos que el funcionamiento del procesado visual experimenta como consecuencia de nuestros hábitos perceptivos: “el aprendizaje perceptivo implica cambios relativamente duraderos en aquella circuitería neuronal asociada a factores ecológicos específicos, lo que típicamente mejora nuestra capacidad para responder al entorno”<sup>44</sup>, y “mejora la precisión en la identificación espacial y colabora en la segmentación de la imagen retiniana al aumentar la sensibilidad con respecto del objeto de atención”<sup>45</sup>. La evidencia experimental muestra que cuando adquirimos el hábito de utilizar los sentidos de una manera determinada, el sistema perceptivo puede sufrir alteraciones más o menos duraderas en su fisiología, lo que a su vez condiciona el modo en que percibimos la realidad y por ende el modo en que construimos el mundo entorno. Este concepto no incluye el cambio en el gusto estético<sup>46</sup>, pero si este depende de la percepción, y esta a su vez de los hábitos perceptivos, las preferencias estéticas pueden verse en alguna medida afectadas por los cambios en el procesado sensible. Resulta difícil distinguir en algunos casos entre este aprendizaje perceptivo y fenómenos afines; distinguir, por ejemplo, entre aprendizaje perceptivo y cognitivo<sup>47</sup>. La atención selectiva con que la mirada se dirige a determinados aspectos del campo ambital y no a otros puede seguir patrones habitualizados, pero ello no supone necesariamente cambios en la fisiología de la percepción, de manera que no cabría hablar aquí de aprendizaje perceptivo -aunque cabe objetar a ello que las inferencias aprendidas pueden alterar los hábitos perceptivos y suscitar de ese modo cambios neurológicos en el sistema perceptual<sup>48</sup>. El aprendizaje perceptivo consiste más bien en el modo en que el procesado visual –aunque esto puede extenderse a los demás canales sensibles, como se ha

---

<sup>44</sup> Gatzia, D. E. y Brogaard, B. “Pre-cueing, Perceptual Learning and Cognitive Penetration”, p. 2. Traducción propia.

<sup>45</sup> Gatzia, D. E. y Brogaard, B. “Pre-cueing, Perceptual Learning and Cognitive Penetration”, p. 1. Traducción propia.

<sup>46</sup> Cf. Connolly, K. “Perceptual learning”.

<sup>47</sup> Cf. Connolly, Kevin. “Perceptual learning”. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edición de verano de 2017. Edward N. Zalta (ed.). URL=<<http://plato.stanford.edu/archives/sum2017/entries/perceptual-learning>>. Último acceso: 15 de junio de 2019.

<sup>48</sup> Cf. Connolly, K. “Perceptual learning”.

mencionado- resalta o da mayor relieve a determinados aspectos de lo percibido, e ignora o minimiza otros, y ello por efecto de un adiestramiento al nivel neuronal, sin que la voluntad o de la intencionalidad intervengan en el proceso.

El sistema perceptivo del hombre sólo está en parte configurado en el momento de nacer, y requiere de un ajuste posterior al medio concreto en que el individuo se desarrolle. Este ajuste se efectúa en particular durante los primeros años de vida, pero el sistema conserva cierta plasticidad en la vida adulta. Esto significa que los sistemas perceptivos de individuos desarrollados en entornos de caracteres formales diversos pueden diferir significativamente. Así lo muestra, por ejemplo, la ilusión de Müller-Lyer: los occidentales, sumidos casi de continuo en un medio ambiente edificado en que dominan los ángulos rectos, acusan esta ilusión con más intensidad que quienes han crecido en las llanuras africanas<sup>49</sup>. Cabe imaginar, pues, que unos y otros perciben el mundo de modo ligeramente distinto, y que quizás estos sesgos perceptuales influyen en sus preferencias estéticas- Pero esto supone también que lo existente modela nuestra percepción, que esta se conforma a imagen de lo dado, y esta adaptación al medio, que en su momento debió ofrecer una ventaja adaptativa, introduce hoy un componente conservador en nuestro encuentro con el mundo.

El aprendizaje perceptivo no tiene lugar sólo durante los primeros años de vida, sino que el sistema adulto mantiene cierta plasticidad, de manera que las prácticas perceptivas sostenidas efectúan también cambios en el procesamiento perceptual que introducen sesgos correlativos en nuestra imagen del entorno. Fenómenos como el llamado “cerebro musical” –el hecho de que quienes practican la música durante largo tiempo presentan ciertas diferencias neurológicas relacionadas con esa práctica, en particular en aquellas regiones cerebrales implicadas en la percepción aurales<sup>50</sup>- muestran cómo modalidades experienciales prolongadas en el tiempo pueden ocasionar cambios permanentes en el tejido neuronal adulto; en definitiva, cómo el hábito y, en último término, el concepto –pues aquél se rige por este- influyen en lo percibido. Nuestra experiencia perceptiva pasada, que depende de los caracteres formales del entorno, pero también de las costumbres voluntariamente adquiridas, determina la imagen que nos hacemos del mundo. El hecho de que, a diferencia del profano,

---

<sup>49</sup> Cf. Segall, Marshall H., Campbell, Donald T. y Herskovit, Melville J. “The influence of Culture on Visual Perception”. En *Social Perception. The Development of Interpersonal Impressions. An Enduring Problem in Psychology*. Hans H. Toch y Henry C. Smith (eds.). Princeton: Van Nostrand, capítulo 14. No obstante, estas conclusiones han sido cuestionadas más recientemente por otros autores; cf. McCauley, R. N. y Henrich, J. “Susceptibility to the Müller-Lyer Illusion”, p. 95.

<sup>50</sup> Cf. por ejemplo Montinaro, Antonio. “Musical Brain: Myth and Science”. *World Neurosurgery* 73.5 (2010): 442-453.

el iniciado en la música perciba armonías y estructuras en el flujo sonoro se explicaría en parte como efecto de este aprendizaje cognitivo, y la experiencia estética del sujeto será, en virtud de esa percepción mediada por la costumbre, también distinta de la del lego. Algo parecido puede decirse con respecto de la percepción visual. El pintor o el escultor reconocen configuraciones visuales donde el profano no ve sino formas sin un particular grado de unidad. La mirada conocedora de la forma confiere a la imagen retiniana una pregnancia que quizás pase desapercibida o no resulte tan manifiesta para el ojo natural. Paul Churchland propone otros ejemplos similares: el modo en que el ojo se acostumbra a mirar por el telescopio o la pantalla e interpreta de modo intuitivo lo contemplado, o la adquisición de capacidades lectoras y escritoras muestran cómo el hombre puede adquirir de modo permanente algunas facultades perceptivas complejas, en absoluto naturales, y que transforman de raíz su experiencia de la realidad<sup>51</sup>. Si bien en algunos de estos ejemplos no puede hablarse de aprendizaje perceptual en sentido estricto, en cuanto cambios permanentes en el nivel fisiológico de la percepción, sí ilustran cómo la costumbre condiciona la percepción y la mirada que dirigimos al objeto artístico y por tanto el sentido de su experiencia. Los conceptos a que remite de inmediato la escucha o la mirada, de por sí dirigidas por una atención dirigida por el conocimiento tácito, de un modo muchas veces pre-reflexivo –aunque acaso explicitable– son por completo diferentes en el conocedor y en el lego, y por ende lo es también la experiencia de la belleza, sea esta la del objeto musical o de la obra plástica. Y observa Churchland: “del mismo modo, *los conceptos* que empleamos para aprehender intelectualmente la realidad acaban incidiendo en el modo en que percibimos esta, es decir, que *el conocimiento acaba modelando la percepción*”<sup>52</sup>. O, como afirman Goldstone y Byrne,

Hay razón para creer que a veces *la teoría motiva el aprendizaje perceptivo*. Las tareas realizadas habitualmente provocan no sólo que se atienda de manera selectiva a determinados caracteres sensibles, sino también la *creación* de esos caracteres, lo que implica la *creación de nuevas organizaciones perceptivas de las sensaciones*<sup>53</sup>.

Las observaciones de Churchland nos remiten a un fenómeno relacionado con el aprendizaje perceptivo, a saber, la *penetración cognitiva*. La distinción kantiana entre intuición y entendimiento tiene su correlato psicológico en la diferenciación entre percepción y cognición

---

<sup>51</sup> Cf. Churchland, P. “Perceptual Plasticity and Theoretical Neutrality”, p. 171.

<sup>52</sup> Churchland, P. “Perceptual Plasticity and Theoretical Neutrality”, p. 180. Traducción propia. *Cursivas mías*.

<sup>53</sup> Goldstone, Robert L. y Byrge, Lisa A. “Perceptual Learning”. En *The Oxford Handbook of Philosophy of Perception*. Mohan Matten (ed). Oxford: Oxford University Press, 2015, 812-832, pp. 814. Traducción propia. *Cursivas mías*.

como instancias psíquicas diversas. Pero, aunque esa distinción, bien arraigada en la ciencia psicológica, determina la práctica investigadora e incluso la propia estructura de los departamentos universitarios<sup>54</sup>, el fenómeno de la *penetración cognitiva* la niega en último término, pues no sólo ocurre que la percepción se configura en buena medida a partir del entorno del sujeto, sino que, de acuerdo con esta idea, el aparato perceptivo no es un órgano autónomo y cerrado al influjo de otros agentes psíquicos –no es un sistema “encapsulado”, en términos expertos-, sino que las llamadas facultades cognitivas superiores informarían y condicionarían su funcionamiento. Pero, si lo que sabemos, preferimos o deseamos participa de algún modo en la organización de lo percibido, el límite entre cognición y percepción se desvanece. Con objeto de demostrar esta hipótesis, se han publicado en los últimos diez años buena cantidad de estudios<sup>55</sup> que prueban por ejemplo cómo los estados de ánimo depresivos pueden provocar que el entorno se perciba con una luminosidad aparente menor que la habitual<sup>56</sup>, o incluso cómo un plátano representado en escala de grises tiende a verse con un ligero color amarillento, debido en apariencia al hecho de que el sujeto *sabe* que los plátanos son amarillos<sup>57</sup>. Pese a que la comunidad científica no admite hoy de manera unánime que el conocimiento intervenga en la percepción<sup>58</sup>, sí hay consenso en lo que respecta al influjo que el conocimiento, la atención, la motivación o los estados de ánimo ejercen, si no en el procesado perceptivo mismo, *sí al menos en el modo en que dirigimos nuestros sentidos hacia el mundo* –en la atención a secas, en definitiva-, algo sobre lo que hay amplia y aceptada evidencia experimental. De ahí que el experto, además de interpretar lo que ve de modo distinto a como lo hace el no iniciado, contempla el objeto, pasea su mirada sobre él de modo diferente a como lo hace el profano. Incluso si aceptásemos que el conocimiento no influye en el procesado visual –postura sin embargo mantenida por muchos científicos hoy en día-, sí parece que aquel interviene en lo que este recibe como materia de su actividad.

---

<sup>54</sup> Cf. Firestone, Chaz, y Scholl, Brian J. “Cognition does not affect perception: Evaluating the evidence for ‘top-down’ effects”. *Behavioral and Brain Sciences* 39 (2016): 1-77, p. 1.

<sup>55</sup> Puede encontrarse una relación de todos los artículos publicados desde 1995 hasta el 30/9/2018 acerca de la cuestión de la penetración cognitiva en el procesado visual –sólo informes experimentales, no discusiones teóricas- en Firestone, Chaz. *Reference guide: Top-down effects of cognition on perception*. URL=<[perception.yale.edu/TopDownPapers/](http://perception.yale.edu/TopDownPapers/)>. Último acceso: 15 de junio de 2019. La lista ha sido elaborada por Chaz Firestone en el Yale Perception & Cognition Lab.

<sup>56</sup> Cf. Barrick, Christina B., Taylor, Dianne y Correa, Elsa I. “Color sensitivity and mood disorders: biology or metaphor?” *Journal of Affective Disorders* 68 (2002): 67-71.

<sup>57</sup> Cf. Hansen, Thorsten, Olkkonen, Maria, Walter, Sebastian, y Gegenfurtner, Karl R. “Memory modulates color appearance”. *Nature Neuroscience* 9.11 (2006): 1367-1368.

<sup>58</sup> Cf. Firestone, Ch. y Scholl, B. J. “Cognition does not affect perception”.

Parte del proceso perceptivo consiste en resolver las posibles lagunas y ambigüedades del percepto. Esta tarea resulta más evidente cuando las circunstancias no dejan percibir con claridad, como en condiciones de baja iluminación o de ruido ambiental. Nuestro sistema resuelve el defecto perceptivo completando, retocando y perfilando la materia sensible en una verdadera labor de restitución del percepto fragmentado, como si de restaurar una vieja foto dañada se tratase. Para ello, se apoya en lo percibido con anterioridad: las regularidades del medio, constatadas por el ojo a lo largo de su experiencia perceptiva, informan esta tarea, pues a ellas responderá con probabilidad mayor el percepto actual. Pero, incluso cuando se percibe en condiciones normales, la memoria interviene en el tratamiento de la información para optimizar el proceso desde sus primeras fases<sup>59</sup>, pues constituir la imagen resulta computacionalmente menos costoso si para ello se parte de una plantilla previa, de una expectativa acerca de lo que cabe encontrar en el entorno. La imagen que nos hacemos del mundo no es nunca mero reflejo de los estímulos retinianos, sino una verdadera construcción en que el sistema modifica, retoca y completa los datos sensibles con arreglo a lo percibido con anterioridad, al hábito y a la memoria. Tendemos a ver el mundo como lo hemos visto en el pasado, como estamos acostumbrados a verlo.

Pero el concepto de penetración cognitiva aplicado al proceso atencional no se refiere sólo al modo en que intereses, creencias y hábitos dictan a los órganos de los sentidos aquello a lo que atender, -lo que los psicólogos denominan *overt attention* o *atención global*- sino que incluye cómo, *al nivel del procesado neuronal*, se hacen destacar aquellos elementos de la escena que responden a nuestros intereses, creencias y hábitos, y dejan en un segundo plano los demás –mecanismo este que la psicología denomina *covert attention* o *atención local*<sup>60</sup>. Para Wayne Wu:

Que la intención dirige la atención supone penetración cognitiva *no al nivel de la atención global* –la que dirige los movimientos oculares- *sino al nivel de la atención local*, es decir, *al nivel neuronal*. Esta consiste en una intensificación de la actividad neuronal en torno a aquellas áreas del campo hacia las que se dirige la atención [...] La fuente actual de este sesgo es la intención subjetiva, es decir, la cognición<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> Cf. Gatzia, D. E. y Brogaard, B. "Pre-cueing, Perceptual Learning and Cognitive Penetration", p. 2.

<sup>60</sup> La traducción española no parece responder al significado literal de los términos ingleses, pero así se ha denominado a estos fenómenos en la literatura psicológica en español.

<sup>61</sup> Wy, Wayne. "Shaking-up the mind's ground floor: the cognitive penetration of visual attention". *The Journal of Philosophy* 116.1 (2017): 5-32, pp. 19-25. Traducción propia. Cursivas mías.



El concepto –lo que sabemos, creemos, preferimos, lo que nos atañe o interesa- interviene en el procesado de la materia sensible, hace que cobre mayor relieve aquello que responde a esas ideas, y deja en la sombra lo que no. No se trata sólo de que la atención seleccione aquello a lo que dirigir los sentidos, sino de que, una vez impresa la imagen en la retina -o el sonido en el tímpano-, el procesado visual subraya ciertos componentes y pasa otros por alto, y ello conforme al concepto, por influjo de la cognición.

Los cambios en el sistema perceptual ocurren también al margen de aquello a lo que el sujeto dirige su atención de modo voluntario y consciente. Por efecto de la “mera exposición” repetida a un entorno particular, sus regularidades tienden a moldear la percepción, a alterar de modo permanente la neurología del sistema perceptivo incluso cuando no se atiende a sus formas, o incluso cuando el estímulo no supera el umbral de lo consciente. Como afirman Goldstone y Byrne,

La mera exposición a información relevante para una tarea determinada basta para mejorar la sensibilidad perceptiva del sujeto a esa información, de manera que el cambio de los sistemas perceptivos acontece incluso de manera involuntaria; incluso cuando la información se presenta en la periferia visual o por debajo del umbral de detección consciente [...] Esa modificación ocurre incluso al nivel subpersonal, en virtud de la dinámica de las redes neuronales biológicas, aunque también puede depender de la voluntad del sujeto<sup>62</sup>.

Y ese sesgo se introduce en la percepción de modo inadvertido, sin control consciente, sin someterse al juicio crítico.

Si nuestros intereses, creencias y saberes dirigen nuestra atención e inducen costumbres perceptivas, estos hábitos terminan por alterar la neurología del aparato perceptivo de modo más o menos permanente, y por condicionar cómo percibimos el mundo, la materia sensible a partir de la que construimos lo real, y por ende el mundo mismo. Ya vimos la aptitud del discurso para alterar lo percibido, las múltiples dimensiones en las que el discurso condiciona la percepción al actuar *en sincronía* con la sensibilidad, pero de lo que aquí se trata es de cómo la palabra puede introducir un sesgo *permanente* en el aparato perceptual. Pero, en virtud del simbolismo de las formas, de los significados a los que inevitablemente remiten, ocurrirá que el entorno edificado moldea no ya la percepción, sino los significados del percepto, pues la selección y retoque que el sistema perceptivo efectúa sobre la materia sensible ha de tener un correlato en el sentido de las formas, y al modificar la forma

---

<sup>62</sup> Goldstone, R. L. y Byrne, L. A. “Perceptual Learning”, pp. 826-827. Traducción propia.

ha de modificar al mismo tiempo ese sentido y esos significados solidarios con ella. Cuando el ojo sólo atiende a ciertos aspectos del entorno, el significado de lo percibido ha de variar correlativamente, por poco que sea.

Cabría extenderse mucho más acerca de estos fenómenos, pero lo ya dicho acerca del aprendizaje perceptivo y la penetración cognitiva, pese a la brevedad de su examen, permite iniciar la discusión. Repasemos algunas de las ideas encontradas. Los hábitos atencionales pueden inducir cambios duraderos en la fisiología de la percepción, lo que no afecta solamente al control voluntario de los sentidos, sino que altera también el procesado neuronal de la información. Estos cambios introducen en la percepción un sesgo que tiende a dar más importancia a unos ingredientes del percepto que a otros. Las alteraciones neuronales pueden originarse en los hábitos perceptivos del individuo, pero también por efecto de la mera exposición reiterada a los caracteres formales del entorno, y en este caso el aprendizaje perceptivo escapa al control consciente y crítico del sujeto. El saber, el interés y la creencia intervienen también en el procesado de la materia sensible, y hacen que la percepción repare en los aspectos del entorno que respondan a aquellos, y mantenga en un segundo plano a los demás. Esta parcialidad de la percepción supone que las imágenes que distintos sujetos se hacen del mundo sean también diversas, al menos en cierta medida. En virtud de los sentidos y significados a que las formas dan lugar, distintas percepciones de un mismo medio suscitarán interpretaciones también diversas. El entorno construido, aun por efecto de una percepción periférica desatenta pero habitual, modifica inadvertidamente al sistema perceptivo y con él a la mirada que dirigimos al mundo. La cognición atraviesa la percepción de parte a parte, desde la interpretación última de lo percibido hasta las primeras fases del tratamiento de los datos sensibles, hasta el inicio de la respuesta neuronal a un estímulo. No por ello puede afirmarse la continuidad total entre cognición y percepción, pero la investigación reciente ha detectado multitud de procesos en los que el saber informa o conforma la experiencia sensible.

La percepción, en su ajuste al medio, a lo existente, a lo usual, parece entrañar un sentido conservador. Vemos lo que estamos acostumbrados a ver, percibimos lo inusual en términos de lo conocido, la percepción vierte lo nuevo en el molde de lo antiguo, o lo ignora por completo. Esta cualidad, que debió ofrecer en tiempos una ventaja adaptativa, imprime un sello conservador a nuestra percepción, que tiene a responder a lo familiar y a suprimir lo extraño. Pero, pese a esto, el sistema mantiene su plasticidad a lo largo de la vida adulta, su capacidad de cambiar y conserva, por ende, su apertura a lo nuevo. Las formas antes rechazadas son después admitidas y apreciadas. No puede afirmarse que el sistema

perceptivo quede petrificado en su ajuste inicial a las formas del medio –y justificar desde ello la continuidad de lo existente-, sino que se mantiene siempre en devenir. Los hallazgos de la neurociencia resultan pues tener implicaciones políticas.

## 5.6. La constitución narrativa del objeto

Podemos imaginar el monólogo interno como un habla que la conciencia se dirige a sí misma. Hace afirmaciones acerca del entorno percibido, dirige la mirada hacia puntos concretos de la escena, evoca recuerdos, suscita afectos. En el transcurso de su actividad, constituye el objeto imaginario de la experiencia. El movimiento de la mirada sigue sus dictados: el ojo, ya se detiene y se concentra sobre un elemento particular, ya se desplaza hacia otro, en una alternancia entre movimientos y pausas<sup>63</sup> concertada con el despliegue del habla interna. La atención dirige la mirada hacia un objeto, se detiene allí, el habla interna lo comenta; el comentario altera el estado mental, suscita otro movimiento ocular, sucesivas fijaciones y comentarios ulteriores. No ocurre que la mirada discorra en solidaridad perfecta con el discurso interno, como si se tratase de un dispositivo mecánico, pero sí se da un cierto acoplamiento entre ambos. Al interpretar un mensaje verbal escuchado, referido a una escena ante los ojos, la mirada recorre el campo a medida que el sujeto escucha y aprehende el mensaje escucha; algo similar ocurre cuando el mensaje, en lugar de proceder del exterior, es emitido por el soliloquio interno: como señala Alfred Yarbus, “los movimientos oculares reflejan los procesos de pensamiento; los pensamientos del observador pueden seguirse hasta cierto punto a partir de los movimientos oculares”<sup>64</sup>. Idealmente, podemos imaginar que la mirada discurre y se detiene sobre lo que, con Tchertov, podemos denominar “unidades semánticas” del objeto, ante las cuales el habla interna puede proferir juicios, de manera que la cadena de enunciados –que, según Dewey<sup>65</sup>, constituye el flujo de pensamiento-, más o menos sincronizada con el ojo, conforma un discurso correlativo al movimiento ocular. De ese modo, y como afirma Tchertov, “las peculiaridades específicas de los objetos espaciales determinan las

---

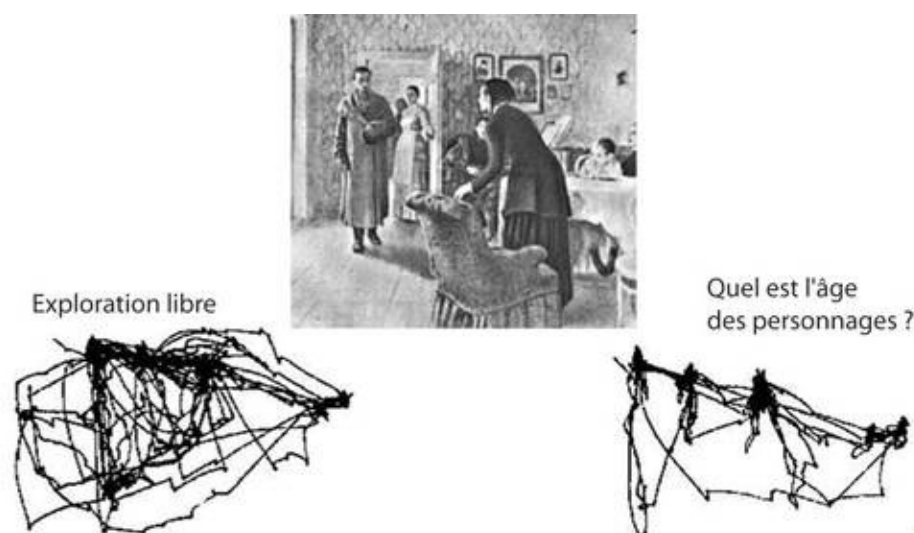
<sup>63</sup> Lo afirmado con respecto de la composición del movimiento ocular en detenciones y movimientos sacádicos rectilíneos puede encontrarse en la obra ya mencionada de Alfred Yarbus. Cf. Yarbus, A. *Eye movements and vision*, p. 103-107.

<sup>64</sup> Yarbus, A. *Eye movements and vision*, p. 190. Traducción propia.

<sup>65</sup> En *How we think*, John Dewey concibe la actividad razonadora, en su forma ideal, como una “cadena” o “tren” de enunciados verbales enlazados entre sí en la temporalidad de la conciencia por la continuidad semántica entre ellos –cf- Dewey, J. *How we think*, pp. 2-3. Podemos entender que esto sólo ocurre en la realidad psíquica en cierta medida, y que el pensamiento se compone, *también*, por una sucesión de preferencias lingüísticas, más o menos relacionadas entre sí, con una ilación más continua en el pensamiento racional concentrado, y menos en las divagaciones ociosas.

posibilidades de una estructura expresiva<sup>66</sup>: el discurso elaborado en el curso de la aprehensión del objeto responde en cierta medida la estructura de la forma contemplada, discurso y figura revelan un orden correlativo, resultan estructuralmente análogos entre sí pese a su heterogeneidad. Y la secuencia de los enunciados generada pasa a integrar, junto con otras posibles reflexiones, y con el ilimitado juego de remisión a otros ámbitos de la semiosfera, la significación del objeto.

En la experiencia ordinaria, el teórico engranaje entre la mirada y el habla interna se desdibuja, o mejor, resulta enriquecido por los fenómenos ya aludidos: asociaciones de ideas, connotaciones, recuerdos, afectos..., que interfieren en la deweyana cadena de enunciados y la desvían en direcciones insospechadas. Un juicio desencadena un afecto, y este remite a su vez a un recuerdo, o a un predicado ajeno por completo al inicial. Domina aquí la discontinuidad, los contenidos no se siguen de acuerdo con una lógica estricta, salvo la impuesta por la determinación del observador por explicar el objeto de un modo más o menos sistemático, quizás en el intento de elaborar un relato que exprese su sentido.



Experimento recogido en *Eye movements and vision*, de Alfred Yarbus. El registro de los movimientos oculares efectuados por los voluntarios muestra cómo el ojo recorre la imagen de modo diferente según la información que el sujeto busca en ella.

El ojo, guiado por el discurso, selecciona aquello de la escena a lo que decide prestar atención. Con los fragmentos recabados, construye su imagen mental, la imagen subjetiva del entorno. Esto no ocurre de un modo unívoco: de una misma escena o de un mismo objeto cabe elaborar una infinidad de imágenes en función de aquellos de sus aspectos a los que se

<sup>66</sup> Tchertov, L. "Spatial semiosis in culture", p. 442. Traducción propia.

elige atender, y ello en virtud de las creencias, intereses, actitudes o gustos que informan la atención. Cuando se ha reunido a un grupo de voluntarios y se les han formulado preguntas acerca de un cuadro, las miradas que los sujetos han dirigido a la pintura, el modo en que la han recorrido y los elementos en los que se han demorado han dependido en buena medida de las preguntas formuladas, y por ende de la información que se ha buscado en la pintura, y los comentarios realizados acerca de lo observado se han referido a unos aspectos de la obra y no a otros. Lo referido por los sujetos y el registro de los movimientos oculares guardaron una estrecha correlación<sup>67</sup>. El discurso, pues, guía la mirada, y esta atiende a lo que el concepto indica. La percepción queda bajo la regla del decir. Pero, como afirma Lyotard, con este dictado de la voluntad sobre la mirada se corre el riesgo de reducir lo sensible al texto:

En el espacio percibido, el campo visual es objeto de una “corrección”, de un *constante aplanamiento* que pretende *eliminar la diferencia y homogeneizar el espacio en sistema de oposiciones*. La espontaneidad lleva a construir el campo como un fragmento de sistema que “habla” a través de los colores, líneas y valores [...] En el barrido efectuado por los ojos sobre el campo visual, se constituye una *composición euclidiana e inteligible* de parte a parte. *La atención escribe el espacio*, los colores son para ella como fonemas, *unidades que valen por oposición* y no por motivación [...] La educación y el hábito estimulan el deseo de ver que *la realidad se corresponde a los conceptos*. Nuestro ojo y nuestro cerebro rectifican las distorsiones. El movimiento del ojo, recorriendo el campo, lo construye, de manera que sepa reconocerlo, y rechaza con ello lo que no es inmediatamente reconocible [...] La captación es una *aprehensión, una toma de posesión lingüística*<sup>68</sup>.

El saber ve aquello que ya sabe, y corrige lo que ve conforme a su saber. El ojo recorre la escena, elige aquello que se ajusta y que refuerza lo ya sabido, excluye lo que no encaja, se confirma en la percepción que él mismo altera con tal propósito. La atención reduce el campo a un sistema de diferencias correlativo al sistema que integran los enunciados proferidos en el curso de su contemplación. Participa en ello todo lo ya comentado: el plexo de significaciones que constituyen la realidad y determinan lo visible y lo invisible, la sedimentación de habitualidades, los hábitos perceptivos, la alteración más o menos permanente de la biología del aparato perceptivo. El conocimiento reduce la multiplicidad sensible a términos manejables, expulsa para ello al acontecimiento, la posibilidad de lo nuevo, del cambio:

---

<sup>67</sup> Yarbus describe este experimento, entre otros similares, en la obra citada. Cf. Yarbus, A. *Eye movements and vision*, pp. 171s.

<sup>68</sup> Lyotard, J-F. *Discurso, figura*, pp. 165-166. *Cursivas mías*.

El acontecimiento es la *anomalía borrada de la buena forma* [...] Hay algo *falso*, pues, hasta en el movimiento del ojo, que se presta a construir lo cognoscible y reprime lo verídico, que es la configuración desequilibrada del espacio antes de toda construcción<sup>69</sup>.

No obstante, en nuestra experiencia común no tenemos la impresión de elaborar la imagen del entorno a nuestro entero arbitrio, como si pudiéramos eliminar de la escena aquello a lo que no atendemos. Ciertamente es que la atención y los movimientos oculares filtran aquello de la realidad que pasa a la conciencia, pero *sólo hasta cierto punto*. Cuando nos situamos ante un objeto –pongamos, un objeto que abarcamos por completo en el centro de nuestro campo visual-, la unidad formal percibida no depende *demasiado* de los movimientos oculares desplegados al contemplarlo:

Las fijaciones de la mirada tienden a convertirse en las áreas de mayor interés para el observador; pero por lo demás hay escasa relación entre las direcciones y recorridos de la mirada y la estructura perceptiva de la imagen final que emerge de la exploración visual. El esqueleto estructural no se debe más a los movimientos del ojo del observador que a los de la mano del artista<sup>70</sup>.

Otra cuestión es que *recordemos* con mayor claridad aquellos rasgos del objeto que, en virtud de nuestras ideas, creencias, intereses, al humor de la ocasión y demás factores subjetivos, hayamos prestado una atención mayor. Pero resulta exagerado afirmar que la configuración visual percibida se elabore sólo a partir de retazos escogidos de la escena, y que se excluya aquello a lo que no atendemos expresamente. Parecería más bien como si, a partir de una materia visual dada, el sistema perceptivo y el saber efectuasen correcciones dentro de ciertos límites, y que la *memoria* de la experiencia del objeto *recordara* con mayor claridad algunos aspectos de lo contemplado y *olvidase* otros. De lo contrario, parece que se le otorga demasiado peso a la elaboración perceptiva en la constitución objetual, lo que nos acerca demasiado a un idealismo solipsista. Que la imagen mental del campo se construya sólo a partir de fragmentos recogidos por los movimientos oculares contradice la inmediatez no durativa con que se percibe el todo de la escena, esa ojeada que brinda al instante una foto del entorno y a partir de la cual la mirada puede explorar los detalles. Empero, algo distinto ocurre cuando el medio no ofrece un orden reconocible: la mirada pasa a explorar el campo, a aislar elementos particulares, prueba a juntar los retazos reunidos en montajes que semejen objetos reconocibles; la conciencia los compara con el recuerdo de formas similares

<sup>69</sup> Lyotard, J-F. *Discurso, figura*, p. 167. Cursivas mías.

<sup>70</sup> Arnheim, Rudolph. *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: University of California Press, 1984, p. 93. Traducción propia.

conocidas, plantea hipótesis acerca del orden que organiza la escena, o acerca de la identidad de los objetos que entrevé en el ensamblaje de los fragmentos; cuando encuentra un parecido posible, hay un conato de identificación, la imagen entera se transforma, y entonces vemos algo con claridad allí donde antes pareció no haber nada. Algo similar ocurre con los ejemplos del mimo y del muñeco esquemático descritos por Sartre<sup>71</sup>: ante las representaciones esquemáticas que el mimo hace de la persona imitada, o ante los trazos sueltos que pretenden representar una figura antropomorfa, el observador despliega una suerte de juicio reflexionante, una alternancia entre el mirar y el pensar que concluye cuando se consigue equiparar la imagen inicialmente ignota con algo ya visto con anterioridad. En este libre juego, en ausencia de una forma clara e identificable, sí se construiría el objeto como ensamblaje de fragmentos escogidos de entre lo que compone la escena. Y cuando se subsume bajo concepto la figura obtenida, cuando se consigue identificarla, las piezas hasta entonces disgregadas se organizan de pronto con arreglo a la identidad propuesta. Esa identificación, ese encontrar el nombre que designa al objeto, transfigura la imagen de medio a medio por el simple acto de su mención.

Este proceso, referido al modo en que el observador compone una imagen unitaria y reconocible a partir de fragmentos, recuerda a lo dicho por Iser a propósito de la lectura del relato: la obra plástica ofrece una diversidad de fragmentos contiguos que el lector / observador deberá aprehender y de los que deberá encontrar por sí mismo su posible unidad. Y, como en el relato literario, los blancos introducen un grado de indeterminación en la forma que, por un lado, articula y define los elementos, y, por otro, brinda el juego u holgura que permite su ensamblaje a la relativa discreción del receptor. Para Derrida, estas indeterminaciones o “blancos” multiplican al infinito, en su interacción, las posibles lecturas del texto, e impiden la convergencia hacia un sentido estable:

En el repliegue del blanco sobre el blanco, el blanco se colorea a sí mismo, se convierte en sí mismo, por sí mismo, afectándose al infinito, su propio fondo incoloro, cada vez más invisible. No es que se aleje, como el horizonte fenomenológico de una percepción: es, inscribiéndose en sí mismo indefinidamente, marca sobre marca, como multiplica y complica su texto, *texto en el texto*, margen en la marca, una en otra indefinidamente repetida: abismo<sup>72</sup>.

---

<sup>71</sup> Cf. Sartre, J-P. *Lo imaginario*, pp. 41s.

<sup>72</sup> Derrida, J. *La diseminación*, pp. 395-396. *Cursivas mías*.

En la forma visual, podemos admitir que los vacíos entre fragmentos originan un efecto análogo; de ahí la multiplicidad de formas que pueden imaginarse en una mancha de humedad o en una nube. Como en el texto escrito, las indeterminaciones de la forma, inscritas unas en otras como textos dentro de textos, multiplican indefinidamente las opciones de constitución objetual a partir de una misma materia sensible, y difieren hasta el infinito cualquier lectura última y estable.

Los ejemplos de Sartre ilustran además cómo la explicitación de la imagen la transfigura en el acto. Si hemos hablado hasta ahora de una penetración cognitiva “diferida”, que sólo se manifiesta en un proceso extenso en el tiempo, la contemplación de objetos sin forma determinada muestra cómo al hacerlos corresponder con un concepto, sus elementos se organizan de pronto conforme a la identidad propuesta. Algo similar ocurre con las figuras ambivalentes que aparecen a menudo en los textos de los teóricos de la *Gestalt*: el lector tiende a percibir en ellas una de las figuras posibles, y en ocasiones sólo se le muestra la forma alternativa cuando se le indica su existencia y su identidad. A veces hace falta señalar incluso cómo o dónde mirar. Pero cuando esto se comprende, la figura antes oculta se revela de inmediato con toda nitidez.

Con arreglo a lo referido acerca de los grados de indeterminación en la obra de arte, el proceso descrito por Sartre, afín en cierto modo al propuesto por Iser para la experiencia literaria, podría extenderse a la contemplación estética en general. Recordemos en este sentido lo señalado acerca de la pintura del Velázquez maduro y su “taquigrafía visual”<sup>73</sup>. La propuesta sartreana añade aquí una descripción del modo concreto en el que el objeto imaginario se constituye por reunión de fragmentos, el papel de la indeterminación en la percepción visual y la manera en que el enunciado transforma lo percibido en el momento de su preferencia por el monólogo interior. Podemos entender esta reorganización repentina de la forma como un acontecimiento, en el sentido que esta palabra toma en la noción de proceso en Ingarden: acontecimiento en cuanto cambio cualitativo generado –en nuestro caso, en el campo perceptual- como consecuencia de un proceso previo –el de contemplación de la imagen y propuesta de interpretaciones posibles- que alcanza un punto crítico en el que sobreviene la discontinuidad. Acaso no es esta la idea de acontecimiento que aquí importaría más, como sabemos: acontecimiento no como reorganización del sistema de enunciados en una nueva figura *ordenada*, sino como quiebra del rizoma, línea de fuga o discontinuidad radical que hiende el sistema y lo desequilibra de raíz. Y, sin embargo, la experiencia de la

---

<sup>73</sup> Cf. Pérez, A. E. *Pintura barroca en España*, p. 120.



comprensión repentina, de la iluminación que nos conmueve, ese raro seísmo de la conciencia que se espera de la contemplación estética en sus realizaciones más plenas, ¿no tiene algo a veces de esa explicitación que transfigura la obra ante nuestros ojos? Esta nueva intuición, desencadenada por el enunciado, y que se fusiona con él, constituye, como afirmó Husserl, una vivencia, acto destacado y memorable en el seno del flujo de conciencia, acaso también relevante desde un punto de vista existencial. Hemos de tener en cuenta ambas nociones de acontecimiento, y considerar que se dan imbricadas de modo indisoluble en el episodio estético.

### **5.7. La transcripción del habla interna como narrativa**

La teoría de resolución de problemas, y en particular la desarrollada por Allen Newell y Herbert Simon en su obra clásica *Human Problem Solving*, ofrece algunas ideas que permitirán entender mejor los procesos descritos. Hasta cierto punto, la experiencia artística tiene algo en común con la acometida de una tarea problemática: el objeto nos interpela, reclama nuestra atención, plantea la pregunta por su sentido y su significado, que no son evidentes, y exige de una actividad perceptiva y reflexiva que los desentrañe, de manera que los estudios realizados por estos autores en el campo de la resolución de problemas acaso sean de nuestro interés. Newell y Simon realizaron a finales de los años 60 del siglo pasado una serie de experimentos en que se daba a resolver a un grupo de voluntarios un surtido de problemas matemáticos. En orden a comprender los procesos mentales empleados en estas tareas, se pidió a los voluntarios que explicitasen en voz alta el habla interna desplegada en el proceso, habla que fue transcrita para su estudio. Se registraron al mismo tiempo los movimientos oculares realizados por los sujetos, y se compararon con las transcripciones del monólogo interior<sup>74</sup>. El cotejo de ambos registros mostró que, ante los problemas planteados, los sujetos emplean coordinadamente el habla interna y la atención perceptiva, y los movimientos oculares reproducen en buena medida las secuencias inferenciales efectuadas: el discurso y la mirada se engranan, el ojo se dirige hacia donde el soliloquio indica, y este procesa lo recogido por aquél. Las transcripciones del monólogo interno muestran además que esta tarea puede entenderse según el modelo de fase, proceso y acontecimiento de Ingarden; en este sentido, los autores subrayan la importancia que tiene en su modelo la idea de *episodio*, entendido como fase intelectual o cadena inferencial distinta e identificable que tiene

---

<sup>74</sup> En la obra referida, los autores describen estos experimentos en un detalle que no interesa a nuestro argumento. Estas descripciones pueden encontrarse en Newell, Allen y Simon, Herbert. *Human Problem Solving*. Nueva Jersey: Prentice-Hall, 1972, pp. 165s.

por objeto adquirir una información -objetivo este cuyo logro, según el modelo ingardiano, constituiría un *acontecimiento*-, y el proceso entero de solución del problema se organiza como secuencia de episodios enlazados<sup>75</sup>. Las transcripciones de los soliloquios internos evidencian cómo los sujetos emplean diversas estrategias para resolver las tareas planteadas. Algunas de esas estrategias resultan infructuosas, otras producen avances significativos; en ambos casos, cada estrategia o intento de abordar la tarea desde un flanco particular se distingue del conjunto como un sub-proceso distinto, con un inicio y un final más o menos distinguibles e integrado por un número de fases también identificables en cierta medida. Cada uno de estos episodios concluye bien con su abandono, bien con la consecución de un sub-objetivo relevante, y se pasa entonces a otro sub-proceso. Este desarrollo llega a su fin cuando se resuelve el problema planteado, o bien cuando se abandona la tarea.

[Time (T) in seconds; triangles (△) mark 5-second intervals.]

**B T**

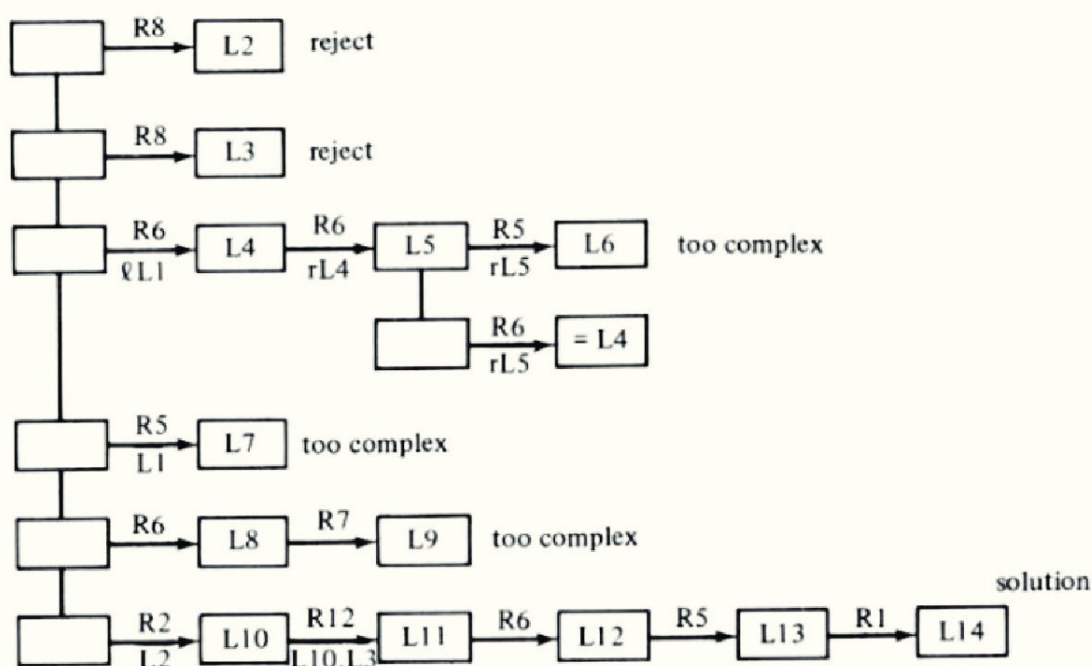
**DONALD**  
**GERALD**  
**ROBERT**

- B1 2 (E: Here is another problem) △  
 B2 10 (E: I will give you that D is 5 △ in this problem. △ Please talk.) △  
**E1**  
**5 ONAL 5**  
**GERAL 5**  
**ROBERT**  
 B3 22 Well, D. . . . Giving D 5  
 B4 25 automatically makes △ T a zero.  
 B5 27 Could you make T a zero?  
 B6 29 (E: T is a zero.) △  
 B7 32 Because 5 plus 5 is equal to 10,  
 B8 34 and that's simple from the problem. △  
 B9 40 And looking at the leftmost column, △ you can see that R is △ either 1 or 2  
 greater than G,  
 B10 47 but that doesn't seem to help very much at this point. △  
 B11 55 In the second column having the two △ L's equal,  
 B12 60 and also △ the two A's equal in the third △ column,  
 B13 70 doesn't seem to help too △ much at this point either. △  
 B14 80 Knowing that the two L's △ are equal, △  
 B15 87 if I just took a guess at one of the L's, △  
 B16 95 this . . . △ this might give me some insight into how about . . . △ how to go about  
 the problem.  
**E2**  
 B17 105 So just to guess △ L a 3 would be some help.  
 B18 110 Could you make L △ a 3?  
 B19 112 (E: L is 3.)  
 B20 114 That would make R a 6. △  
 B21 117 (E: R is 6.) △  
 B22 124 And that must make G △ a 1,  
 B23 130 because G must be either △ a zero or a 1,  
 B24 132 for D plus G to be equal to R.

Extracto de una de las transcripciones realizadas por Newell y Simon. El problema a resolver consistía en hallar el valor numérico de cada letra sabiendo que DONALD + GERALD = ROBERT y que D=5.

<sup>75</sup> Cf. Newell, A. y Simon, H. *Human Problem Solving*, p. 286-290.

La suma de enunciados proferidos, a primera vista deshilvanados, conforma un verdadero *relato*, una trama en el sentido que Paul Ricoeur da a este término. La tarea de resolver los problemas propuestos da lugar a una suerte de narrativa paralela con un inicio y un final, con una serie de tentativas, con éxitos parciales, con fracasos, con un abandono o con un logro final. El mismo esquema básico de tanteos, avances y repliegues que exhibe aquí el habla interna podría emplearse para dar forma a una novela. Aun discontinua, fragmentaria, a menudo apenas explicitada<sup>76</sup>, sujeta a una dispersión –a que sin embargo las tareas propuestas por Newell y Simon dejan poco lugar–, compone una suerte de “historia” inteligible.



Esquema del proceso seguido por uno de los voluntarios en la resolución del problema propuesto. Puede comprobarse como ese proceso consiste en una serie de sub-procesos tentativos, cada uno de los cuales concluye bien con el abandono de la estrategia ensayada, bien con el hallazgo de una solución.

Pero podemos imaginar que algo parecido ocurriría si transcribiésemos el monólogo silencioso que tiene lugar ante el objeto artístico: encontraríamos una trama similar de tanteos, de logros parciales, de abandono o de resolución. Las narrativas efectuadas ante el objeto artístico, en las cuales se entretajan el discurso y la mirada, tendrían, como el monólogo desplegado en la solución de un problema, la forma de un relato. La experiencia estética,

<sup>76</sup> Peter Brooks describe así esta carácter entrecortado y a menudo semiconsciente de nuestro habla interna: “nuestras vidas están incesantemente imbricadas con la narrativa, con las historias que contamos y que escuchamos, con las que soñamos o imaginamos que contamos, todas las cuales son reelaboradas en esa historia de nuestras propias vidas que nos narramos a nosotros mismos en un episódico, a veces semiconsciente, pero virtualmente ininterrumpido monólogo”. Brooks, Peter. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge: Harvard University Press, 1992, p. 3. Traducción propia.

incluida la de la obra plástica, se desarrolla en forma de relato inmanente, y si ese relato admite, como en la resolución de problemas, una transcripción textual organizada como una trama, entonces incluso la experiencia de la obra visual o la sonora pueden entenderse, en mayor o menor medida, como si de una narración literaria se tratase. Al equiparar el soliloquio interior con un relato -en el que se convertiría de transcribirse-, podemos emplear en su estudio las herramientas teóricas que brinda la teoría literaria, y comprobar si estas arrojan alguna luz sobre la experiencia subjetiva de la cual el habla interna es una de sus manifestaciones más relevantes. Que la literatura informe a menudo el modo en que atendemos a la obra plástica o visual respalda esta idea. La crítica de arte, a su vez, suministra enunciados o incluso formaciones discursivas que apropiarse y desplegar en el encuentro con la obra, materiales para el monólogo interno que comenta la contemplación. Y, en virtud de la común cualidad narrativa de la experiencia estética y del relato identitario, el monólogo interior desplegado en aquella, su temporalidad, su textura de hallazgos, tentativas, éxitos y retrocesos, puede ofrecer esquemas narrativos sobre los que elaborar el relato de la existencia. De este modo, no sólo la literatura, sino también la obra plástica -arquitectura incluida- puede brindar narraciones para la autoconstrucción personal.

No cabe, empero, equiparar la experiencia estética a su relato. Incluso en los experimentos de Newell y Simon, en los que el carácter de las tareas propuestas facilita su reducción al discurso, resulta imposible descifrar por completo el caudal reflexivo. Los verdaderos acontecimientos dentro del proceso, los instantes en los que de pronto el problema se resuelve ante nuestros ojos, escapan a la transcripción. Ni siquiera el propio sujeto puede explicitar con precisión estos acontecimientos, que transcurren en un nivel en buena medida opaco a la conciencia, como una singularidad inexplicable. Los movimientos del ojo no aclaran el problema: se detecta una correspondencia entre las estrategias empleadas por los sujetos y una tipología más o menos definida de movimientos oculares, pero ambos registros, el del habla y el de la mirada, son en último término irreductibles entre sí, como afirman los autores del experimento<sup>77</sup>. Esto muestra cómo el pensamiento efectuado incluye mucho más que lo proferido por el sujeto, pues la complejidad del flujo de conciencia desborda lo registrable por un discurso verbal, y cómo, incluso al efectuar una tarea que tiene mucho de lógica pura, lo esencial de sus inferencias permanece ignoto, en cuanto verdadero acontecimiento que es.

---

<sup>77</sup> Cf. Newell, A. y Simon, H. A. *Human Problem Solving*, p. 317-318.

## 5.8. Apéndices

### 5.8.1. Sentido de las formas y crisis de la referencialidad

De una misma obra cabe extraer una multiplicidad de estructuras formales con arreglo a las narrativas desplegadas en su aprehensión y a la mirada que le dedicamos. Si atendemos a lo afirmado por algunas estéticas de impronta marxista, la obra de arte, en cuanto producto “superestructural”<sup>78</sup>, responde en mayor o menor medida al sistema productivo en cuyo seno se concibe. Pero esto no supone que la obra, en cuanto mimesis del sistema productivo, al expresar por medios artísticos los principios ideológicos que lo sostienen, contribuya por ello necesariamente a la reproducción del sistema. Esta idea se apoya en el supuesto implícito de la univocidad de la experiencia estética, de un modo único de recepción. Pero si una misma forma puede leerse de modos diversos, se rompe la continuidad entre las condiciones socio-productivas, la forma artística y su influjo sobre la conciencia. No cabe hablar, pues, de un determinismo de la recepción, sino de un sujeto receptor que se apropia de la obra. No cabe afirmar, pues, que la obra, aun cuando responda de manera expresa a la ideología dominante, contribuya por ello de modo necesario a reproducir el sistema. Esta cuestión se examinará con mayor detenimiento en páginas sucesivas, pero lo antes dicho acerca de cómo la mirada construye el objeto percibido proporciona una primera pieza argumental a favor de la idea de *apropiación* subjetiva del objeto. Por el momento, señalemos que la libertad de interpretación de la obra que brindan sus indeterminaciones o la crisis de la referencialidad, permite a la multitud receptora eludir las lecturas canónicas y adoptar miradas y narrativas que contribuyan a constituir un imaginario emancipador que desplace las visiones impuestas.

### 5.8.2. La implección intuitiva del lenguaje

A propósito de la atención, se harán aquí algunas observaciones que adquirirán plena relevancia más adelante. Al distinguir un elemento particular dentro de la escena, nombrarlo, y quizás adjudicarle algún atributo, el elemento resulta transfigurado, adquiere una distinción y una nitidez de las que carece con anterioridad a tal acto. En él se efectúa, como describiese Kant con respecto del juicio determinante, el casado entre concepto e intuición, a lo que hay que añadir todos los componentes que integran el objeto imaginario: afectos, sinestias, materiales sensibles... Como observa Husserl, “el acto de *conocer* no consiste en un mero

---

<sup>78</sup> Dejando a un lado el carácter metafísico de la oposición entre infraestructura y superestructura, en la economía de la hipermodernidad estetizante la cultura se integra en el sistema productivo, como muestran entre otros la industria de la cultura o la fabricación de necesidades a cargo de la publicidad, de manera que apenas puede ya distinguirse entre ambos.

enlazar signo e intuición”<sup>79</sup>, en una relación externa de remisión entre el percepto y un signo verbal. El conocimiento dimana de un íntimo maridaje entre los distintos momentos que integran la intuición y lo pensado acerca de su objeto; o, como afirmó Kant: “pensamientos sin contenidos son vacíos, e intuiciones sin conceptos son ciegas”. A lo que añade Husserl: “la percepción [...] hace intuitiva la situación objetiva que expresa predicativamente el enunciado”<sup>80</sup>. En el trenzado de discurso y percepción, las significaciones puramente verbales reciben una suerte de investidura intuitiva o sensible que las enlaza con su referente y les confiere su *evidencia*. Que una proposición acerca del campo fenoménico sea de inmediato evidente se debe a este contenido sensible que le es otorgado al lenguaje a través de su empleo. El discurso puede desarrollarse con independencia del mundo efectivo, y no por ello carecer de significado –así lo afirma Derrida en varios lugares de su obra, o el propio Husserl en el §19 de la primera de las *Investigaciones lógicas*-, pero que ese discurso se presente a la conciencia con evidencia dependería de los lazos que mantiene con lo sensible. Ocurre, pues, que si el enunciado transfigura el percepto, este confiere intuitividad e inmediatez a la significación del discurso. De nuevo, palabra y sensibilidad, aun inconmensurables entre sí, se afectan una a otra de modos complejos, en último término imposibles de enunciar. Y Husserl añade algo importante para nosotros: “otros tipos de acto intuitivo pueden agotar también esa constitución, como en la impresión o en el recuerdo”<sup>81</sup>. La investidura intuitiva del lenguaje no requiere necesariamente de la percepción, puede también tener lugar en su glosa de la fantasía o de la memoria. El vínculo bidireccional entre el discurso y lo sensible opera también en la interioridad subjetiva, pues la atención puede dirigirse tanto a elementos del entorno como a objetos imaginarios, puede tematizarlos, hacerlos explícitos y pensables, y en este acto el habla queda también recubierta de ecos sensibles y afectivos. La impleción del lenguaje no es por fuerza solidaria con lo existente, con lo encontrado en la vida cotidiana, sino que, al apoyarse en materiales imaginarios, desligados de lo actual, puede independizarse de ello en algún grado.

De todo ello resulta la importancia de la experiencia estética para la impleción intuitiva del lenguaje. El monólogo interno desplegado en su transcurso, ya se ocupe de comentar lo percibido, ya de explicitar las reacciones subjetivas a que da lugar, realiza la soldadura entre el discurso y unas intuiciones que trascienden lo ofrecido por la vida cotidiana en la hipermodernidad. La experiencia estética brinda la oportunidad para la impleción intuitiva de la

---

<sup>79</sup> Husserl, E. *Investigaciones lógicas*, p. 621. *Cursivas mías*.

<sup>80</sup> Husserl, E. *Investigaciones lógicas*, p. 611.

<sup>81</sup> Husserl, E. *Investigaciones lógicas*, p. 612.

lengua, y se opone así a la crisis de la referencialidad, al vaciado de sentido que experimenta hoy la palabra, sin por ello abocar el lenguaje a los significados instituidos, pues permite investir el verbo de resonancias incluso opuestas a las instituidas, y hacer de la lengua el instrumento para una reescritura del mundo cargada de una tonalidad afectiva propia.

Además,

La unidad entre ambos no es fruto de la reflexión, sino de una vivencia no expresada ni concebida, que es la conciencia de esa unidad [...] La conciencia del cumplimiento [intuitivo del significado] tiene el carácter de vivencia y desempeña un papel en el resto de nuestra vida psíquica<sup>82</sup>.

No cabe efectuar el enlace entre discurso y figura por el solo medio del lenguaje. Revestir la palabra de resonancias intuitivas requiere de un ayuntamiento del habla con la experiencia sensible que quizás sólo en la vivencia concreta -aun inmanente- puede tener lugar. Esa vivencia constituye un acontecimiento en cuanto cambio cualitativo, por menudo que sea, en la semiosfera del sujeto. Es también acontecimiento en la medida en que, como ha señalado Lefebvre, el hecho de que la lengua adquiriera una carga intuitiva tiene un importe existencial; no es lo mismo que el lenguaje acarree un haz de reverberos sensibles y emotivos, a que se reduzca a mera herramienta para el comando y reporte instrumental en el proceso productivo. Acontecimiento es también la infinitud simbólica que adquiere la palabra impletada, frente a la seca racionalidad del lenguaje despojado de armónicos sensibles. Y es en virtud de la crisis de la referencialidad que el lenguaje, descasado de lo "real", queda liberado para admitir su impleción con los reverberos intuitivos deseados. No es este el lenguaje del estadio clásico, adherido con fuerza a una significación y a un sentido únicos. La lengua contemporánea se ofrece a modo de "significante puro", presto a impregnarse de los matices oportunos, libre de connotaciones heredadas o impuestas.

---

<sup>82</sup> Husserl, E. *Investigaciones lógicas*, p. 622-626.

## 6. Procesos de estetización

El modelo aquí propuesto de experiencia estética y el estudio dedicado a sus facetas sensible y discursiva pretenden preparar el contexto que permita abordar el examen de lo que aquí llamaremos procesos de estetización. Por proceso de estetización se designará la elaboración de un objeto imaginario emprendida de manera intencionada por el individuo; el concepto implica la determinación consciente y voluntaria de construir ese objeto, la puesta en juego de narraciones que dirijan la atención, que expliciten las intuiciones sensibles y les confieran significados, tonos emocionales y sinestesias; implica un selector atender a los estímulos sensibles procurados por el objeto, y un reflexionar acerca de todo ello. En esta tarea, el observador adopta un papel activo que tiene mucho de creación artística. Acaso le falte *solamente* para ello la tarea de materializar en un soporte artístico los frutos del proceso – dicho sea sin olvidar que la creación no puede ya entenderse como un crociano concebir anterior al encuentro con la materia artística, sino que la “idea” de la obra adviene en la intimidad con aquella. Pero, como la labor artística, la estetización exige del receptor un verdadero acto creativo bien alejado de la actitud pasiva, de la contemplación desinteresada que a menudo se ha considerado propia de la experiencia del arte. Dicho sea esto sin olvidar que, en la medida en que la conciencia se ocupa de construir imágenes mentales de los objetos del mundo, en la medida en que la experiencia estética y la experiencia ordinaria se diferencian no en su cualidad sino en la diversa dosis de los ingredientes que las constituyen, las estetizaciones pueden tener lugar en la experiencia cotidiana y efectuarse a cada momento. A cada instante, la conciencia reviste de afecciones, significados, recuerdos y



fantasías la escena de lo real que construye a partir de los datos de los sentidos. La percepción estetiza todo lo que toca. Percibir es, en buena medida, estetizar.

A la luz de la discusión previa, se estudiarán a continuación ciertas variedades de objetos que con frecuencia se hacen tema de episodios estéticos. La experiencia de estos consiste en lo esencial en elaborar un objeto imaginario que se apoya a la vez en el objeto real presente, y en un discurso que elige aquello a lo que los sentidos atienden, que explicita las intuiciones sensibles y las vuelve significativas, que infunde afectos, remite a materiales mnémicos; proceso este recubierto por ciertas afectividades -suscitadas por el comentario interior de la experiencia o por la intuición sensible-, por evocaciones sensoriales en registros múltiples -sinestesias-, sin que esta lista sea ni pueda ser completa. Las variedades de experiencia estética elegidas proporcionarán algunas de las ideas que permitan apuntalar el argumento que conduce al objetivo primero de esta tesis, a saber, la pregunta por cómo la transfiguración imaginaria del medio construido y la constitución correlativa de imaginarios políticos pueden colaborar en el cambio social.

## **6.1. Narratividad y tiempo**

Parece claro que la experiencia estética es una experiencia durativa, que se desarrolla a lo largo de un cierto tiempo. La percepción del objeto trascendente como una serie de escorzos, tal como describe Husserl, y que aquí se ha adoptado como modelo de la vivencia arquitectónica, implica, en cuanto serie, una extensión temporal. Es esta aprehensión durativa de la cosa lo que deja lugar además para el despliegue de un discurso correlativo a la percepción de los escorzos del objeto. La linealidad del discurso / narrativa se ha identificado a menudo con la linealidad tradicionalmente atribuida al tiempo, y aunque esto debe matizarse, da idea en un primer momento de cómo la factura necesariamente temporal del objeto imaginario, apoyada en la aprehensión de perspectivas sucesivas de la cosa, puede acompañarse de un relato también extenso en el tiempo. Esta correspondencia entre relato y tiempo atañe al asunto de nuestra tesis, puesto que, como se ha observado en el estudio de la narrativa de ficción, parte del sentido de la obra emerge de la forma temporal representada por la trama. Puesto que, según el modelo de experiencia estética formulado, el proceso de estetización consiste en buena medida en la escritura que el habla interna realiza en el transcurso de esa experiencia, y la pauta de tentativas, producción de enunciados, acontecimientos de comprensión, rectificaciones y reorganizaciones del objeto imaginario

comporta una forma temporal propia que la transcripción del monólogo interior recoge en alguna medida, entonces podemos considerar que el soliloquio interior desplegado al contemplar una obra plástica o sonora conforma un relato de textura temporal estructuralmente análoga a la del conjunto de la experiencia en la que se inscribe, lo que permite estudiar la temporalidad de la experiencia de la obra no literaria en mayor o menor medida desde el análisis narrativo.

### **6.1.1. La teoría husserliana de la temporalidad inmanente**

Los análisis de la temporalidad literaria de los que aquí se partirá, a saber, los de Paul Ricoeur y Wolfgang Iser, se basan en la teoría husserliana del tiempo subjetivo, ya mencionada en esta tesis en algún momento. Repasemos brevemente algunos puntos de esta teoría. Nos atendremos aquí a la teoría de la temporalidad a que aluden los autores mencionados, que es la recogida por Husserl en sus *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Este libro se publica en 1928 editado por su entonces secretario Martin Heidegger, quien parte de la reelaboración que Edith Stein hace en 1917 de las notas de Husserl sobre las lecciones impartidas en la Universidad de Gotinga sobre la materia en cuestión en el semestre de invierno del curso 1904-1905<sup>1</sup>. Dato este importante, pues indica que esta teoría es, pese a la fecha en que se publica, cinco años posterior a las *Investigaciones lógicas* y ocho años anterior a la fenomenología trascendental de *Ideas I*; obra esta en la que, en particular, Husserl se propondrá superar el dualismo que aqueja a la fenomenología desarrollada en las *Investigaciones* de 1900.

Husserl parte en las *Lecciones...* de la idea de “triple presente” formulada por Agustín de Hipona en el libro XI de sus *Confesiones*<sup>2</sup>. Para comprender esta propuesta, hemos de acudir primero a la noción de tiempo propuesta por Aristóteles. En el libro IV de su *Física*, el Estagirita caracteriza el tiempo como una serie ilimitada de instantes puntuales idénticos. En esta serie, el presente, mero punto de tránsito entre el pasado y el futuro, carece de extensión temporal:

El tiempo es continuo en razón del “ahora” y se divide en “ahoras” [...] El “ahora” no es ninguna parte del tiempo [...] así como tampoco el punto lo es de la línea [...] El “ahora”, pues, en tanto que límite no es tiempo, sino que es concurrente con este [...] El “ahora” es la

---

<sup>1</sup> Cf. Serrano de Haro, Agustín. Presentación de la edición española. *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, por Edmund Husserl. Madrid: Trotta, 2002, 9-21, pp. 13-17.

<sup>2</sup> Cf. Husserl, Edmund. *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Madrid: Trotta, 2002, p. 25.

continuidad del tiempo, como se ha dicho, pues enlaza el pasado y el futuro; y es un límite del tiempo, pues es principio del uno y fin del otro<sup>3</sup>.

La línea del tiempo se compone de instantes “ahora” de modo similar a como una recta se define por una infinitud de puntos idénticos alineados. Cada uno de esos puntos divide la línea en dos mitades que se prolongan indefinidamente en direcciones opuestas, pero el punto es, él mismo, infinitesimal, carece de dimensión. Y cada punto, cada instante “ahora”, es lo que resuelve la continuidad entre las infinitudes temporales que se extienden a cada lado.

Este modelo temporal plantea la pregunta por el lugar de la conciencia: si el “ahora”, límite inextenso entre un pasado que ya no es y un futuro que no es aún, carece de espesor durativo, no es tiempo él mismo, ¿en qué ámbito temporal se despliega la conciencia? Si la conciencia es, no puede hallarse ni en el pasado ni en el futuro, que no *son*, pero tampoco en el presente, que, mera interfaz entre ellos, tampoco es. Podríamos pensar, desde un argumento más naturalista que filosófico, que la mera constitución de la escena actual efectuada por el cerebro humano a partir de los estímulos sensibles consume un cierto tiempo, por corto que sea, y por ende esa escena actual, ese *presente*, ocupa un cierto lapso temporal, de manera que el presente subjetivo ha de poseer algún espesor<sup>4</sup>. Por su parte, el obispo de Hipona sugirió que el momento ahora se constituye en la confluencia de tres presentes: el recuerdo de lo apenas acaecido, especie de pasado en el presente; la expectativa de lo que en el futuro inmediato cabe esperar que ocurra con arreglo a lo antes sucedido, futuro hecho actualidad; y el ahora propiamente dicho:

Debería decirse que los tiempos son tres: presente de lo pasado, presente de lo presente, y presente de lo futuro. Estos tres modos “son” de algún modo en el ahora. El presente de lo pasado es la memoria, el presente de lo presente es la atención, el futuro de lo presente, la expectativa<sup>5</sup>.

Para Agustín, el momento “ahora” ya no es mero límite entre pasado y futuro, “unidad de tiempo que ya no puede subdividirse en otra más pequeña”<sup>6</sup>, sino un espesor en que confluyen las tres modalidades temporales. El pasado inmediato -su recuerdo- y el futuro

---

<sup>3</sup> Aristóteles. *Física*. Madrid: CSIC, 1996, pp. 127-132.

<sup>4</sup> Cf. Le Poidevin, Robin. “Perception and Time”. En *The Oxford Handbook of Philosophy of Perception*. Mohan Matten (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2015, 459-474, p. 460.

<sup>5</sup> Agustín de Hipona. *Qué es el tiempo. Libro XI de las Confesiones*. Madrid: Trotta, 2011, p. 66.

<sup>6</sup> Agustín de Hipona. *Qué es el tiempo*, p. 63.

inmediato -su expectativa intuita- “son” en el ahora, un “son” que sugiere alguna clase de amalgama entre recuerdo, atención y espera. Un ahora ya no puntual, sino que se extendería en alguna medida hacia el pretérito y hacia el porvenir.

Husserl desarrolla su teoría del tiempo a partir de esta idea. Para Husserl, la conciencia constituye el presente en un acto de síntesis pasiva entre un pasado retenido, el ahora al que se atiende, y un futuro protendido. La conciencia conserva a cada momento una huella del pasado apenas transcurrido: esta *retención* mantiene *presente* ese pasado, si bien su vivacidad se diluye conforme transcurre el tiempo y lo retenido se “hunde” en el pasado. Husserl, a falta de una terminología adecuada para hablar de estas cuestiones, se representa la retención como una suerte de “cola de cometa” que la conciencia arrastra tras de sí, en la que la presencia de lo transcurrido se apaga progresivamente. Las sucesivas retenciones conforman algo como una reminiscencia continua, fundida con lo percibido, renovada a cada paso, más intensa cuanto más cerca del ahora y más apagada cuanto más distante. Como dijimos en su momento, no debe confundirse la retención con la *rememoración*, recuerdo evocado, ya sin vínculo necesario con el ahora. A diferencia de esta, la retención se da en continuidad con la percepción actual, a la que impregna y constituye. Mientras que el pasado retenido es un ingrediente de la percepción, el recuerdo tiene la textura de la imagen o la fantasía, en esencia heterogénea a la del percepto. Desde la ciencia psicológica, se ha equiparado la distinción entre retención y rememoración a la distinción entre memoria a corto y a largo plazo, las cuales poseen una fisiología experimentalmente contrastada<sup>7</sup>, lo que otorga a estas nociones husserlianas una referencia empírica.

Hay, pues, continuidad entre el pasado apenas transcurrido, conservado merced a un mecanismo pasivo –frente al acto voluntario que evoca el recuerdo-, y la percepción actual. El pasado retenido y el presente suscitan a su vez una cierta expectativa acerca de lo que puede acontecer en el futuro inmediato, una expectativa en buena parte indeterminada, pues no se puede concebir el futuro en detalle, pero sí se pueden anticipar con verosimilitud algunos de sus aspectos, en particular del futuro más cercano. Esta expectativa o *protención* se integra en síntesis con la retención del pasado inmediato y con la experiencia del ahora; no se origina tampoco en un acto consciente, sino que es producto pasivo de la conciencia, intuición difusa del posible advenir inmediato que participa, como las retenciones, en la constitución del presente. El ahora queda pues integrado por una síntesis pasiva y unitaria entre tres

---

<sup>7</sup> Cf. Le Poidevin, R. “Perception and Time, p. 467.

variedades temporales, un presente que se expande, con intensidad cada vez menor, en las dos direcciones de la línea del tiempo.

De estos tres componentes, sólo la expectativa es indeterminada, sólo ella compone una realidad no presenciada en ningún momento. Tales expectativas pueden, pues, resultar ya confirmadas, ya defraudadas por la experiencia efectiva ulterior. Cuando quedan defraudadas, su frustración puede motivar reorganizaciones de distinto alcance en el objeto inmanente en curso de constitución. Imaginemos que contemplamos un cubo. A medida que lo reconocemos y apreciamos sus distintos ángulos, retenemos las formas contempladas y anticipamos las no vistas aún. Lo ahora contemplado se integra en síntesis unitaria en el esquema regional de cosa con los demás escorzos percibidos, y es a partir de este esquema y de lo ya percibido del objeto que generamos expectativas acerca de aquello que estamos a punto de contemplar. Ante la simetría de esta forma, se genera un flujo *continuo* de retención de fases pasadas, de atención y de protenciones. En el caso de un volumen regular y homogéneo como el de un cubo, estas protenciones resultan confirmadas por las sucesivas percepciones que de él tenemos. Pero este desarrollo uniforme puede verse contradicho por la discordancia entre lo esperado y lo hallado, entre el esquema genérico y la cosa singular ante nosotros, lo que lleva a reconsiderar el objeto intencional hasta entonces elaborado y, con él, el esquema que le sirve de armadura. Y, como afirma Husserl en las *Investigaciones lógicas*, tanto la confirmación como la refutación de las protenciones constituyen acontecimientos subjetivos que se incorporan en síntesis unitaria al objeto imaginario:

Cuando en un todo T ( $m_1, m_2, m_3...$ ) la expectativa acerca de alguno de sus momentos se ve contrariada, el momento  $m_i'$  se incorpora al todo T como uno de sus momentos, sin que desaparezca  $m_i$ , es decir, la experiencia de la contrariedad de  $m_i$  se incorpora a T [...] Cuando la relación es de inclusión, es decir, de cumplimiento de la expectativa, *la significación de los enunciados* referentes a esa expectativa se cumple en la coincidencia con lo percibido, pero además este momento esperado y cumplido *resulta por ello destacado* de entre el conjunto, y *esa prominencia se incorpora a la unidad del objeto intencional*, junto con la intención significativa de la expectativa, *por efecto de la atención* que se ha prestado a ese momento en particular<sup>8</sup>.

Que lo percibido se corresponda o no con nuestras expectativas constituye un *acontecimiento* en la experiencia del objeto que se incorpora a su imagen mental y forma parte solidaria de su sentido. A este respecto, aclara Ricoeur:

---

<sup>8</sup> Husserl, E. *Investigaciones lógicas*, p. 631. *Cursivas mías*.

Recuerdo haber esperado lo que ahora se ha realizado. Esta rememoración forma parte, en lo sucesivo, de la *significación de la espera rememorada* [...] El presente es la realización del futuro rememorado. Así, su anticipación o no, vinculada con un acontecimiento rememorado, *reacciona sobre el propio recuerdo*, y por un proceso retroactivo, da a la reproducción un *tinte particular*<sup>9</sup>.

Que nuestras esperas resulten confirmadas o contradichas tiene pues efectos más allá de un mero reconsiderar lo hasta entonces pensado. Esa satisfacción o frustración conlleva un sentido y con él una reacción emocional, y deja una marca memorable en el tiempo vivido, tiñe el recuerdo de una afectividad propia.

Pero, para Husserl, tales acontecimientos son sólo relativos, no implican la aparición de lo radicalmente otro, pues “en toda contrariedad hay coincidencia y falta de coincidencia *parciales*”<sup>10</sup>. Las expectativas nunca son contrariadas por completo, siempre hay alguna semejanza entre lo esperado y lo encontrado, aun cuando sólo sea por los rasgos que comparten todos los objetos extensos en cuanto tales. Las ideas de esquema / horizonte limitan las posibilidades de lo nuevo a lo esperable en virtud de la coherencia interna de los objetos, como ya se ha mencionado; pero esto excluye lo excepcional, lo no integrable en la estructura, el verdadero acontecimiento. Pues, como afirma Castoriadis, una filosofía del ser como determinación –como la de Husserl– no puede concebir el acontecimiento puro, sino sólo el cambio contenido de antemano en el *horizonte* de lo existente, el cambio como potencialidad actualizada del *sistema*, contenida en él ya desde el principio; esa filosofía concibe el acontecimiento como no-acontecimiento, como no-cambio, como no-tiempo<sup>11</sup>. Pero la posibilidad o imposibilidad del acontecimiento puro en la experiencia estética resulta crucial para la práctica del arte y su impacto colectivo, para su efectividad política.

### **6.1.2. Crítica de la temporalidad husserliana según Jacques Derrida**

No podemos emprender aquí una crítica a fondo de la teoría fenomenológica del tiempo; se tratará de subrayar tan sólo algunas cuestiones que incumben al argumento ulterior, pero, sobre todo, se tratará de prevenirse contra las limitaciones teóricas e ideológicas de esta noción de temporalidad. Heidegger señala que todas las investigaciones de Husserl

---

<sup>9</sup> Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1995, p. 683. *Cursivas mías*. La numeración de las páginas de los tres tomos que componen esta obra es continua, de manera que no se indicará a cual de ellos pertenece cada cita.

<sup>10</sup> Husserl, E. *Investigaciones lógicas*, p. 631. *Cursivas mías*.

<sup>11</sup> Cf. Castoriadis, C. *La institución imaginaria de la sociedad I*, pp. 118-119.

acerca del tiempo permanecen dentro de lo que aquél denomina *concepto ordinario del tiempo*, “según el cual el tiempo es un flujo *incesante* desde el futuro pretendido que no es aún, a un presente parcial al que podemos atender, y hacia un pasado en constante recesión que puede retenerse pero que no es ya ahora”<sup>12</sup>, aunque admite que “el tiempo ahora y la estructura de protención, retención y atención bastan para una comprensión de cómo es posible encontrar entidades intramundanas en cuanto tales”<sup>13</sup>. La propuesta husserliana parece aquí aquejada de nuevo por la continuidad universal de la presencia a sí de la conciencia<sup>14</sup>, lo que entra en conflicto, por ejemplo, con las afirmaciones del psicoanálisis. Parece aquejada también por los problemas que Derrida ha observado con respecto de la filosofía de la conciencia en general. La temporalidad husserliana, en su abstracción físico-matemática, propone una temporalidad *mecánica*, en línea con una idea de sujeto soberano y por completo autoconsciente propia del pensamiento de la determinidad:

La diferencia inaudita entre lo que aparece y el aparecer (entre el “mundo” y lo “vivido”) es la condición de todas las otras diferencias, de todas las otras huellas, y *ella es ya una huella* [...] Los conceptos de *presente*, de *pasado* y de *porvenir*, todo lo que en los conceptos de tiempo y de historia supone la evidencia clásica –el concepto metafísico de tiempo en general– no puede describir adecuadamente la estructura de la huella. Y deconstruir la simplicidad de la presencia no equivale sólo a tener en cuenta los horizontes de presencia potencial, es decir una “dialéctica” de la protención y de la retención que se instalaría en el corazón del presente en lugar de abarcarlo. No se trata de complicar la estructura del tiempo conservando en él su homogeneidad y su sucesividad fundamentales, mostrando, por ejemplo, que el presente pasado y el presente futuro constituyen originariamente, dividiéndola, la forma del presente viviente. Semejante complicación [...] se atiene, pese a una audaz reducción fenomenológica a la evidencia, a la presencia de un modelo lineal, objetivo y mundano<sup>15</sup>.

El tiempo lineal concebido por Husserl no puede recoger la dinámica no lineal de la huella, emparentada con la temporalidad del inconsciente y de la *différance*. Como afirma Derrida, la estructura de retenciones y protenciones –pero esto atañe también a la aprehensión de la cosa trascendente como serie de escorzos– no deja lugar para la emergencia del verdadero acontecimiento: si a A le antecede C y le sigue B, esto excluye que

---

<sup>12</sup> Boedecker, E. C. “Phenomenology”, p. 166. Traducción propia. *Cursivas* mías.

<sup>13</sup> Boedecker, E. C. “Phenomenology”, p. 166. Traducción propia.

<sup>14</sup> Como afirma Heidegger en *Historia del concepto de tiempo*. Cf. Boedecker, E. C. “Phenomenology”, p. 166.

<sup>15</sup> Derrida, J. *De la gramatología*, pp. 84-87. *Cursivas* en el original.

a A le suceda algo en absoluto albergado en el pretérito retenido o en la expectativa de futuro, un X, digamos. Pero esto es justo lo que, por ejemplo, ocurre en la *Nachtraglichkeit* freudiana, repentina resignificación del pasado en el presente que disloca el flujo temporal uniforme, que desbarata el regular sucederse de protenciones y retenciones e introduce el acontecimiento puro<sup>16</sup>. Recordemos que el inconsciente no conoce el tiempo ni la causalidad. Lo reprimido no se desvanece, no se “hunde” en el pasado como la retención, no ocurre que “el tiempo lo cure todo”, el deseo cohibido asalta intempestivamente la conciencia:

La no presencia, vacío abierto del deseo, y la presencia, plenitud del goce, se hacen lo mismo. Ya no hay diferencia textual entre la imagen y la cosa, el significante vacío y el significado pleno, lo imitante y lo imitado [...] Diferencia (pura e impura) sino polos decidibles, sin términos independientes e irreversibles. Tal diferencia sin presencia aparece o más bien desbarata el aparecer dislocando un tiempo ordenado al centro del presente. El presente no es ya una forma-madre en torno de la cual se distinguen y se reúnen el (presente) futuro y el (presente) pasado [...] ¿Puede hablarse aún a partir de ello de *tiempo* y de diferencias *temporales*?<sup>17</sup>

Este mixto de presencia y ausencia que compone el “ahora”, esa complejidad inarticulada de recuerdo –consciente o inconsciente, evocado o intempestivo–, retención, atención y expectativa, no organizados conforme al ordenado esquema propuesto por Husserl, sino en *rizoma*, en conglomerado heterogéneo hecho de síntesis más o menos unitarias y de yuxtaposiciones, niega la idea misma de tiempo en cuanto serie lineal de presencias, pues tiempo y presencia se identifican en el concepto ordinario del tiempo:

El tiempo es lo que es pensado a partir del ser como presencia, y si algo debe ser pensado más allá de la determinación del ser como presencia, no puede tratarse de algo que todavía podríamos llamar tiempo [...] todo texto de la metafísica llevaría en sí el concepto ‘vulgar’ del tiempo<sup>18</sup>.

La propuesta de Husserl de las *Lecciones...* describe una temporalidad ordinaria y lineal que privilegia el presente y afirma, al considerar el ahora como síntesis unitaria de retención, atención y protención, la linealidad del tiempo subjetivo. Esta hipótesis parece responder casi a un fisicalismo que concibe la conciencia como una suerte de dispositivo de funcionamiento uniforme que contrasta con el modo en que se desenvuelven las conciencias

---

<sup>16</sup> Cf. Derrida, J. *De la gramatología*, p. 87.

<sup>17</sup> Derrida, J. *La diseminación*, pp. 317-318. Cursivas en el original.

<sup>18</sup> Derrida, J. “Ousía y gramme”. En *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1994, 63-102, p. 95.



encarnadas de los sujetos empíricos. Pero, además, esta noción de tiempo uniforme que discurre predecible sin acontecimientos, sin mayores sobresaltos, es el tiempo de la ciencia y la técnica<sup>19</sup> y, en último término, el de la fábrica, el de la oficina, el de la racionalización del vivir en la tardomodernidad:

[Este] tiempo es tan sólo el número de los instantes transcurridos y el movimiento infinito de los instantes que han de venir; se pierde por completo toda comprensión de la finitud de la existencia. Así, el tiempo se convierte de algo de lo que cabe apropiarse, 'al alcance de todos como algo que cada cual toma y puede tomar' [...] La intratemporalidad es, pues, el tiempo de la *economía política*, una de las condiciones fundamentales de la formación del capital<sup>20</sup>.

Esta intratemporalidad, tiempo de la producción industrial, guarda estrechos lazos con el sentir calvinista<sup>21</sup>. De él y de otras peculiaridades del calvinismo derivan su activismo ascético, la limitación de la vida sensual a la pura necesidad, el rigorismo utilitarista, un legalismo entendido como fin en sí mismo, como Weber señaló, quien observó además que la negación de la muerte, implícita en la intratemporalidad, es a la vez negación de la vida, repudio absoluto del "vivir bien"<sup>22</sup>. El examen de la experiencia estética desde el modelo husserliano de temporalidad, ¿encubrirá pues connivencias de aquella con el sistema productivo? ¿Hemos pues de descartarlo por completo, o permitirá quizás, pese a todo, alumbrar algún aspecto relevante de la experiencia estética?

En las descripciones del movimiento de la temporalización, todo aquello que no perturbe la simplicidad y el dominio de esta forma, nos parece señalar la pertenencia de la fenomenología trascendental a la metafísica. Pero esto debe integrarse con fuerzas de ruptura. En la temporalización originaria y en el movimiento de relación con lo otro, tal como Husserl los describe efectivamente, la no-representación o la des-presentación es tan "originaria" como la presentación. *Es por esto que un pensamiento de la huella no puede romper con una fenomenología trascendental ni reducirse a ella*<sup>23</sup>.

---

<sup>19</sup> Cf. Derrida, J. *De la gramatología*, p. 93.

<sup>20</sup> Perniola, Mario. *La sociedad de los simulacros*. Buenos Aires: Amorrortu, 2011, p. 136. Cursivas en el original. La cita incluida en esta cita es de *El ser y el tiempo* de Heidegger. Como vimos, Heidegger equipara la temporalidad husserliana al concepto ordinario del tiempo o lo que en su obra denomina *intratemporalidad*.

<sup>21</sup> Cf. Perniola, M. *La sociedad de los simulacros*, p. 137.

<sup>22</sup> Cf. Perniola, M. *La sociedad de los simulacros*, p. 139.

<sup>23</sup> Derrida, J. *De la gramatología*, p. 81. Cursivas en el original.

La temporalidad husserliana, pese a su pertenencia a una metafísica del ser como lo determinado, afirma la ineludible ausencia que constituye a toda presencia. Anuncia, pese a sí, un pensamiento que trasciende la oposición entre lo actual y lo ausente. Y, “por muy herida de aporías que esté”<sup>24</sup>, la fenomenología ha proporcionado, por ejemplo, el soporte teórico para pensar la condición narrativa del tiempo humano tal como hace Ricoeur en *Tiempo y narración*. La temporalidad enunciada en las *Lecciones...*, pese a las dificultades señaladas, ha dado origen a una extensa y fructífera reflexión filosófica acerca del aspecto temporal del episodio estético. Partiremos pues de esta teoría en el examen de la experiencia de la arquitectura, concedores de lo problemático del planteamiento y de las posibles secuelas ético-políticas que pueden derivarse de ella, y comprobaremos, una vez efectuadas nuestras indagaciones, si la hipótesis husserliana descubre o encubre aspectos de la experiencia de lo arquitectural relevantes para nuestros objetivos.

### **6.1.3. El tiempo como construcción subjetiva**

A riesgo de simplificar demasiado, y concediendo de antemano el carácter metafísico de la distinción, diferenciaremos entre dos “formas” de tiempo. Distinguiamos, por un lado, un “tiempo objetivo”, determinado por la sucesión de cambios experimentados por los entes de la realidad material, desde las galaxias hasta los granos de la arena de la playa, pasando por los seres animados. Por otro, un “tiempo subjetivo”, sensación de paso del tiempo derivada de la *conciencia* del cambio, de la aprehensión de la serie de constataciones de los cambios, ya se trate de los acaecidos en el entorno o de los que afectan al medio inmanente, que la conciencia efectúa. Esta sensación de paso del tiempo dependerá, pues, del cambio observado, sin que ella dependa causalmente de este. El tiempo subjetivo será, como el objeto imaginario, una suerte de construcción mental elaborada por la conciencia a partir de lo dado, pero a lo que trasciende del mismo modo que el objeto constituido trasciende la multiplicidad sensible. De ahí que, como argumenta Ricoeur, ni las concepciones puramente objetivistas del tiempo, como la de Aristóteles, ni las puramente subjetivistas, como la de Agustín, permiten comprender el fenómeno del tiempo:

La conclusión de la confrontación entre las concepciones del tiempo en Agustín y en Aristóteles es que no es posible afrontar el tema del tiempo desde una perspectiva sólo cosmológica o sólo psicológica. La sola distensión del alma no puede producir la extensión del

---

<sup>24</sup> Ricoeur, P. *Tiempo y narración*, p. 901.

tiempo así como el solo dinamismo del movimiento no puede explicar la dialéctica del triple presente<sup>25</sup>.

Con respecto del tiempo subjetivo o tiempo de la conciencia, afirma Aristóteles:

El tiempo no existe, desde luego, sin el cambio; pues cuando nosotros mismos no cambiamos en nuestro pensamiento o nos pasa inadvertido que cambiamos, no creemos que haya pasado tiempo [...] Por consiguiente, lo mismo que si el “ahora” no fuera diferente, sino uno y el mismo, no habría tiempo, así también cuando nos pasa inadvertido que es diferente creemos que lo intermedio no es tiempo<sup>26</sup>.

La *sensación* de paso del tiempo se genera al aperecibimos de la mudanza en el entorno, pero también al apreciar el cambio interno, al aprehender la textura del flujo de conciencia, podríamos decir. Si no se adviertiésemos cambio interno alguno, desaparecería la sensación de paso del tiempo. Habrá, pues, alguna relación entre el ritmo de cambio aprehendido y la sensación del transcurso temporal. Para Gurwitsch, de acuerdo con su modelo de flujo de conciencia ya comentado, la impresión de paso del tiempo dimana del fluir de los temas que ocupan la atención a cada momento, del tránsito de cada tema al margen y del surgir de cada nuevo tema:

La temporalidad fenoménica y la continuidad temporal se experimenta también en el paso de  $T_1$  a  $T_2$ . Al ocuparnos de  $T_2$  (a cuyo campo temático pertenece  $T_1$ , de modo que  $T_2$  se refiera a  $T_1$  en cuanto vinculados materialmente con él), nos encontramos además conscientes de  $T_1$  como lo que acaba de ser experimentado en cuanto tema. Sólo así nos es posible llegar a ser conscientes de la modificación de  $T_1$  [...] El paso de  $T_1$  a  $T_2$ , por lo tanto, es también un ejemplo de la temporalidad fenoménica<sup>27</sup>.

Al igual que ocurre con los escorzos del objeto trascendente, el tiempo interno no se ofrece nunca como simple cadena de sucesos contiguos, sino que la conciencia tiende a conferir a tales secuencias una cualidad o sentido indiviso y global no dimanado de ninguno de esos episodios en particular, sino de su agrupamiento en esta secuencia concreta, aun cuando los episodios individuales conserven su distinción. Husserl denomina *intencionalidad transversal* a la constitución del presente que la conciencia efectúa a cada momento, y la distingue de una *intencionalidad longitudinal* en la que el sujeto dirigiría la mirada a algún curso de tiempo transcurrido en el pasado, en la que se tematiza o convierte en objeto ese

---

<sup>25</sup> Ricoeur, P. *Tiempo y narración*, pp. 660-661.

<sup>26</sup> Aristóteles. *Física*, p. 123.

<sup>27</sup> Gurwitsch, A. *El campo de la conciencia*, p. 405.

tramo temporal, y se constituye la intuición correspondiente<sup>28</sup>. La intencionalidad longitudinal se dirige hacia la secuencia de eventos transcurridos en un segmento temporal particular y la constituye como objeto unitario, acto del cual emerge una intuición o sentido derivado de la cualidad particular de esa secuencia específica de acontecimientos. Afirma Husserl en otro lugar de las *Lecciones...* que el tiempo inmanente parece transcurrir más o menos deprisa con arreglo a la “densidad” de acontecimientos apercebidos por la conciencia<sup>29</sup>. Esto sugiere que al modo en que se suceden los acontecimientos –no sólo su “número” por “unidad de tiempo”, sino también por su carácter o por las relaciones entre ellos-, les corresponden distintas *texturas*, distintas formas en las que se organizan las series de episodios apercebidos, lo que les confiere una cualidad subjetiva particular. El tiempo adquiere una textura o forma peculiar y propia merced a la pauta con que los acontecimientos que lo constituyen se suceden. La idea de un tiempo más o menos “denso”, de un tiempo pleno que transcurre con aparente rapidez o de un tiempo vacío que se nos hace interminable, no son sino los ejemplos más cotidianos de las formas que la serie de episodios pueden adoptar. Una *intencionalidad longitudinal* que dirija la mirada hacia el lapso de tiempo correspondiente y tematice esas secuencias de acontecimientos podrá aprehender intuitivamente esa cualidad subjetiva, objetivándola. La intuición generada por esa intencionalidad longitudinal conforma, ella misma, un acontecimiento en el tiempo, y contribuye a su vez a dar forma al lapso de tiempo en curso. La conciencia puede tematizar de nuevo el tramo temporal en que se da este acontecimiento, en una nueva tematización que constituye un nuevo acontecimiento, y la operación puede repetirse indefinidamente, lo que conduciría en apariencia a una regresión infinita, según Husserl<sup>30</sup>. Es en virtud de esta intencionalidad longitudinal que la conciencia aprehenderá el sentido de la experiencia de la obra de arte temporánea, que permeará con su particular tono emocional la suma de los episodios experimentados, y que, aun recordándolos en cuanto episodios distintos, los evocará como impregnados por esa afectividad común, sumidos en la duración bergsoniana que los engloba.

La experiencia del paso del tiempo se acelera o retarda con arreglo al ritmo –y cualidad, habría que añadir- de los cambios constatados. Se dice que cuando un lapso de tiempo se presenta repleto de acontecimientos relevantes, transcurre más deprisa en

---

<sup>28</sup> Cf. Husserl, E. *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, pp. 100-102.

<sup>29</sup> Cf. Husserl, E. *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, p. 144.

<sup>30</sup> Aclara Husserl con respecto de estas regresiones infinitas que aparecen de cuando en cuando en sus argumentos: “nada de esto debe entenderse en sentido empírico-psicológico; se trata, como siempre en esta Investigación, de posibilidades a priori fundadas en la esencia pura, y que como tales aprehendemos en una evidencia apodíctica”. Husserl, E. *Investigaciones lógicas*, 574n.

aparición, y, cuando apenas ocurre nada, el tiempo parece discurrir más despacio. Esto sucede como si algún mecanismo psíquico organizase las percepciones y les confiriera una intuición derivada de ese ritmo y cualidad de lo vivido. Esta sensación de paso del tiempo sería también una construcción subjetiva, apoyada en los acontecimientos reales pero sustancialmente elaborada por la conciencia<sup>31</sup>. Sea como fuere, importa aquí en especial subrayar que es en virtud de esta temporalidad longitudinal que la conciencia puede apreciar la cualidad o textura del tiempo vivido, y extraer de ella una intuición que comprende ese tiempo, un tono afectivo particular que la permea.

Desde esta perspectiva, parece pues que uno de los modos que permitirían pensar el tiempo -algo, por otro lado, en esencia impensable- es en cuanto síntesis entre un tiempo cronométrico del mundo físico y un tiempo inmanente de la subjetividad. Pese a todas las reservas que estas distinciones plantean, estos conceptos resultarán útiles desde el punto de vista teórico.

#### **6.1.4. La temporalidad narrativa**

Roman Ingarden se apoya en esta tesis husserliana de la temporalidad en *The literary work of art* y en *La comprensión de la obra de arte literaria*. Puesto que el lector no puede tener ante sí, en un momento dado, la totalidad de la trama, esta, al igual que la cosa trascendente, se revela a la mirada en una serie de escorzos sucesivos que la conciencia integra en un objeto intencional o imagen de la obra. En este decurso, el lector tendría presentes a cada momento los episodios acontecidos, y además albergaría alguna expectativa, consciente o no, acerca del desarrollo ulterior del relato. No puede hablarse aquí con propiedad de retenciones o de protenciones, pues no se trata de reminiscencias o de expectativas en continuidad y síntesis pasiva con el presente, sino que consiste más bien en rememoraciones o anticipaciones voluntarias, o quizás en el modo en que lo leído o lo imaginado actúan, consciente o inconscientemente, sobre lo que se lee en cada momento. Pese a estas diferencias, la teoría del tiempo subjetivo de Husserl ofrece aquí un esquema que, adaptado a lo particular de la experiencia lectora, descubre algunos de sus aspectos relevantes.

Wolfgang Iser retoma este planteamiento:

---

<sup>31</sup> A este respecto, señala Robin Le Poidevin que “la sensación de ritmo de paso del tiempo puede acelerarse por efecto de lesiones neuronales, y parece que todo ocurre de manera acelerada”. Le Poidevin, R. “Perception and Time”, p. 472. Traducción propia. Algo que confirma desde la psicología el carácter de constructo del tiempo.

Los indicadores semánticos de los enunciados individuales del texto suponen una espera que se orienta a lo que viene. A tales esperas llama Husserl protenciones [...] Cada correlato individual de enunciado prefigura un horizonte determinado, el cual se convierte enseguida en una pantalla sobre la que se proyecta el correlato siguiente, transformando inevitablemente el horizonte. Como quiera que cada correlato de enunciado no prefigura lo que va a venir más que en un sentido restringido, el horizonte despertado por ello presenta una perspectiva que, pese a su concreción, contiene ciertos elementos indeterminados [...] Cada nuevo correlato consiste al mismo tiempo en intuiciones satisfechas y representaciones vacías<sup>32</sup>.

En la lectura, como en la aprehensión del objeto trascendente, la conciencia organiza las percepciones particulares conforme a un esquema previo determinado por la ontología regional del objeto contemplado, por la clase a que el objeto actual se adscribe merced a la experiencia perceptiva del observador. Es este esquema y su horizonte, junto con lo actualmente aprehendido del objeto, lo que permite inferir, con mayor o menor determinación, aquello del objeto que no ha sido aún contemplado, pero que cabe esperar que se revele en apercepciones sucesivas. Es en la confluencia de este esquema con lo ya percibido de la cosa donde se originan las expectativas acerca del transcurso ulterior de la experiencia del objeto. Estas expectativas pueden resultar ya confirmadas, ya desmentidas por la experiencia subsiguiente:

Si la indeterminación de los correlatos despierta la atención por lo que va a venir, la modificación de la espera por la secuencia de las frases producirá *inevitablemente* un *efecto retroactivo* sobre lo se ha leído anteriormente [...] Se produce entonces una *actualización múltiple de los contenidos de las retenciones*, y esto significa que lo recordado se proyecta sobre un nuevo horizonte no existente en el momento en que fue aprehendido<sup>33</sup>.

Cuando la lectura muestra el acierto o desacierto de lo esperado, ocurre que el *acontecimiento* de su confirmación o desmentido constituye una vivencia que se incorpora al objeto imaginario en curso, vivencia que queda impregnada de la afectividad infundida por tal acontecimiento. Tiene entonces lugar una reorganización de mayor o menor entidad del esquema sobre el que se han ordenado las percepciones parciales del objeto. En realidad, esto ocurrirá incluso cuando las expectativas resulten confirmadas por la nueva información, pues esta, en la medida en que no se limite a repetir lo ya conocido del objeto, en la medida en que sea nueva y sea información, se añade al todo del objeto imaginario, el cual, para integrar

<sup>32</sup> Iser, W. "El proceso de lectura", p. 151.

<sup>33</sup> Iser, W. "El proceso de lectura", p. 152. *Cursivas mías.*

lo nuevo, ha de desplazarse hacia un nuevo equilibrio, de modo análogo a como ocurre en un sistema de diferencias cuando se le añade un elemento nuevo, por afín que este sea, a lo ya contenido en el sistema. Si lo nuevo no modificase lo ya captado, es que no se habría habido verdadero aporte de información. En cualquier caso, las reorganizaciones desencadenadas hacen que lo percibido con anterioridad adquiera nuevos sentidos, en una suerte de resignificación retroactiva que puede alterar de raíz la lectura del objeto hasta entonces realizada. Resignificación esta que a su vez constituye un acontecimiento en la experiencia, y como tal se incorpora al objeto imaginario y lo impregna con sus propios matices.

Con respecto al esquema regional conforme al que se organizan las percepciones particulares del objeto, precisa Ricoeur:

La construcción de la trama engendra igualmente la inteligibilidad mixta entre lo que hemos llamado la punta, el tema, el “pensamiento” de la historia narrada, y la presentación intuitiva de las circunstancias, de los caracteres, de los episodios y de los cambios de fortuna que crean el desenlace. Así, se puede hablar de *esquematismo* de la función narrativa. Como cualquier esquematismo, éste se presta a una tipología<sup>34</sup>.

Más allá de las dificultades que esta “tipología” ofrecería en la realidad –salvo en el caso de aquellas poéticas que se apoyan de hecho en tipos formales recogidos en una tradición: el cuento ruso o el templo griego-, estas ideas de tipo y tradición enlazan la hermenéutica ricoeuriana del texto con la idea husserliana de constitución del objeto trascendente con arreglo a ontologías regionales. Ricoeur señala además la semejanza entre los tipos formales empleados en las artes plásticas, tal y como los examina Ernst Gombrich en *Arte e ilusión*, y los tipos utilizados en la narrativa. En ambos, los esquemas sedimentados y asimilados “regulan nuestra forma de ‘leer’ la pintura”<sup>35</sup>, pero también el relato o el edificio. Si ante un objeto reconocemos su pertenencia a una clase objetual definida, conoceremos de antemano aquellos caracteres genéricos que comparten los miembros de esa clase, caracteres que esperamos encontrar en el curso del examen de este ente particular. Reconocer que un objeto dado pertenece a una clase permite adjudicarle a priori rasgos aún no percibidos, lo que equivale a decir que tal reconocimiento genera ciertas expectativas con respecto al objeto, hace esperar que este responda a los atributos propios de su clase. Y esa adscripción regula las protenciones / expectativas que efectuamos al contemplar el objeto.

---

<sup>34</sup> Ricoeur, P. *Tiempo y narración*, p. 136. Cursivas en el original.

<sup>35</sup> Ricoeur, P. *Tiempo y narración*, p. 274.

Añadamos que los esquemas de objeto se conforman a lo largo de una experiencia perceptiva individual que asimila los materiales recogidos en la tradición y en la cultura de pertenencia, como ya refirió Husserl en las *Meditaciones Cartesianas*. En palabras de Hans-Robert Jauss:

Nuestra precomprensión del arte está condicionada a la vez por los cánones estéticos cuya formación ha registrado la historia y por los de institucionalización latente, por la tradición elegida y por la tradición inconsciente [...] Las obras de arte convertidas en modelos o clásicos [...] pueden incorporarse inconscientemente como normas estéticas a una tradición que *determinará las expectativas previas y la actitud estética de generaciones posteriores*<sup>36</sup>.

O, como señala Ricoeur:

Los paradigmas recibidos estructuran las expectativas del lector y le ayudan a reconocer el tipo ejemplificado por la historia narrada, proporcionando directrices para el encuentro entre el texto y su lector<sup>37</sup>.

La pauta de confirmaciones o decepciones de las expectativas generadas desde el esquema regional de cosa constituye la temporalidad de la experiencia de la obra. El lector que, a modo de intencionalidad longitudinal husserliana, vuelve la mirada hacia la serie de acontecimientos experimentados y la hace tema de su aprehensión, de una intuición por derecho propio –intuición que se incorporaría a su vez al conjunto del objeto imaginario, impregnándolo con una tonalidad propia-, aprehende en esa pauta un sentido que trasciende las resignificaciones parciales. Incluso a un nivel puramente formal, podría afirmarse que de la disposición de eventos estéticos en el tiempo dimana un sentido particular: "sentido y tiempo son inseparables en la realidad musical y *ya desde el seno del esquema melódico*: el tiempo manifiesta el sentido [...] la duración es significativa"<sup>38</sup>, afirma Dufrenne con respecto de la música. En el puro esquema formal de la obra y en su relación con el esquema regional de cosa que el receptor le atribuye en el encuentro con ella -en su adherencia / discrepancia con los tipos formales con que su auditorio está familiarizado- yace una temporalidad con un sentido propio, "anterior" a los significados formulados en el texto. Pero en la obra literaria los acontecimientos no son nunca puramente formales, sino que comportan además un

---

<sup>36</sup> Jauss, Hans-Robert. "La Ifigenia de Goethe y la de Racine". En *Estética de la recepción*. Rainer Warning (ed.). Madrid: Visor, 1989, 217-251, p. 243. *Cursivas mías*.

<sup>37</sup> Ricoeur, P. *Tiempo y narración*, p. 172.

<sup>38</sup> Dufrenne, M. *Fenomenología de la experiencial estética I*, p. 312. *Cursivas mías*.



significado expreso. Frente a una obra como *The Sound and the Fury*, de William Faulkner, los intentos del lector por dar un sentido a la trama son defraudados una y otra vez ante la reticencia de lo narrado a su unificación. Pero la secuencia de eventos estéticos conformada por este repetido desengaño de las expectativas no es mera configuración formal, secuencia abstracta de acontecimientos no-significantes por sí mismos -como sí lo es, al menos desde una perspectiva formalista, en la música-, sino que, en el relato literario, esa secuencia posee unos significados particulares, de manera que estos interactúan y se ven reforzados por la *forma temporal* de la experiencia de su lectura. En esta obra de Faulkner, el cariz del soliloquio del narrador-protagonista y de lo contado, esa impresión de falta de sentido de la existencia que atraviesa el relato de comienzo a fin, se corresponde con la resistencia de la trama a encajar en un sentido otro que el de la falta de sentido alguno. Como afirma Iser con respecto a esta obra, “el sentido de esta novela consiste en que en la constante supresión de las representaciones provocadas por los espacios vacíos, *la falta de sentido de la vida [...] puede convertirse en una experiencia del lector*”<sup>39</sup>. Este esfuerzo del lector por elaborar un relato propio que dé cuenta de lo leído, unido a la dificultad de hacer sinopsis de algo que se desvanece al parafrasearlo, constituye una auténtica vivencia, equivalente, o quizás más valiosa, que muchas que puedan experimentarse en el mundo “real”.

Iser añade sobre este asunto algo que atañe también a la experiencia de la arquitectura, como veremos: “la decepción de las expectativas del lector es lo que le impulsa a pensar por su cuenta, a abandonar la guía del narrador presuntamente omnisciente y confiable y a alcanzar una ‘mayoría de edad’ en la lectura”<sup>40</sup>. En la lectura del relato concebido como peripecia en que las expectativas albergadas por el lector resultan contrariadas a cada paso, se abre una distancia entre el lector y el texto; aquel no permanece ya adherido a la lectura de la narración, la cual ha mostrado su alteridad; el lector no la contempla ya como si fuese la palabra omnisciente, casi divina, que en un primer momento cabe concebir merced a la autoridad que se presupone al autor, sino como algo que debe relativizarse, algo que, como todo discurso, puede y debe cuestionarse. Una vez adoptada esta perspectiva, el lector no se presta ya a seguir sin más al autor, sino que toma distancia con respecto del texto y lo comenta desde una postura crítica, actitud esta que el relato suscita y enseña a adoptar.

Un narrador totalmente digno de confianza como era el novelista del siglo XVIII, tan presto a intervenir y a llevar al lector de la mano, ¿no dispensa a este de cualquier distancia

<sup>39</sup> Iser, W. *El acto de leer*, p. 334. Cursivas mías.

<sup>40</sup> Iser, Wolfgang. “El papel del lector en *Joseph Andrews* y *Tom Jones* de Fielding”. En *Estética de la recepción*. Rainer Warning (ed.). Madrid: Taurus, 1989, 277-29, p. 280.

emocional respecto a los personajes y a sus aventuras? [...] La función de la literatura más corrosiva puede ser la de contribuir a crear un lector de un nuevo género, un lector a su vez *sospechoso*, pues la lectura deja de ser un viaje confiado hecho en compañía de un narrador digno de confianza, y se convierte en una lucha con el autor implicado, una lucha que lo reconduce hacia sí mismo<sup>41</sup>.

Ante estas formas literarias, no sólo el autor, también el lector se ve cuestionado. La frustración de las protenciones efectuadas mueve a este a volver la mirada hacia sí mismo en cuanto autor de esos pronósticos acertados o fallidos, a tratar de explicitar las ideas desde las que recibe el texto y genera sus expectativas, y a someter su pensar al mismo escrutinio crítico que efectúa ante el texto. Y, como ante este, el lector experimenta un desdoblamiento entre su decir y su pensar, surge una distancia entre lo pensado con anterioridad y su posterior crítica. El lector, por efecto de las contradicciones, se sitúa ante sí mismo como ante el otro. Y en ese acto se le revelan aspectos de sí antes ocultos, algo que puede suscitar reorganizaciones y resignificaciones no ya del objeto imaginario de la obra leída, sino de ese objeto imaginario que es la identidad personal, imaginario narrado ella misma. La experiencia lectora adquiere, pues, el rango de episodio significativo para la existencia.

#### **6.1.5. La trama narrativa como humanización del tiempo**

Encontramos en Paul Ricoeur un fructífero estudio acerca del importe vital de la lectura. Ricoeur propone la *trama* como aquella construcción ideal que da unidad y sentido a los acontecimientos que se suceden en el tiempo y lo dan forma, y sin la cual el tiempo vivido se nos mostraría como mera rapsodia, pura secuencia de episodios disjuntos. La trama ordena en el tiempo los sucesos vividos, los comenta, establece y explicita relaciones entre ellos, y reúne todos estos *textos* en un relato unitario con un sentido particular. Los acontecimientos cobran entonces, en su inmersión en una contextura que los abarca en cuanto piezas necesarias para la consecución de un sentido común a todas ellas, un sentido y una significación propios, y el lapso de tiempo en que los acontecimientos se desarrollan no es ya un tiempo abstracto, sino un tiempo tensado por una finalidad, por un sentido -de tenerlo; su sentido puede ser, como en Faulkner, el de su ausencia-, y se hace así tiempo humano. El hombre necesita pues de la narración para habitar el tiempo, para acomodarse en la inhóspita temporalidad sidérea, y ello confiere al relato un importe existencial: "la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal"<sup>42</sup>, adquiere

---

<sup>41</sup> Ricoeur, P. *Tiempo y narración*, pp. 874-875. Cursivas en el original.

<sup>42</sup> Ricoeur, P. *Tiempo y narración*, p. 39.

su sentido en cuanto medio transmutar el tiempo abstracto en tiempo vivido. Además, es por medio de su fabulación que la experiencia accede al significado y, por ende, al pensamiento, pues “a través de [la trama] reconfiguramos nuestra experiencia temporal confusa, informe y muda”<sup>43</sup>. Pero la trama supone un acto de invención, pues la unidad no reside en los acontecimientos, sino que esta les es conferida por la subjetividad constituyente. Hay un salto entre la mera suma de episodios y el sentido de su relato, salto que franquea el acto inventivo / constituyente del narrador. Este acto no difiere en esencia de aquella intencionalidad longitudinal husserliana que hacía objeto de la serie temporal de intencionalidades transversales, acto del que dimanaba una intuición particular del tramo de tiempo considerado. La trama, como esta intuición, unifica pero a la vez mantiene identificables los acontecimientos, su orden, las relaciones entre ellos, y pone todo ello al alcance del pensamiento. Esto no hace del relato mera significación organizada, sino que, merced a la multidimensionalidad del objeto imaginario, aquel se reviste de afectos, recuerdos y sinestesias, de intuiciones que lo recubren de sentido. La trama, una vez aprehendida, es, pues, un objeto imaginario como los considerados hasta ahora. Se repite aquí la dualidad entre intuición y discurso: el sentido del tiempo vivido se constituye, por un lado, en esa intencionalidad longitudinal que elabora un objeto unitario al contemplar la secuencia de eventos transcurridos, y del cual dimana una intuición de ese tramo temporal y, diríamos, un tono afectivo particular; pero, por otro lado, la trama permite ordenar los acontecimientos vividos, explicar las relaciones entre ellos y extraer de su conjunto una significación expresa y objetivada, un discurso que recoge esas relaciones y su relevancia existencial, pero también un sentido, que emerge de la comprensión del relato como un todo, y que comprende los episodios aislados como orientados por un propósito común.

#### **6.1.6. La identidad narrativa**

Para Ricoeur, el hombre no elabora estas narraciones temporales sólo en la escritura literaria, sino que también las emplea en su existencia común, pues “el hombre es un ser ‘enredado’ en historias”<sup>44</sup>. El sujeto mismo puede considerarse como una elaboración narrativa que, como el relato de ficción, da unidad y confiere sentido a los episodios vitales, de otro modo dispersos. La identidad personal es, para Ricoeur, una identidad narrativa: “el sujeto aparece a la vez como lector y como escritor de su propia vida”<sup>45</sup>. Pues “la comprensión de sí

---

<sup>43</sup> Ricoeur, P. *Tiempo y narración*, p. 39.

<sup>44</sup> Ricoeur, P. *Tiempo y narración*, p. 143.

<sup>45</sup> Ricoeur, P. *Tiempo y narración*, p. 998.

es una interpretación; la interpretación de sí, a su vez, encuentra en la narración una mediación privilegiada [...] haciendo de la historia de una vida una historia de ficción, una ficción histórica<sup>46</sup>. La trama unifica y da sentido a experiencias de otro modo aisladas, y adquiere por ello un sentido existencial, pero este no es menor para el yo cuando se trata de dar sentido y unidad a los acontecimientos vividos, en cuanto pasajes de una existencia que no es una deriva sin rumbo, sino que se rige conforme a un *telos* -por inespecífico que sea; a veces, una mera inclinación- que orienta sus actos particulares.

Sobre este relato, añade Donald Polkinghorne que “el yo es una especie de *constructo estético*”<sup>47</sup>. Como ocurría con la trama genérica, el relato identitario acarrea consigo mucho más que un significado literal y expreso, comporta una multiplicidad de componentes en distintos grados de síntesis. La identidad personal puede entenderse, pues, como un objeto imaginario, rizoma que integra narraciones diversas pero también componentes afectivos y sensibles de todo orden, y que se encuentra inmerso en el seno de una semiosfera cultural y personal con cuyos componentes tiende nexos dinámicos de intensidad variable y susceptibles de cambio continuo.

Acerca de cómo se elabora este relato, ya Husserl proporciona algunas claves. En las *Meditaciones cartesianas*, el filósofo afirma que “el *ego* se constituye para sí mismo, por así decirlo, en la unidad de una *historia*”<sup>48</sup>. “Cuando yo, en la reducción trascendental, reflexiono sobre mí [...] soy dado, en todos los casos, con un horizonte abierto e infinito de propiedades interiores aún no descubiertas. También *lo que me es propio se descubre mediante explicitación* y obtiene su sentido originario a partir de la efectuación de esta”<sup>49</sup>. Desde una perspectiva fenomenológica, el relato de sí se elabora a partir de una explicitación de lo que para Husserl constituye el sentido pre-reflexivo del yo, *lo que me es propio*, y que, como indicaba Ricoeur, el sujeto interpreta / explicita en un proceso hermenéutico que, con arreglo a lo afirmado en *Tiempo y narración* o en *Sí mismo como otro*, adopta la forma de una trama que unifica y da sentido a los enunciados desgranados en el curso de esa explicitación de sí. Como cabe esperar, las posiciones de traza hermenéutica más pura desestiman esta anterioridad del sustrato pre-reflexivo, y consideran que, más que una explicitación, tiene lugar una *constitución* de la subjetividad a través del relato:

<sup>46</sup> Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1996, p. 107n.

<sup>47</sup> Polkinghorne, Donald. “Narrative and Self-Concept”. *Journal of Narrative and Life History* 1(2&3) (1991): 135-153, p. 144. Traducción propia. Cursivas mías.

<sup>48</sup> Husserl, E. *Meditaciones cartesianas*, p. 101. Cursivas en el original

<sup>49</sup> Husserl, E. *Mediaciones cartesianas*, p. 135. Cursivas mías.

El yo, o sujeto, se convierte entonces en resultado de la praxis discursiva en lugar de constituir bien una entidad sustancial con anterioridad ontológica sobre la praxis o un yo con prioridad epistemológica, un origen del sentido [...] No hay un sujeto que sirva de origen al significado, algo o alguien a quien pudiéramos apelar en cuestiones concernientes al significado o verdad de sus preferencias como si estas estuviesen prefiguradas en alguna interioridad no lingüística de conciencia. Las personas sólo “saben” de sí tras el acto de expresión [acerca de sí mismas]<sup>50</sup>.

Las personas sólo sabrían de sí al elaborar el relato de sí mismas y hacerse de ese modo pensables, pues “la autocomprensión del sujeto está, como ha mostrado la hermenéutica contemporánea, mediada principalmente por el lenguaje”<sup>51</sup>. Pero esta idea de una subjetividad constituida en el relato ha sido criticada a su vez desde posiciones externas a la hermenéutica. La perspectiva de Galen Strawson reacciona a la “fiebre narrativa”<sup>52</sup> desencadenada en la estela de la obra de Ricoeur, y ofrece el debido contrapunto a un paradigma que, de otro modo, permanecería incontestado. Strawson, frente a quienes postulan la universalidad de la narración y del habla interna como constituyentes *necesarios* del sujeto, rechaza que la conciencia ética o la identidad de la persona requieran de un relato expreso<sup>53</sup>. Strawson declara no detectar en sí la necesidad de narrativas que den unidad y sentido a los episodios vitales, y no sentir por ello un defecto de conciencia ética. Defiende que puede vivirse una existencia tan intelectualmente plena y despierta como la de quienes afirman la necesidad del relato que objective, explicita y haga así pensable la interioridad propia. Frente a la diversidad de posiciones al respecto –los que defienden una “narratividad fuerte”, para la que “vivir y experimentar nuestras vidas narrativamente [...] es lo que *constituye y determina* quienes somos”<sup>54</sup>, los que abogan por una “narratividad débil”, según la cual, en la auto-formación “las narraciones son un –si no, *el-* medio primario [pues] los sujetos autónomos son seres que [...] se entienden a sí mismos en términos narrativos”<sup>55</sup>–, la propuesta de Strawson, que rechaza el absolutismo a menudo atribuido al lenguaje sobre la vida subjetiva, parece responder mejor a la complejidad de la mente humana. Antes que

---

<sup>50</sup> Kerby, A. P. *Narrative and the Self*, 1991, pp. 4-5. Traducción propia.

<sup>51</sup> Kerby, A. P. *Narrative and the Self*, p. 5. Traducción propia.

<sup>52</sup> “Fiebre” por otro lado comprensible, pues la propuesta de Ricoeur de una identidad narrativa explicitable en el discurso, y por ende accesible al pensamiento, descubrió de pronto un vasto territorio nuevo de perspectivas acerca de la identidad que muchos acudieron a explorar.

<sup>53</sup> Cf. Strawson, Galen. “Against narrativity”. *Ratio* (new series) 17.4 (2004): 428-452, p. 429.

<sup>54</sup> Hutto, Daniel D. “Narrative self-shaping: a modest proposal”. *Phenomenology and the cognitive sciences* 15 (2016): 21-41, p. 26. Traducción propia.

<sup>55</sup> Hutto, D. D. “Narrative self-shaping”, p. 25. Traducción propia.

admitir una identidad puramente narrativa, se considerará aquí que, como afirma este autor, la idea que cada cual alberga de sí resulta sólo en algún grado de la narración que de sí elabore el individuo, grado que puede abarcar desde la completa auto-inconsciencia hasta lo afirmado por las posturas más narrativistas. Consideraremos la identidad personal como un objeto imaginario en cuya formación el relato tiene un papel más o menos destacado, pero que, como cualquier objeto imaginario, se constituye como rizoma de componentes verbales, afectivos o sensibles en grado diverso de síntesis y estratificación.

Llega Strawson a sugerir un posible narcisismo inherente a este perpetuo autoacecho y comentario de sí<sup>56</sup>, algo que por otro lado Ricoeur se adelantó a negar<sup>57</sup>. Además, para este autor, la idea de que la subjetividad se constituye en el discurso puede implicar que el yo resulte alienado al intentar embutirse en la horma del lenguaje público, y en particular en la brindada por los modelos textuales que pueblan la semiosfera compartida. Pues, como aduce Polkinghorne,

Las tramas empleadas en la construcción de auto-narrativas no son de ordinario creadas desde cero. Más a menudo son *adaptaciones* de tramas *procedentes de historias literarias u orales producidas en la cultura propia*. Las culturas recolectan las producciones narrativas que destilan las experiencias históricas de sus miembros. Estas historias *proporcionan tramas ejemplares* que pueden emplearse para configurar los sucesos de sus vidas<sup>58</sup>.

Añade Polkinghorne que estas narraciones pueden provenir de los mitos tradicionales, de los dramas clásicos o de la industria contemporánea de la cultura<sup>59</sup>. El individuo toma de su medio cultural esas tramas a modo de moldes en los que hacer encajar su persona, moldes que no siempre resultan adecuados. Para Strawson, esta compulsión por elaborar el relato identitario, por explicitar la identidad en una narrativa a que parecen apremiar las versiones más radicales de la hermenéutica de sí:

Oculta [a los individuos] su autocomprensión, cierra líneas importantes de pensamiento, empobrece nuestra comprensión acerca de las posibilidades éticas, perturba

---

<sup>56</sup> Cf. Strawson, G. "Against narrativity", p. 436.

<sup>57</sup> Cf. Ricoeur, P. *Tiempo y relato*, p. 998.

<sup>58</sup> Polkinghorne, D. "Narrative and Self-Concept", p. 147. Traducción propia. Cursivas mías.

<sup>59</sup> Cf. Polkinghorne, D. "Narrative and Self-Concept", p. 147.

innecesariamente a quienes no encajan en ese modelo, y es potencialmente destructiva en contextos terapéuticos<sup>60</sup>.

Pues no olvidemos que los relatos que los pacientes hacen de sí forman parte sustancial de las terapias psicológicas, empezando por el psicoanálisis. La tensión por hacer encajar al yo en alguno de los modelos narrativos disponibles en el medio, o siquiera en la forma no siempre lo suficientemente flexible del lenguaje público, puede resultar nefasta; ante esto, parece preferible que la identidad emerja de un perpetuo vaivén, nunca clausurado, entre el tácito yo primordial y el discurso que lo relata.

### **6.1.7. La refiguración del tiempo vital a través de la narrativa**

El relato identitario adopta y reutiliza las narraciones que encuentra en el medio. De entre ellas, las ofrecidas por la literatura ocupan un lugar preeminente<sup>61</sup>. La trama literaria, como la existencia humana narrada, se da en forma de serie de acontecimientos, de manera que las secuencias narrativas, el particular orden y enlace de los episodios que componen la trama literaria, pueden brindar un modelo desde el que componer el relato de nuestras existencias. La temporalidad constituida por la trama ofrece un posible arquetipo de tiempo vivencial. Para Paul Ricoeur, el sentido de la obra literaria radica en buena medida en esta propuesta de formas de temporalidad que el lector puede apropiarse para su propia vida. Ya sea al aprehender de manera intelectual la forma temporánea de la novela, ya a través del tono afectivo que su temporalidad suscita, la experiencia temporal de la literatura tiene la aptitud de motivar reconsideraciones y posibles transformaciones –o *refiguraciones*, en la expresión de Ricoeur- del tiempo vital.

La literatura propone lo que Ricoeur denomina “fábulas del tiempo”, relatos que ensayan, a modo de husserlianas *variaciones imaginativas* que sólo el arte puede brindar, temporalidades alternas que el lector puede adoptar en su propia existencia. La condición temporal y la inactualidad ficticia del relato permiten emplearlo para experimentar, en el acto de leer, formas de temporalidad no experimentables en la vida ordinaria; permiten tantear secuencias de episodios vivenciales que ofrezcan modelos de temporalidad desde los que organizar la existencia efectiva. En especial, la ficción literaria explora “los *rasgos no lineales del tiempo fenomenológico* que el tiempo histórico oculta precisamente en virtud de su

---

<sup>60</sup> Strawson, G. “Against narrativity”, p. 429. Traducción propia.

<sup>61</sup> Para poder hablar hoy de preeminencia de las narraciones literarias en la semiosfera cultural aquellas deben comprender cualquier variedad de relato, incluido por ejemplo el guión de cine.

inmersión en la gran cronología del universo<sup>62</sup>. La ficción literaria, en su capacidad para explorar formas temporales no lineales, propone temporalidades alternativas al tiempo cronométrico de la producción industrial, y en ello radicaría también su cualidad crítica. Pues la forma del tiempo, la configuración temporal de los acontecimientos, lleva siempre aparejado un sentido de orden ético-político. Ricoeur:

Una estructura discontinua conviene a un tiempo de peligros y aventuras [...], otra lineal más continua viene bien a la novela de aprendizaje dominada por los temas de desarrollo y de la metamorfosis, mientras que una cronología rota, interrumpida por cambios bruscos, anticipaciones y regresiones; en una palabra: una configuración deliberadamente pluridimensional conviene mejor a una visión del tiempo privada de toda capacidad de visión generalizada y de toda cohesión interna<sup>63</sup>.

Las estructuras narrativas se corresponden con otras tantas formas temporáneas y, por ende, con otras tantas condiciones vitales. La discontinua ilación del relato contemporáneo parece acordarse con la existencia en una sociedad multicultural fragmentaria, con la falta que los individuos tienen de una visión global del mundo en que habitan, con la incertidumbre propia del acelerado cambio histórico que caracteriza a nuestra época. Lo lineal, continuo y predecible de la narrativa didáctica tendría por modelo la imagen de una sociedad unificada, de un mundo inteligible que obedece a cursos temporáneos conformes al esquema de inicio, desarrollo y conclusión. Estas formas temporales comportan sentidos ético-políticos de uno u otro color: unas ofrecerían modelos de temporalidad que reconcilien al individuo con el sistema político, aun a costa de las propias inclinaciones; otras, pondrían de manifiesto el modo en que el sistema se impone al tiempo individual y la alienación que de ello resulta, cómo, a causa de esas imposiciones, nos alejamos de nosotros mismos y de una vida satisfactoria; otras, mostrarían quizás cómo atenuar el conflicto entre ambas temporalidades, cómo hacer para que el tiempo impuesto no asfixie los ritmos vitales propios.

No hay un tiempo literario que pueda considerarse indiferente desde el punto de vista político. Desde el momento en que el relato ha de poseer una estructura, y esta es siempre temporal, su temporalidad se recibe en relación con la de la propia vida y por ende en relación con el sistema productivo en que esta se desarrolla, y esa relación forma parte del sentido de la obra. Asunto este que un pensamiento crítico querrá siempre tener en cuenta: el estudio de Ricoeur ofrece, pues, una herramienta crítica que pone de relieve la condición ideológica de la

---

<sup>62</sup> Ricoeur, P. *Tiempo y narración*, p. 824. Cursivas en el original.

<sup>63</sup> Ricoeur, P. *Tiempo y narración*, p. 500.



forma temporal de cualquier texto, y pone sobre aviso acerca de sus implicaciones ético-políticas. Pero algo similar puede decirse de las demás artes del tiempo: ya se trate del relato literario, de la música o de la arquitectura, puesto que forma parte de su experiencia el aprehender su forma temporal y el sentido de esta, cualquier obra experimentada en el tiempo comporta una temporalidad que, como la del relato, no será nunca ideológicamente neutra: ya nos encontremos ante una obra de desarrollo continuo desde su inicio hasta su final, ya frente a una temporalidad compleja y multiperspectiva, el tiempo de la obra lleva siempre aparejada una significación política. Cabe imaginar, pues, que como en el relato, su sentido temporal brinde modelos de tiempo desde los que refigurar la temporalidad vital, lo que, en el caso de la arquitectura, en cuanto medio en que nos encontramos sumidos de continuo, cobra particular importancia, puesto que la forma arquitectónica -forma siempre temporánea, portadora de una temporalidad nunca neutra- impregna con su tiempo propio todos nuestros haceres. Veamos si las tesis de Ricoeur acerca del tiempo narrativo permiten comprender mejor este aspecto de lo construido, y si nos ofrece instrumentos para su crítica.

#### **6.1.8. La temporalidad de la música**

Se dice a menudo que la música es *el* arte del tiempo. El músico alemán Karlheinz Stockhausen ha reflexionado en algunos de sus escritos acerca de las relaciones entre la forma musical y la sensación de tiempo subjetivo que el oyente experimenta en la escucha de la obra. Stockhausen parte de una idea de tiempo similar a la propuesta por Aristóteles en su *Física*, y en la que se apoyaron numerosos autores tras él. La sensación de tiempo emana de la conciencia del discurrir de los cambios.

Por *tiempo experiencial* queremos decir lo siguiente: cuando escuchamos una pieza musical, se suceden unos a otros *procesos de alteración* a diversas velocidades [...] Experimentamos el paso del tiempo a través de los intervalos entre alteraciones: cuando nada es alterado, perdemos nuestra orientación en el tiempo<sup>64</sup>.

La percepción del tiempo musical responde a lo afirmado acerca del tiempo en general y en particular acerca del tiempo literario: la sensación de paso del tiempo dimana de la pauta conforme a la cual se organizan los cambios, “alteraciones” o acontecimientos, que en la obra musical radican en el fluir del material sonoro. En línea con lo afirmado por Husserl, para Stockhausen la “densidad” de estos eventos determina el ritmo con que el tiempo parece discurrir:

---

<sup>64</sup> Stockhausen, Karlheinz. “Structure and experiential time”. *Die Reihe* (version inglesa) 2 (1958): 64-74, p. 64. Traducción propia. Cursivas en el original.

El tiempo experiencial depende también de la *densidad de alteración*: cuanto más eventos sorprendentes tienen lugar, el tiempo pasa más “deprisa”; cuantas más repeticiones hay, el tiempo pasa más “despacio”<sup>65</sup>.

Según Stockhausen, cuando se da un gran número de acontecimientos sonoros en un segmento temporal definido, se dispone de menos tiempo para pensar en ellos, y se tendría una sensación de tiempo acelerado. A la inversa, cuando se tiene más tiempo para considerar cada evento sonoro, la reflexión se demora y el tiempo parece ralentizarse. Merced a este fenómeno, la idea de densidad de acontecimientos sonoros permite establecer una correspondencia entre las estructuras musicales, que determinan esa densidad, y la sensación de paso del tiempo; entre los parámetros temporales objetivos de la forma musical, como el ritmo o el compás, y el tiempo *subjetivo* experimentado por el oyente. Stockhausen matiza en párrafos sucesivos estas afirmaciones. Tal correspondencia no es unívoca: un *tempo* formal rápido no suscita necesariamente una sensación análoga de tiempo, pues si en ese *tempo* sólo se dan repeticiones apenas se producen cambios y, por ende, no hay tampoco acontecimientos sonoros, y la impresión subjetiva es la de un tiempo lento. Otros factores intervienen también en la experiencia temporánea de la música. La memoria, que permite reconocer la forma musical por su comparación con otras obras similares, reduce la sorpresa que la obra pueda suscitar, y con ella el carácter de acontecimiento de sus formas. Los fenómenos de protención y retención descritos por Husserl tienen igualmente lugar en la escucha musical, de manera que, como en la obra literaria, la verificación o decepción de las expectativas configura otros tantos acontecimientos que contribuyen a dar forma al tiempo subjetivo de la obra<sup>66</sup>.

Pese a que la idea de que la “densidad” de acontecimientos musicales origine la sensación de paso del tiempo denota un matiz cuantitativo ajeno a la experiencia artística, Stockhausen aclara que esa sensación no se deriva de una mera suma de singularidades sonoras en el tiempo, sino que es del conjunto de la experiencia de donde ha de dimanar lo que otros autores han descrito como el sentido de la obra:

---

<sup>65</sup> Stockhausen, K. “Structure and experiential time”, p. 64. Traducción propia. Cursivas en el original.

<sup>66</sup> Cf. Stockhausen, K. “Structure and experiential time”, p. 74. Entre otros autores, Adorno ha señalado también, aun brevemente, el papel de las protenciones y retenciones husserlianas en la experiencia musical: “en música, el recuerdo y la espera son ellos mismos momentos integrales de su presente”. Adorno, Theodor W. *Escritos musicales I-III. Figuras sonoras / Quasi una fantasia / Escritos musicales III. Obra completa*, 16. Madrid: Akal, 2006, p. 200.

No experimentamos procesos temporales simultáneos, lo que experimentamos es *tiempo, que es siempre más que la suma de las alteraciones cuantitativas, puesto que el factor esencial permanece indeterminable: la persona que experimenta [...] La multiplicidad es fundida en una unidad: se convierte en tiempo experimentado a través del sonido; se convierte en música*<sup>67</sup>.

Las reflexiones de Mikel Dufrenne acerca de la experiencia musical permiten añadir algunas nociones complementarias a las hipótesis de Stockhausen. Para Dufrenne, hay “una duración propia del objeto musical que siempre es movimiento; y este movimiento es también movimiento del alma fascinada por el sonido, presa de una cierta *atmósfera; el tiempo objetivo sólo es un medio*”<sup>68</sup>. La afectividad, la “atmósfera”, el sentido –o los sentidos, de haberlos- de la obra emanan de su temporalidad objetiva; el tono emocional de la escucha emerge en cierta medida de ese aprehender en vivencia durativa el tiempo puramente formal especificado por los parámetros rítmicos de la pieza. Como en Stockhausen, la cualidad durativa de la música tiene su origen en las formas, pero, para el pensador francés, de esa cualidad dimana no tanto una apreciación intelectual o intuitiva del tiempo como un tono emocional propio de las configuraciones formales, un sentido. Hipótesis esta bastante cercana a lo observado por Ricoeur con respecto de la lectura literaria, cuyo sentido temporáneo emerge, como en la escucha musical, de la forma en que se disponen en el tiempo los episodios narrados, sentido que se da también como un tono emocional que se desprende de cada estructura narrativa. Dufrenne mismo observa la semejanza entre el tiempo musical y el del relato: “en la obra literaria hay paralelamente *una temporalidad de la atmósfera que emana del estilo propio de la narración* y que es independiente del tiempo de la historia”<sup>69</sup>. La trama, en cuanto pauta de acontecimientos en el tiempo, revela una forma temporal similar a la de la música, podríamos decir que incluso al nivel de detalle, pues la secuencia de pausas, de sílabas tónicas y átonas, la prosodia del discurso o su métrica, conforman también una forma temporal que idealmente refuerza el sentido del texto. En la literatura, como en la música, hay una temporalidad que se desprende de la pura forma, y que es en principio independiente del significado expreso, por más que ambos interactúen en la obra concreta en modos inextricables.

Dufrenne tiende pues el enlace entre la temporalidad de la experiencia lectora según Ricoeur y la de la escucha musical en la propuesta de Stockhausen: la serie múltiple de eventos sonoros, organizados, como los episodios literarios, según una cierta pauta que

<sup>67</sup> Stockhausen, K. “Structure and experiential time”, p. 74. *Cursivas en el original. Traducción mía.*

<sup>68</sup> Dufrenne, M. *Fenomenología de la experiencia estética I*, p. 225. *Cursivas mías.*

<sup>69</sup> Dufrenne, M. *Fenomenología de la experiencia estética I*, p. 225. *Cursivas mías.*

constituye el tiempo de la obra, se convierten, a través de la aprehensión subjetiva, en *tiempo vivido*. Cabe pues imaginar que la música, como la literatura, pueda ofrecer variaciones imaginativas de tiempos vitales posibles, y que, como esta, brinda vivencias temporales, inaccesibles en la vida cotidiana, desde las que el receptor puede “refigurar” su experiencia ordinaria del tiempo.

Señalemos que esto ocurre de un modo en parte discursivo, en parte intuitivo. Como defiende Dufrenne, de la forma de la obra, o tiempo objetivo, se desprende un tono emocional particular. Pero la escucha de la música, como la contemplación de la obra plástica, se acompaña de un soliloquio interno que cumple un papel crucial en la formación del objeto imaginario de la experiencia. La narrativa desplegada por el receptor en la escucha, la husserliana explicación de lo percibido, genera una multitud de enunciados que integran el relato de la experiencia, su significatividad, y que, como relato, posee una textura temporánea propia, aunque cabe imaginar que relacionada, quizás correlativa, al tiempo formal de la obra. El discurso interno de la experiencia estética posee, como el texto escrito, una temporalidad derivada de su forma –de la sintaxis, del ritmo interno que, pese a su cariz entrecortado, el habla interna muestra- que, de transcribirse como en alguno de los experimentos de Newell y Simon, podría estudiarse desde los criterios empleados por Ricoeur en sus comentarios acerca de la novela contemporánea. Este habla interna muestra una temporalidad discursiva que cabe imaginar en interacción con los demás componentes temporáneos de la obra.

El problema de las relaciones entre el tiempo objetivo definido por las estructuras musicales y el tiempo subjetivo de su experiencia admitiría un desarrollo mucho más extenso de lo que aquí cabe hacer. La musicología ha encontrado en la música numerosas formas de interacción entre ambas temporalidades: el contraste entre el tiempo objetivo marcado por la partitura y el tiempo subjetivo de la obra ejecutada<sup>70</sup>; las relaciones entre el tiempo objetivo de la forma musical y la temporalidad subjetiva de la conciencia humana<sup>71</sup>; el tiempo objetivo de la música tonal frente a la subjetividad del tiempo de la música contemporánea<sup>72</sup>. Significativamente, Ricoeur encuentra fenómenos similares en la obra literaria: en *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, se relata el choque entre el tiempo objetivo del orden social y la temporalidad subjetiva de los individuos; en *La montaña mágica*, de Thomas Mann, se ofrecería un contraste similar entre el tiempo de los pacientes del *Berghof* y el del resto de los

---

<sup>70</sup> Cf. Fubini, E. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, p. 104.

<sup>71</sup> Cf. Fubini, E. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, p. 82.

<sup>72</sup> Cf. Fubini, E. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, p. 136-137.

mortales. La distinción entre un tiempo objetivo y un tiempo subjetivo parece pues resultar bastante fructífera en el estudio de la experiencia de algunas formas artísticas, pero, como se dijo, debería examinarse a la luz de lo afirmado por Derrida acerca de la idea de tiempo. A los efectos de la discusión posterior, importa en particular cómo de las estructuras formales abstractas de la obra puede derivarse un tiempo subjetivo, tiempo que se experimenta en cierta medida como un tono emocional, como un sentido -con las salvedades imaginables que a esto cabe hacer desde nuestra perspectiva. Este tiempo subjetivo es análogo al experimentado en la lectura literaria, y puede por tanto entenderse desde los planteamientos de Ricoeur. Y esto incluye al monólogo interno que acompaña a la experiencia de la obra, que, en cuanto relato él mismo, posee una temporalidad propia que pueda estudiarse también desde el modelo ricoeuriano.

### **6.1.9. La temporalidad de la arquitectura**

El paralelo entre el tiempo narrativo y el de la música puede extenderse a la arquitectura en virtud de las semejanzas que a menudo se han señalado entre estas dos últimas. Algunas afirmaciones de Dufrenne respaldan esta operación: si en la música puede hablarse de un tiempo determinado por unos parámetros rítmicos que organizan las secuencias de sonidos en el tiempo, otro tanto cabe decir en la arquitectura con respecto de los sistemas proporcionales y dimensionales, que definen el orden de la materia en el espacio. Estos cumplen en la forma arquitectónica el mismo cometido que los parámetros sonoros en la música: proporcionan el esqueleto que determina las dimensiones de los espacios, las relaciones entre estos y el todo de la construcción, gobiernan desde la figura global hasta los detalles, y dan a la forma la sólida congruencia de un ensamblaje bien trabado.

La analogía entre sonido en el tiempo y materia en el espacio se consume en el concepto de movimiento. En la música, la ejecución actualiza la secuencia de sonidos representada en la partitura -la cual constituye una suerte de tiempo musical espacializado-, y el espacio se hace así tiempo; en la arquitectura, esta temporación del espacio se efectúa en el movimiento del observador con respecto del objeto construido:

La temporalidad, aparente en las artes temporales, secreta en las artes del espacio, reside en este movimiento interior por el cual la obra se unifica para aparecer y entregar “su canto” (Valéry) [...] Es la atmósfera del tiempo que responde a una atmósfera de mundo, al mundo expresado por la obra<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> Dufrenne, M. *Fenomenología de la experiencial estética I*, p. 345.

La aristotélica ligadura entre espacio y tiempo realizada en el movimiento convierte las singularidades espaciales en secuencia de acontecimientos temporáneos, y, con ello, en una temporalidad propia de la arquitectura<sup>74</sup>. Pensemos en un ejemplo sencillo. Al caminar por el interior de una basílica, partiendo desde el hastial hacia el ábside, pasaremos junto a los soportes de la nave –singularidades espaciales equivalentes a los tonos de una melodía- a intervalos uniformes, y entre ellos encontraremos tramos vacíos también en periodos constantes, suponiendo que caminemos con paso regular. Esta alternancia de sólidos y vacíos en el tiempo equivaldría, según este paralelo, a un tiempo musical definido por la repetición de una misma nota a intervalos iguales. Se trata de una forma muy elemental y abstracta de temporalidad, pues el observador no tiene por qué recorrer el edificio según una línea recta y a paso constante, y rara vez lo hará<sup>75</sup>. Pero sirva el ejemplo para ilustrar este aspecto de la semejanza entre música y arquitectura. Esta temporalidad elemental, tiempo objetivo instaurado por la geometría de la construcción, ofrece una referencia estable con respecto de la cual se despliegan los demás acontecimientos estéticos, desde el apreciar la cualidad general del espacio hasta los eventos formales menudos, entrelazados todos ellos en síntesis con / en esta temporalidad básica definida por el orden dimensional del objeto.

En arquitectura, como en música y en el texto literario, encontramos un sentido de la obra que emerge del contraste entre el tiempo especificado por el esqueleto formal y el tiempo subjetivo que dimana de apreciar de la secuencia de episodios espaciales, y que, como observaba Stockhausen a propósito de la obra musical, no cabe reducir a su mera distribución en el tiempo, sino que depende en primer lugar de su inmersión en el todo de la obra. Ricoeur observa también algo similar con respecto de la arquitectura: si en el tiempo de la narrativa se entrelazaban el tiempo psicológico y el tiempo universal, “podemos entrever una nueva relación entre el espacio geométrico y el espacio habitado, gracias a las historias personales inscritas en el edificio como lugar de la memoria”<sup>76</sup>. En las construcciones, como en el relato o en la música, la pura forma se funde con la actividad subjetiva que la contempla, que se apoya

---

<sup>74</sup> Señalemos que, más allá del vínculo entre espacio y tiempo efectuado en el movimiento, ambos se presuponen mutuamente y resultan indiscernibles. El espacio implica el tiempo y a la inversa. Sólo podemos aprehender una multiplicidad simultánea de objetos coexistiendo en el espacio en una secuencia temporal que dirija la mirada sucesivamente de uno a otro, y para que pueda haber entes diferenciados en el tiempo estos han de *guardar distancia* entre sí en tanto que entes diversos, y esa distancia que permite recortarlos en la serie temporal es, en cuanto distancia, espacio. Cf. por ejemplo Derrida, J. “La *différance*”, p. 48.

<sup>75</sup> Wolfgang Kayser observa que solo de manera metafórica puede hablarse de ritmo en arquitectura. Cf. Kayser, W. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, p. 319.

<sup>76</sup> Messori, Rita. “Memoria e inscripción. Temporalidad y espacialidad de la arquitectura según Paul Ricoeur”. *Arquitectonics. Mind, land and society* 13 (2006): 35-62, p. 58. Tomo la reformulación ofrecida por Messori en su comentario a *Arquitectura y narración*, de Ricoeur, por sintetizar lo dicho por el pensador francés en su texto.

en ella para sus desarrollos imaginarios, y que impregna la forma abstracta recubriéndola de sentido y significado. Empero, este aspecto de la analogía se mantiene en particular para las concepciones clásicas de la música y la arquitectura: en la música aleatoria o en el serialismo resulta difícil reconocer pautas regulares como las empleadas por la composición tradicional, y su temporalidad se define únicamente por los cambios observados en la materia sonora; el orden regular parece haber desaparecido de una sección significativa de la arquitectura contemporánea, y con dificultad hallaremos en la obra de Frank Gehry, Zaha Hadid, Coop Himmelb(l)au o Enric Miralles nada parecido a la pauta de pilares de una basílica. Y, sin embargo, estas arquitecturas, como cualquier objeto construido, poseen una temporalidad propia en la medida en que sus espacios sólo se descubren a través de una secuencia en el tiempo. La arquitectura, como el relato o la música, es siempre una forma temporal que, como aquellas, acarrea consigo un sentido que cabe imaginar capaz de motivar las ricoeurianas “refiguraciones” del tiempo vivido y que, también como en aquellas, su forma temporal reviste siempre un cariz ético-político, nunca ideológicamente neutro. En virtud de esa cualidad temporal, tienen lugar en la vivencia arquitectónica fenómenos durativos similares a los encontrados en la música o en la literatura; ante el edificio, como ante la sinfonía o el relato, el observador realiza protenciones y retenciones que, como en aquellas, resultan confirmadas o desmentidas por la progresiva experiencia del objeto, y este contraste de las expectativas constituye un acontecimiento estético por sí mismo, capaz de suscitar reorganizaciones del objeto imaginario de mayor o menor alcance, y cuya pauta define una temporalidad propia de la experiencia de la obra y, con ella, una afectividad y un sentido correspondientes.

Como observa Ricoeur, la analogía entre la arquitectura y el relato puede parecer problemática, “ya que un abismo parece separar el proyecto arquitectónico, plasmado en piedra [...] de la narratividad literaria plasmada en el lenguaje: el primero se situaría en el espacio, la segunda en el tiempo”<sup>77</sup>. Pero, como observa Michel De Certeau, nuestros recorridos por el espacio y la sucesión de espacios que se despliegan ante nosotros en ese recorrido conforman una secuencia semejante a la que ofrecen los episodios de un relato:

Los relatos [...] son recorridos de espacios. A este respecto, las estructuras narrativas tienen el valor de *sintaxis espaciales* [...] regulan los cambios de espacio (o circulaciones) llevados a cabo mediante los relatos bajo la forma de lugares puestos en series lineales o entrelazadas [...] Estas aventuras narradas [...] no se limitan a desplazarlas y trasladarlas al

---

<sup>77</sup> Ricoeur, Paul. “Arquitectura y narración”. Traducción de Inés Zaikova. *Arquitectonics. Mind, Land & Society* 4 (2003): 9-30, p. 11.

campo del lenguaje. En realidad, organizan los andares. Hacen el viaje, antes o al mismo tiempo que los pies lo ejecutan<sup>78</sup>.

Según el modelo de experiencia estética propuesto, el monólogo interior compone el relato de la vivencia del edificio en forma de enunciados que acompañan, comentan, especifican y en ocasiones refiguran lo percibido. La experiencia de la arquitectura, como cualquier otra experiencia estética, comporta un momento narrativo que puede estudiarse a la luz de lo afirmado por Ricoeur acerca de la ficción literaria<sup>79</sup>: las semejanzas de la arquitectura con las artes del tiempo, y en particular con los aspectos verbales de su experiencia, parecen confirmar esta idea. Proponemos aquí examinar la experiencia de una obra de arquitectura contemporánea desde el instrumental teórico desplegado por Ricoeur e Iser en sus estudios de la temporalidad narrativa. Comprobaremos si esa experiencia, y en particular su relato, revelan una estructura de confirmaciones / decepciones de expectativas que, como en la trama literaria, acarrearían consigo una temporalidad y un tono emocional, un sentido – también ético-político- propios, y una aptitud para suscitar refiguraciones del tiempo personal. Los resultados de este experimento demostrarán lo fructífero o estéril del paralelo entre la arquitectura y el relato literario. No cabe, empero, considerar que las estructuras temporales que detectemos por estos medios sean las únicas que componen el *volumen del tiempo* que es la experiencia temporal de la arquitectura.

## **6.2. Neue Staatsgalerie de Stuttgart**

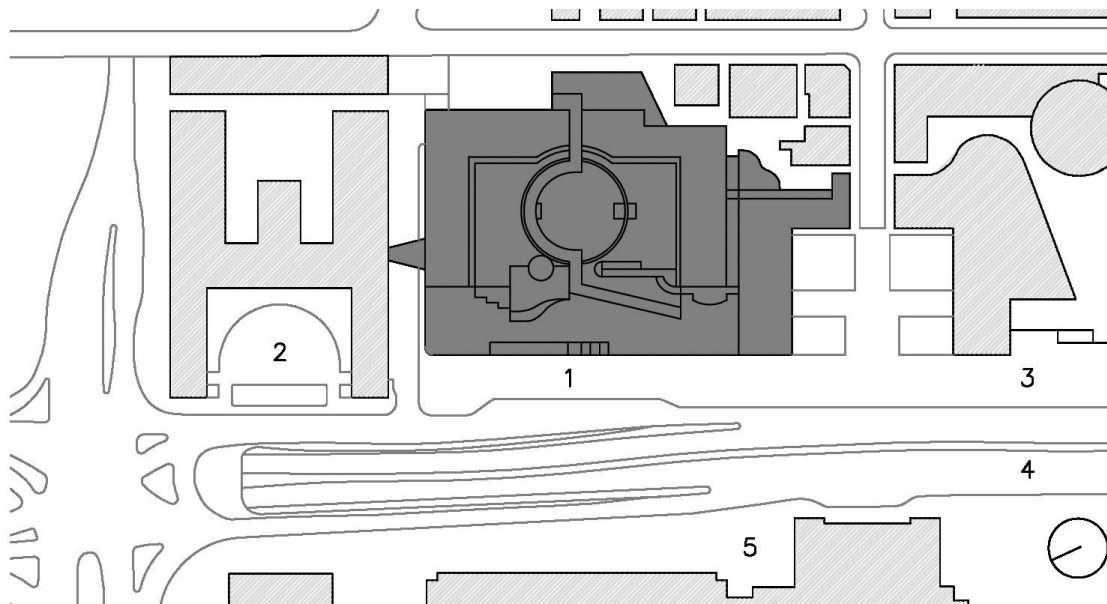
Para ello, examinaremos la ampliación de la galería estatal de Stuttgart, diseñada y construida por el arquitecto escocés James Stirling entre 1977 y 1982. La *Galerie* original, edificio clásico con planta en forma de U, se amplió colocándole al lado una construcción contemporánea de dimensiones similares, con la que se conecta a través de un puente de enlace. Salvo por este elemento, ambos edificios mantienen su autonomía formal, y pueden estudiarse por separado.

---

<sup>78</sup> De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia. Instituto tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000, pp. 127-128. Cursivas mías.

<sup>79</sup> Paul Ricoeur hace en *Arquitectura y narratividad* algo cercano a esta idea, sólo que él basa su análisis en las ideas de prefiguración, configuración y refiguración desarrolladas en *Tiempo y narración* a propósito de la obra literaria, y no en el sentido que toman las secuencias espaciales experimentadas en el recorrido de los edificios.





Neue Staatsgalerie de Stuttgart. Planta de situación. 1: Neue Staatsgalerie; 2: Museo original; 3: Escuela estatal de música; 4: Konrad Adenauer Strasse; 5: Teatro estatal.

La *Neue Staatsgalerie* se organiza, a grandes rasgos, como una base rectangular de una planta de altura que ocupa una manzana entera, y sobre la que se disponen un cuerpo ortogonal también en forma de U, un tambor cilíndrico centrado sobre la base -pieza que conforma el patio central del edificio-, y un cúmulo de elementos heterogéneos menores dispuestos en el intersticio entre las dos piezas mayores. Este agregado de cuerpos arquitectónicos se reviste de mármol travertino y de piedra arenisca local, y se remata por una cornisa de vagas resonancias egipcias. Las imágenes darán mejor idea de esta obra que nada que pueda decirse; sirva esta breve semblanza para iniciar nuestra visita al museo de Stuttgart.

Se ha escrito mucho acerca de la *Neue Staatsgalerie*. A menudo se ha observado cómo el edificio ofrece una secuencia de espacios comparable a los “paseos arquitectónicos” de Le Corbusier<sup>80</sup>; cómo la obra pretende reproducir un fragmento de ciudad a través de la heteróclita colección de piezas que la componen como un *collage*<sup>81</sup>; cómo integra un conjunto

<sup>80</sup> Cf. por ejemplo Baker, Geoffrey H. “Stuttgart Promenade”. *The Architectural Review* 191.1150 (1992): 76-78, p. 78. La *promenade architecturale* corbusiana consistiría en una estrategia compositiva orientada hacia la orquestación fluida y tridimensional de los elementos arquitectónicos en relación con el movimiento humano. En la obra de Le Corbusier, esto se consigue con frecuencia mediante el empleo de rampas, en cuyo recorrido se revela al espectador en movimiento la estructura espacial del edificio, a través de un juego de perspectivas continuamente cambiantes y cuidadosamente dispuestas. Cf. Stickels, Lee. “Conceiving of an architecture of movement,” *Architectural Research Quarterly* 14.1 (2010): 41-51, p. 44.

<sup>81</sup> Cf. Baker, G. H. “Stuttgart Promenade”, p. 78.

de citas, procedentes de la historia de la arquitectura, que se brinda a su descifrado por el conocedor<sup>82</sup>.



Vista general de la *Neue Staatsgalerie*. A la izquierda, en primer plano, testero del ala de galerías; a su derecha, el volumen de acceso y, tras él, el cilindro del patio central.

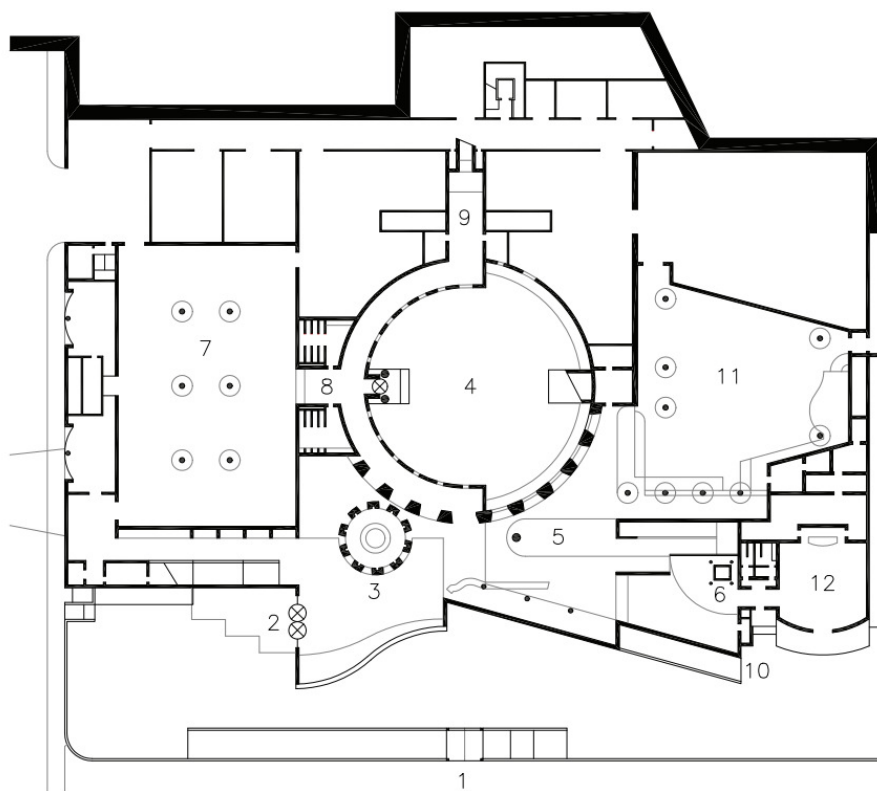
No obstante, aquí se propone estudiar esta obra a partir del sentido *temporal* que dimana de esa *promenade architecturale*. Realizaremos este estudio desde las perspectivas teóricas analizadas con anterioridad; en particular, desde la teoría husserliana del tiempo inmanente, desde la idea de “punto de vista móvil” de Iser, según la cual el lector elabora el sentido del objeto a partir de sus perspectivas parciales, o desde los análisis del texto literario efectuados por Ricoeur. El empleo de estas herramientas en el estudio de una obra de arquitectura en que, como se ha señalado a menudo, los itinerarios que la forma sugiere constituyen parte significativa de su experiencia, permitirá poner de relieve cómo la temporalidad de esa experiencia, al igual que la de la obra literaria, acarrea consigo algunos de los sentidos más importantes del edificio.

Uno de los comentarios más lúcidos acerca de la *Neue Galerie* de Stuttgart es el realizado por Francesco Dal Co en su artículo *El movimiento del caballo. Ironía y melancolía en la obra de Stirling*<sup>83</sup>. En este escrito, el autor observa –como otros han apuntado también en

<sup>82</sup> Cf. por ejemplo Buchanan, Peter. “El legado de Big Jim. Del brutalismo al neorracionalismo”. *A&V* 42 (1993): 14-21, p. 20.

<sup>83</sup> Dal Co, Francesco. “El movimiento del caballo. Ironía y melancolía en la obra de Stirling”. *A&V* 42 (1993): 22-28.

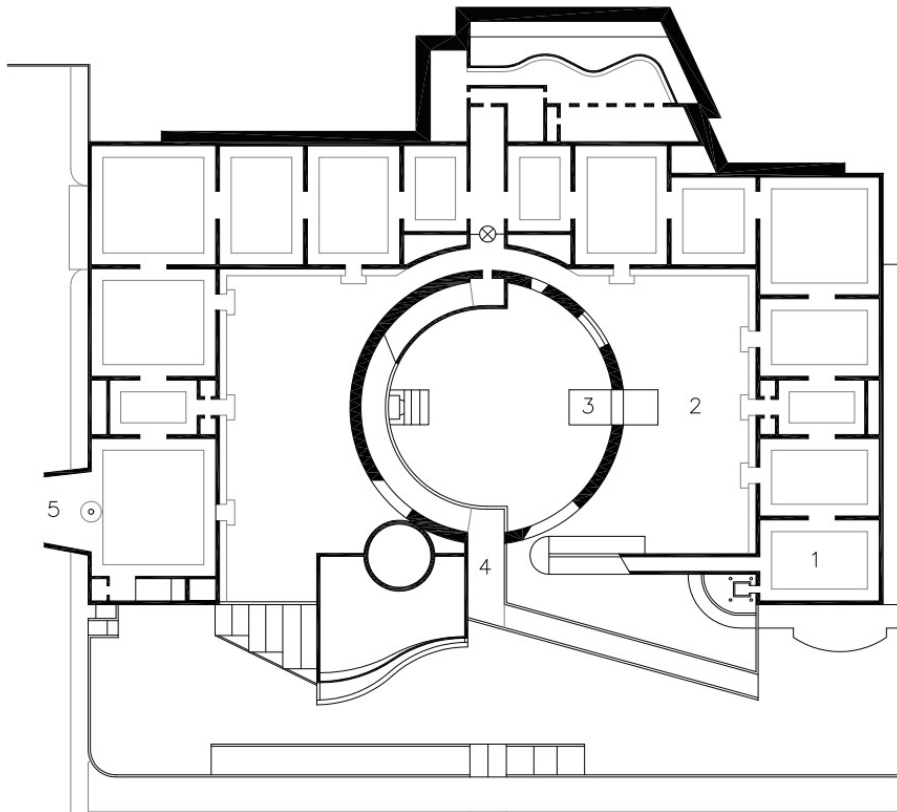
diversas ocasiones<sup>84</sup>- cómo el museo de Stirling se concibe con la mirada puesta en el *Altes museum*, el edificio que Karl Friedrich Schinkel construyó en Berlín entre 1823 y 1830 frente a la catedral de la ciudad.



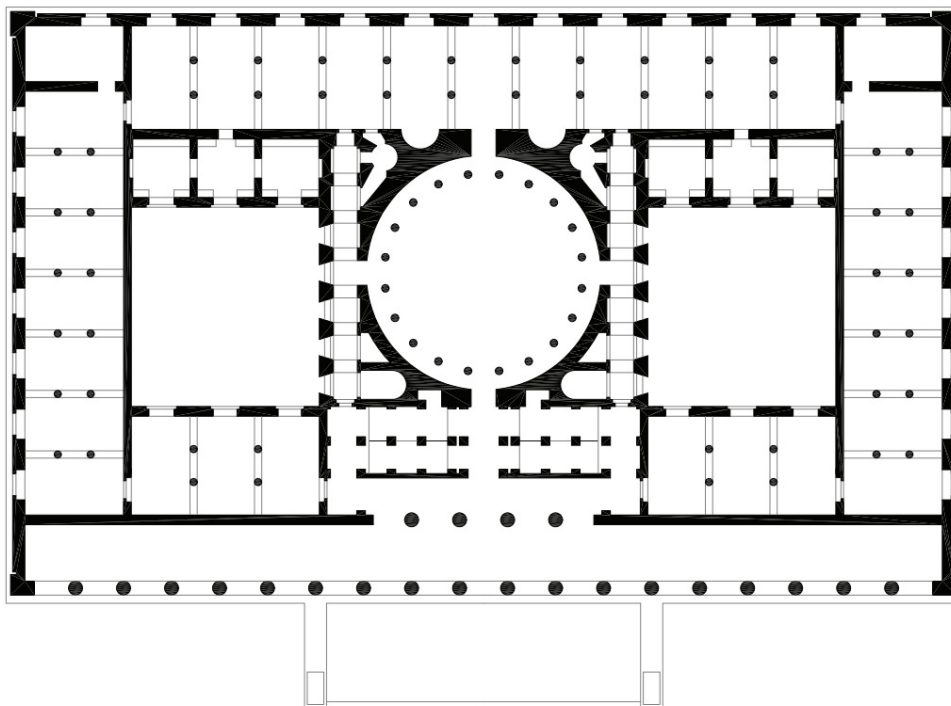
*Neue Staatsgalerie* de Stuttgart. Planta de acceso. 1: Edículo de entrada al recinto; 2: Acceso; 3: Vestibulo; 4: Patio central; 5: Rampa de subida al nivel de exposiciones permanentes; 6: Ascensor; 7: Sala de exposiciones temporales; 8: Conexión entre sala de exposiciones temporales y patio central; 9: Acceso a nivel de exposiciones permanentes; 10: Rampa de subida a la terraza; 11: Auditorio; 12: Cafetería.

El parecido entre ambas obras resulta palmario cuando se comparan sus respectivas plantas. Dal Co hace aquí hincapié en algo de la mayor relevancia para nuestro argumento. Las *expectativas* del visitante acerca del edificio de Stuttgart están sujetas al conocimiento previo del museo berlinés. Para los iniciados en la cultura arquitectónica, las primeras vistas del edificio de Stirling remiten al de Schinkel, cuya memoria impregna a partir de ese momento la experiencia de la obra. Ocurre aquí, pues, algo similar a lo referido por Ricoeur con respecto de la recepción de la obra literaria y de la teoría husserliana, pues, si la experiencia de la *Neue Galerie* se efectúa teniendo en mente la obra del arquitecto alemán, esta condiciona u orienta, en algún grado, las *protenciones* que sucesivamente efectuaremos en su reconocimiento.

<sup>84</sup> Por ejemplo, en Curtis, William. "Virtuosity around a void". *The Architectural Review* 176.1054 (1984): 41-47, o en Cortés, Juan Antonio. "La caja de Pandora. Reflexiones sobre el nuevo museo de Stuttgart de Stirling / Wilford". *Arquitectura* 254 (1985): 59-62.



*Neue Staatsgalerie* de Stuttgart. Planta primera. 1: Salas de la exposición permanente; 2: Terraza; 3: Escalinata de acceso al patio; 4: Rampa de bajada al nivel de entrada; 5: Puente de enlace con la *Galerie* original.



*Altes Museum*. Planta principal.

La pauta integrada por las protenciones realizadas al recorrer la obra -protenciones apoyadas en lo observado / retenido en el edificio real, en el recuerdo de su antecesor berlinés, en el horizonte entero desde el que percibimos la obra-, y por las sucesivas confirmaciones o reconsideraciones más o menos extensas de la imagen que nos hallamos hecho de la obra, constituye, como en la obra literaria o musical, la temporalidad de esta arquitectura. Por consiguiente, las observaciones de Dal Co respaldan la validez de la analogía entre la experiencia de la arquitectura y la descrita por Ricoeur<sup>85</sup> acerca de la obra literaria, pues, en los dos casos, el patrón de expectativas y de su verificación depende tanto de la experiencia directa del objeto como de la memoria de experiencias pasadas de obras afines, ya consista esta en el acervo de lecturas previas o en nuestra cultura arquitectónica. Sin embargo, no cabe limitar el contexto o el horizonte de recepción de este museo al antecesor berlinés, ni en realidad limitarlo en modo alguno, pues tal horizonte no es horizonte sino semiosfera, no es sector acotado aunque infinito, sino territorio abierto de libre lectura diseminada. En él se incluyen la propia Stuttgart con sus edificios, algunos de cuyos rasgos la obra de Stirling remeda con el propósito de establecer una red de remisiones entre lo nuevo y lo anterior<sup>86</sup>, retículo ideal que enraiza virtualmente la obra en su entorno; incluye la obra entera de Stirling, los edificios por él diseñados, construidos o no<sup>87</sup>, anteriores pero también posteriores al museo de Stuttgart -pues los posteriores resignifican retroactivamente la lectura de los concebidos con anterioridad-; abarca incluso la obra de arquitectos contemporáneos, la historia entera de la arquitectura -no ya como en la apreciación de cualquier edificio, sino, además, por efecto de las citas y alusiones más o menos veladas que hace Stirling a distintas arquitecturas del pasado-, la semiosfera cultural por completo -pues la cultura occidental es, en último término, el asunto de esta obra.

Con objeto de verificar estas hipótesis, examinaremos los recorridos tipo que pueden realizarse por el interior de la obra, y comprobaremos si puede detectarse en ellos esa clase de pautas que definirían la temporalidad de su experiencia, y de las que cabe que se desprenda, en mayor o menor medida, su sentido de importe existencial.

---

<sup>85</sup> En realidad, no sólo por Ricoeur, sino que en general lo defendido por la estética de la recepción acerca de la obra literaria podría aplicarse a la experiencia de este edificio.

<sup>86</sup> Cf. Banham, Rayner. "Celebration of the City". *The Architectural Review* 176.1054 (1984): 33-34, p. 33.

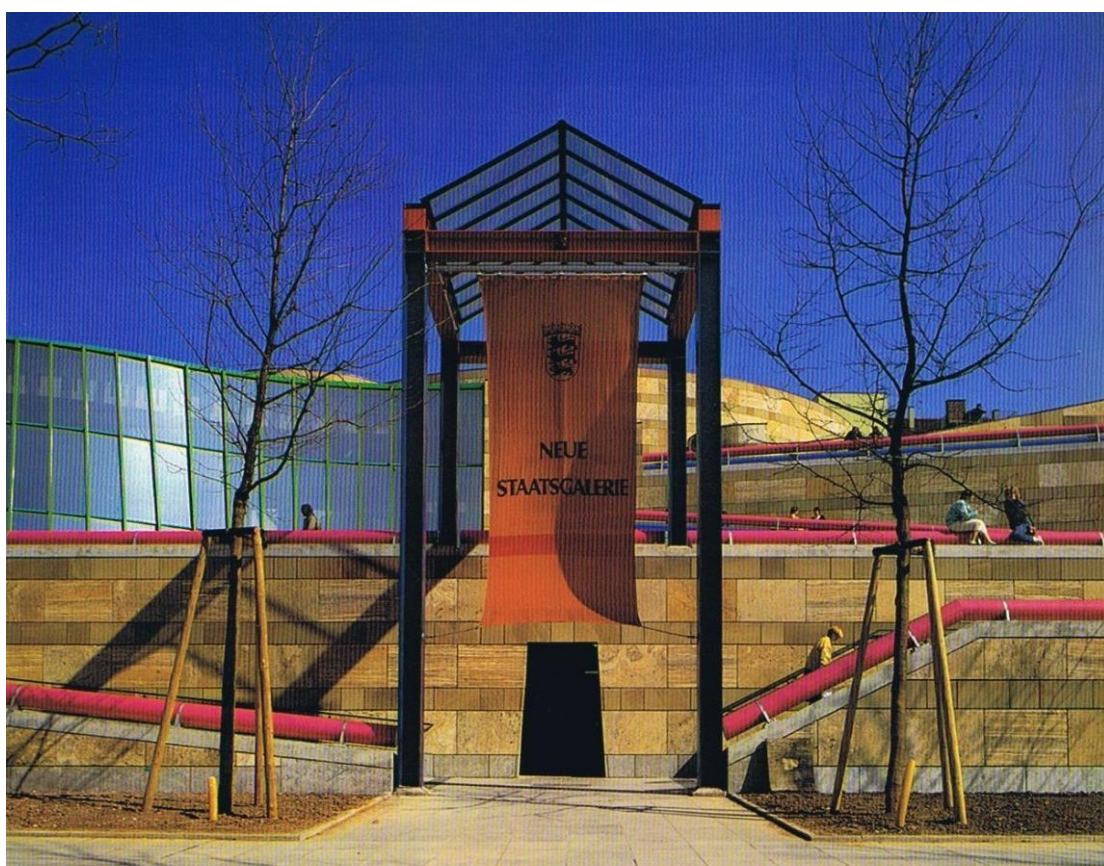
<sup>87</sup> Como muestran algunos de los comentarios aquí citados, parte del sentido de esta obra se deriva de su comparación con los proyectos de museos no construidos realizados por Stirling con anterioridad a la *Neue Staatsgalerie*. Las soluciones planteadas en esos proyectos entran en interacción con las empleadas en Stuttgart, y las sitúan bajo una luz distinta. Lo *ausente* permea aquí la aprehensión de lo presente, fundidos ambos de modo tal que hace indistinguible lo que el objeto imaginario debe a uno u otro.

El primero de los itinerarios se inicia al aproximarse al museo desde la calle, y concluye en el punto de conexión con la antigua *Galerie*. Situados en la acera oeste de la *Konrad Adenauer Strasse*, nos acercamos al museo de modo tangencial -no de frente, pues el edificio se encuentra separado de la parte más antigua de la ciudad por una autopista urbana, auténtica barrera interpuesta entre el museo y lo que queda del centro histórico. Si, en lugar de acceder al museo desde su flanco sur –acaso tras visitar la ciudad vieja-, lo hacemos desde el lado opuesto, es decir, desde la galería primitiva, veremos a nuestra izquierda, antes de acceder al ámbito del museo, una de las primeras señas que nos orientan acerca del carácter de la obra. Unos sillares *casualmente* caídos al suelo –en realidad, dispuestos con cuidado- dejan en el muro de fachada un boquete *irregular* –de vagas resonancias neoplásticas- que permite entrever el interior del zócalo del edificio, el cual cumple la prosaica misión de albergar un aparcamiento. A través de tan sofisticado diseño se nos brinda la imagen de las hileras de automóviles bajo la mortecina luz de los fluorescentes.



Hueco de ventilación del aparcamiento abierto en el muro de fachada.

A continuación, seguiremos el muro en que se abre este hueco y llegaremos al edículo que marca el punto de ingreso al recinto del museo. Allí, en el empuje de la rampa que recorreremos para subir al nivel de la entrada, encaramos un vano trapezoidal de reminiscencias neogriegas, las cuales pretenden quizás evocar el helenismo germánico del siglo XVIII y, con él, el origen de la historia como disciplina científica y el nacimiento correlativo de la institución museística. Sólo que este pórtico, de tan elevados timbres culturales, resulta ser otro hueco de ventilación del aparcamiento antes vislumbrado.



Edículo que marca el punto de entrada al recinto del museo. Entre la escalera y la rampa de subida al nivel de acceso se encuentra el hueco trapezoidal de ventilación del aparcamiento.

Subamos la rampa. Una vez en la plataforma de entrada, se nos ofrece, tras un giro de 180°, una vista global del edificio que permite hacernos una idea de su contextura. Dos piezas dominan la perspectiva: una, el ala de exposiciones, cuerpo ortogonal en U adosado a las lindes norte, este y sur de la parcela; otra, un cilindro pétreo que, colocado en el centro del emplazamiento, genera una fuerte tensión contra las paredes del cuerpo anterior. Gravitando en torno al tambor central, hallamos un surtido de elementos dispares secundarios: en primer

plano, la pieza de acceso con su célebre fachada de vidrio en forma de conoide, y, tras ella, las rampas de subida al cilindro central, que dibujan en el espacio un haz de diagonales ascendentes contrapuestas; al fondo, se deja ver el volumen troncocónico de vidrio que ilumina el ascensor. Es en este momento cuando la obra remite con mayor claridad al *Altes Museum* schinkeliano, al revelarse al observador del modo más patente el juego escultórico entre la U del perímetro y el cilindro central. Y es a tenor de esa alusión que se generarán determinadas expectativas acerca de la disposición interior del edificio, o, cuando menos, la experiencia del museo de Stirling aparecerá teñida por el recuerdo del precedente berlinés. En cualquier caso, aunque reconozcamos el parentesco entre ambas obras, resultará también evidente que hay profundas diferencias entre ellas. Ya las primeras impresiones de la *Neue Galerie* nos han advertido de su talante anticlásico. El abigarrado cúmulo de piezas subalternas que orbitan en torno al tambor central confirma esta impresión.

Si decidimos entrar al museo, tras caminar bajo la zigzagueante marquesina de la entrada y atravesar el cilindro de la puerta giratoria, accederemos al vestíbulo del edificio. Puede que aquí nos llame la atención el hecho de que, en un museo que al exterior aparece revestido de arenisca y travertino –eco de los materiales empleados en otras construcciones monumentales de Stuttgart–, el pavimento interior consista en un suelo de goma de color verde chillón<sup>88</sup>. Sin embargo, el episodio del aparcamiento debería habernos preparado para este orden de cosas. A nuestra izquierda encontramos el mostrador de recepción, alojado en un cilindro con una claraboya. Ante nosotros, al fondo, la rampa de subida a las salas de la exposición permanente ostenta la espalda de su descansillo, sustentado en mitad del espacio por un rechoncho pilar. Iluminado por la claraboya troncocónica que hemos visto en el exterior, y que forma el otro foco importante de luz natural del vestíbulo, hallamos el ascensor *high-tech*<sup>89</sup>, ruta alterna de subida al primer piso. Entre el mostrador de recepción y la rampa, a nuestra izquierda, el gran cilindro antes identificado como pieza central del conjunto cumple el mismo papel unificador al interior, donde los elementos desparejos se agrupan en torno suyo. Pero, si la memoria del *Altes Museum* siguiere que este elemento debería ser alguna suerte de

---

<sup>88</sup> Observa James Stirling a este respecto que “en el interior, el pavimento de goma verde [...] nos recuerda que los museos son hoy en día lugares para la diversión popular”. Stirling, James. “Museos y galerías”. En *Los museos de James Stirling, Michael Wilford y Asociados*. Francesco Dal Co y Tom Muirhead (eds.). Madrid: Electa, 1992, 55-67, p. 60.

<sup>89</sup> “...estos elementos *high-tech* juegan un papel puramente decorativo, extendiéndose como una filigrana encima de las superficies de piedra”. Colquhoun, Alan. “Un monumento para la ciudad”. En *Los museos de James Stirling, Michael Wilford y Asociados*. Francesco Dal Co y Tom Muirhead (eds.). Madrid: Electa, 1992, 125-127, p.126.



ámbito culminante dentro de la secuencia espacial interna, la imagen como de *acuario*<sup>90</sup> que de él percibimos a través de unos huecos en arco rebajado no es precisamente la de la rotonda que del recuerdo de su antecesor cabría imaginar. En lugar de la columnata corintia rematada por la cúpula de casetones del *viejo museo*, gloria de la arquitectura neoclásica alemana, encontramos un vacío abierto al aire libre que, lejos de constituir la pieza principal del edificio –y pese a su papel integrador de la forma–, resulta no ser sino un episodio más del paseo arquitectónico<sup>91</sup>, verdadero anticlímax que desmiente las expectativas que hallamos podido albergar acerca de este ámbito. Lugar al que, de momento, no tenemos acceso, ni tampoco parece claro cuando podremos acceder a él.



Vestíbulo de la *Neue Staatsgalerie* visto desde la entrada. A la izquierda, en primer plano, se encuentra el mostrador de recepción. Al fondo, la rampa de subida al nivel de la exposición permanente, y a su izquierda puede verse una de las ventanas abiertas al patio central.

Desde aquí, podemos allegarnos al auditorio del museo, hacia cuya entrada nos dirige el intradós curvo de la rotonda. Si, en lugar de esto, optamos por subir a la planta alta, caminaremos hasta la pared del fondo para encontrar el pie de la rampa de subida y allí realizaremos, tras dar otra media vuelta, un nuevo zigzagueo en el espacio. La lenta ascensión a lo largo de la rampa acaso pretende suscitar, con la demora que impone, un sentimiento de expectativa que acentúa, al llegar al nivel superior, el efecto de contraste con la planta baja<sup>92</sup>. Aquí, aquello que esta pudo sugerir acerca del orden interior del edificio resulta de nuevo

<sup>90</sup> Cf. Baker, G. H. "Stuttgart Promenade", p. 78.

<sup>91</sup> Cf. Colquhoun, A. "Un monumento para la ciudad", p. 125.

<sup>92</sup> Cf. Shahram, Shandiz. "Architectural Analysis. A Methodology to Understand and Inform the Design of Spaces". (Documento para la obtención del grado de maestría en arquitectura, Unitec New Zealand, 2014; disponible en: <http://unitec.researchbank.ac.nz/handle/10652/2436>. Visitado el 15/02/2018), p. 94.

contrariado. Si de la disposición del vestíbulo cupo imaginar que el museo se ordenaba como un racimo de piezas heterogéneas menores reunidas entre la U del perímetro y el tambor central, la planta de galerías nos ofrece un panorama antitético: las asimetrías y las colisiones formales del nivel inferior dan paso a una *enfilade* de salas más o menos simétricas, iluminadas desde el techo, no muy diversas de las que podemos encontrar en un museo clásico, conectadas entre sí a través de huecos simétricamente dispuestos y decorados con la versión posmoderna de una embocadura clásica, frontón incluido. Se nos revela aquí, con la mayor intensidad, lo que episodios previos han venido augurando: el tránsito desde la planta libre del nivel inferior a la ordenada *enfilade* del piso alto tematiza el contraste entre el ámbito de la “cultura de masas” –el vestíbulo como lugar de reunión de los grupos de turistas, el puesto de venta de *souvenirs*, el paso hacia la cafetería, posible elemento estrella del museo contemporáneo- y el “espacio sagrado del arte” –ya no tan sagrado, en vista de la ironía con que Stirling trata motivos clásicos como el frontón<sup>93</sup>. Esta discordancia resulta tanto más acentuada en su despliegue temporal, en virtud de la resignificación que las percepciones posteriores ejercen sobre las previas, así como por la secuencia de claves que nos han ido aprestando para este momento. Como veremos, esta clase de resignificaciones se repiten a lo largo del itinerario, y constituyen una de las peculiaridades de la experiencia de esta obra.



Una de las salas de la exposición permanente.

<sup>93</sup> Alan Colquhoun se refiere también a esta cuestión en su artículo sobre el museo: “el edificio se convierte en un testimonio de la confrontación entre paradigmas contradictorios”. Colquhoun, A. “Un monumento para la ciudad”, p. 127.

Si continuamos el recorrido a través de estas salas, encontraremos, en el muro de fachada del patio, unos *aristocráticos*<sup>94</sup> huecos a la francesa que permiten acceder a la terraza superior, jardín de esculturas donde podemos caminar en torno al cilindro central y descender a su nivel de piso. Si optamos por ello, es posible que tropecemos con un bloque de piedra a medio tallar, como *olvidado* sobre el piso de la terraza tras las obras<sup>95</sup>. Cuando descendemos al nivel de la plaza interna, nos encontramos con un espectáculo extraño en un edificio clásico. Una rampa en espiral ocupa el lado norte del muro curvo, sin llegar en ningún momento a tocar el suelo ni a entrar en el edificio. En el extremo opuesto al desembarco de la escalinata que acabamos de dejar, hallamos un tramo de orden dórico que parece sacado de uno de los templos de Paestum, solo que, contra todo criterio de contemplación del orden clásico, aparece enterrado hasta medio fuste, algo no debería sorprendernos a estas alturas. Ese estar semienterrado repite la idea de *ruina* que este *Altes Museum* sin fachada nos ha sugerido desde el principio, y que en este pórtico aparece reforzada por el recuerdo de aquellos grabados realizados en las primeras expediciones europeas hacia Oriente que nos muestran monumentos de la Antigüedad medio hundidos en las arenas del desierto.



Patio central.

<sup>94</sup> Así los califica Geoffrey Baker en su escrito sobre este edificio; cf. Baker, G. H. "Stuttgart Promenade", p. 78.

<sup>95</sup> Cf. Curtis, W. "Virtuosity around a void", p. 43.

En el patio, el acentuado contraste entre las esculturas clásicas y las formas de la arquitectura contemporánea remite, como una alegoría, al contraste entre el mundo del clasicismo –aunque sea el del neoclasicismo del siglo XVIII- y nuestra época: las actitudes de las figuras representadas, el tratamiento de la anatomía y de los ropajes, todo ello remite a una concepción del mundo que, aunque aún hoy podamos comprender en alguna medida, nos resulta imposible acceder plenamente a ella, y mucho menos *residir* en ella e incorporarla a nuestro acervo vital. Como “observadores de segundo orden”, podemos admirar esa ingenua perspectiva en que el espíritu se relacionaba aún de modo inmediato con la realidad, pero la ironía que esta obra de Stirling rezuma –y, de ella, la colocación de estas estatuas en un marco contemporáneo es solo una muestra-, no hace sino conjurar en contra de esa posibilidad. Se repite aquí, una vez más, el tema que, como observaba Alan Colquhoun, constituye el motivo principal del museo: el insalvable abismo entre nuestra cultura y la de un pasado irremediabilmente perdido.



Si continuamos nuestro recorrido a través de la exposición permanente, llegaremos al puente de unión con el museo antiguo. Encontramos aquí uno de los acontecimientos más relevantes del itinerario. El tránsito desde la planta inferior al nivel de galerías revelaba el tema fundamental del proyecto, a saber, la confrontación entre la cultura de masas y el mundo clásico; en el paso del ala Stirling hacia la antigua *Galerie*, punto en que ambas mitades del museo se miran frente a frente, ese tema básico se expresa en una nueva versión. Una

columna fungiforme parte en dos el vano de entrada al pasadizo de enlace. El soporte, pese a la forma de su capitel, sostiene una viga que sólo a medias se apoya en la columna. No responde, pues, a la lógica mecánica a la que se supone que las estructuras edilicias deben obedecer, lógica clásica ella misma –la lógica de la ciencia, la del “observador de primer grado”-, lógica cuya *representación* es objeto del lenguaje clásico de la arquitectura. Este negar la necesidad de atenerse a las imposiciones de la materia, este negar la importancia de la ley natural en la obra humana, se distancia de la concepción clásica del mundo, y, en su “irracionalidad” mecánica –pero profunda perspicacia cultural- cuestiona la “metafísica” de la arquitectura, los principios en que la práctica disciplinar se ha apoyado a lo largo del tiempo sin cuestionarlos, como si de axiomas definitivos se tratase, y apunta hacia caminos otros para la disciplina -caminos como el hacer que la forma represente la problematización de verdades dadas por inmutables y motive con ello una actitud crítica hacia la cultura recibida. No se trata aquí pues de un efecto “puro-visual”, resultante de la pregnancia de las formas, sino de un discurso suscitado por el mentís de las expectativas que el visitante haya podido abrigar desde una habitualidad, por la transgresión de lo consuetudinario, de lo dado por sentado. Un discurso que acarrea consigo una significatividad expresa de orden cultural y existencial.



Pasadizo de enlace con el museo antiguo. Este elemento ha sido reformado, y ha perdido parte de su carácter surreal originario.

Al extremo opuesto a este punto, el puente de enlace enmarca una imagen que representa en su totalidad al edificio primitivo. Allí vemos enmarcado un hueco clásico, tripartido por pilares corintios de sección cuadrada. Esta visión adopta un cariz irreal en su adyacencia con el edificio moderno, se nos muestra como el vestigio muerto de un mundo irrecuperable, alteridad inaprehensible que acaso intentamos en vano recrear, ante la cual quizás tratemos de revivir el talante desde el que se concibieron tales formas y que se sintió representado en ellas. Esta extrañeza resulta tanto más acentuada por la inmersión del elemento clásico en el dispositivo stirlingniano de ironías, citas y contradicción continua de nuestras expectativas, y en este umbral de tránsito del mundo contemporáneo al del clasicismo parece culminar el tema del proyecto, acontecimiento que recapitula la experiencia anterior.

De vuelta al vestíbulo, si, en lugar de visitar la colección permanente, preferimos acceder a la sala de exposiciones temporales, el recorrido no será menos tortuoso. Desde el mostrador de recepción nos dirigiremos en dirección contraria a aquella a la que el espacio, merced a sus fuentes de luz natural, parece animarnos a seguir, para descender por una rampa estrecha que, tras desembocar ante una pared ciega, nos reconduce hacia la sala que buscamos. Allí, el espectáculo de contrariedades continúa.



Aula de conferencias, antigua sala de exposiciones temporales.

El techo de la estancia parece sostenido por una retícula de columnas coronadas por recios capiteles que repiten el perfil de la cornisa exterior. Empero, en lugar de la maciza losa que parece corresponder a tamaña estructura, encontramos un ingrávido cielorraso que oculta las luminarias. En el eje transversal de la sala, coincidente con el eje longitudinal del edificio y con la hilera central de columnas, hallamos unos peldaños que nos permiten acceder al patio entrevisto desde el vestíbulo, o bien tomar una rampa interior que, ascendiendo en hélice en torno a aquel, nos conduce, mientras contemplamos las estatuas clásicas del patio a través de los huecos del tambor central, hacia unas escaleras que suben hasta el nivel de las galerías.

Otro de los itinerarios posibles es el que el programa original del concurso del museo definió como requisito. El edificio debía incluir un trayecto peatonal que, en continuidad con los itinerarios de la ciudad, permitiese atravesarlo y dejar que el ciudadano disfrutase del museo en sus andaduras diarias incluso sin necesidad de acceder a su interior<sup>96</sup>. Este gesto democrático enlaza el edificio con la trama urbana, y denota un carácter permeable, acaso símbolo de ese acercamiento entre cultura y sociedad que el museo pretende efectuar. Para seguir este recorrido, una vez que accedemos a la plataforma principal del museo hemos de proseguir hacia el fondo del solar, y dar allí de nuevo media vuelta para tomar otra rampa de subida, en cuyo recorrido se nos ofrecen, a medida que ascendemos, nuevas perspectivas de la ciudad en torno. Al llegar al extremo superior, y tras un nuevo quiebro, flanqueados por los prosaicos desagües de las azoteas vecinas, encontramos la entrada a lo que pareció constituir el espacio culminante del edificio, y que resulta ser, como se ha visto, un vacío. Advertimos entonces los surrealistas elementos de esta plaza central: el pórtico posidonio, las estatuas, los visitantes del museo que, como otro elemento integrado en la composición, descansan o afluyen desde la terraza superior. Si recorremos la hélice en torno a este ámbito, percibiremos nuevas vistas del espacio a nuestro alrededor y, a través de los huecos abiertos en el muro del cilindro, vislumbraremos el cuerpo de galerías tras él. Pero no se nos permitirá acceder a este área que contemplamos. En lugar de ello, al alcanzar el extremo opuesto de la rampa, y tras un nuevo recodo, el trayecto nos conduce de vuelta a la calle en una decepcionante conclusión: la rampa nos arroja bajo la esquina del bloque administrativo del museo, en una calle lateral, frente a un pequeño aparcamiento y a las toberas de ventilación del edificio. Se trata, pues, de un recorrido impredecible, en que casi a cada vuelta del camino nos aguarda una perspectiva inesperada, y que confirma lo hallado en los demás itinerarios del edificio.

---

<sup>96</sup> Cf. Dal Co, Francesco, y Muirhead, Tom. *Los museos de James Stirling, Michael Wilford y Asociados*. Madrid: Electa, 1992, p. 105.



Para comprender mejor el talante del museo de Stuttgart, lo confrontaremos con una de las obras con las que con frecuencia se lo relaciona. Si, como se ha observado a menudo, estos itinerarios que Stirling propone en su edificio pueden entenderse como una especie de *promenade architecturale*, la obra a que este museo remite casi al punto es Villa Saboya<sup>97</sup>, edificio construido por Le Corbusier entre 1929 y 1931 en Poissy, cerca de París. Con esta obra, el maestro suizo consume su primera etapa creativa, y es en ella donde con mayor claridad se materializa la idea de *paseo arquitectónico*, entendido este como itinerario que organiza el edificio y que brinda al espectador una experiencia visuo-motriz de desplazamiento en el espacio y de aprehensión de una secuencia continua de perspectivas del objeto.

---

<sup>97</sup> Puede encontrarse un estudio de los aspectos aquí comentados de la casa parisina en Baker, Geoffrey H. *Le Corbusier. Análisis de la forma*. Barcelona: Gustavo Gili, 1988, pp. 142s.

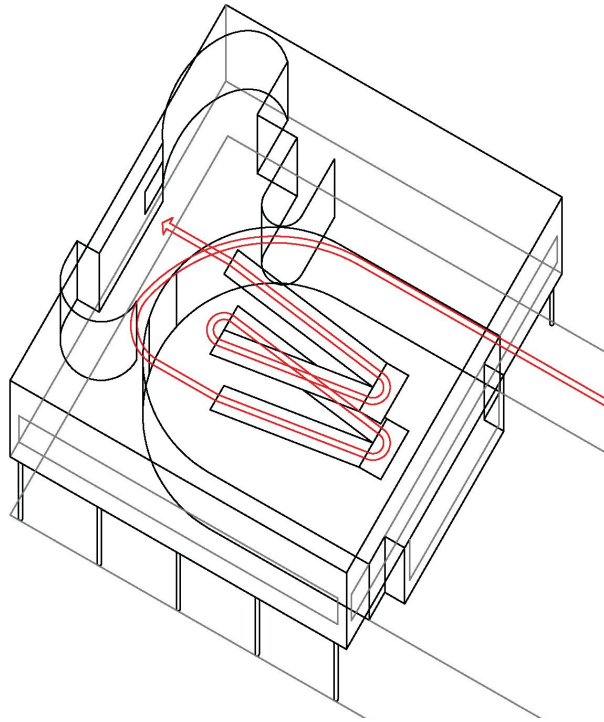




Villa Savoye.

La casa se levanta en medio de un prado rodeado de árboles. La primera imagen que tenemos del edificio nos lo presenta en su totalidad como un prisma oblongo y blanco recortado contra el arbóreo fondo. Una vereda nos conduce bajo la losa porticada y, siguiendo en una especie de espiral plana la curva descrita por el cerramiento de vidrio, hallamos, ya el garaje interior, ya la puerta de ingreso. Tras esta, encontramos el pie de la rampa que atraviesa en vertical todo el edificio, y que continúa en la tercera dimensión el movimiento iniciado en el exterior. La rampa nos conduce desde el nivel de calle hacia la planta primera, ya más iluminada y con vistas hacia el patio de la casa y, más allá, hacia el jardín y el horizonte. Si seguimos subiendo, saldremos de nuevo al exterior, y, con vistas cada vez más elevadas sobre el patio y el entorno, el trayecto concluirá ante el recuadro abierto en la pared del jardín de cubierta, que enmarca una perspectiva lejana a modo de punto final del itinerario.

Todo esto es bien conocido. Sin embargo, al confrontar la experiencia de la casa corbusiana con el museo de Stuttgart, se nos revela con mayor claridad el espíritu que subyace a ambos. Frente a las ironías, las transgresiones de la lógica habitual, los continuos cambios de dirección y las anticipaciones siempre frustradas, el recorrido que propone el maestro suizo es de una clásica coherencia: continuidad entre aproximación exterior y circulación interior, gradación continua de espacios que, arrancando de la relativa penumbra del nivel inferior, nos muestra ámbitos cada vez más abiertos y luminosos, en un recorrido cuyo inicio y cuyo final aparecen claramente marcados. No hay aquí incertidumbres ni ambigüedades, transiciones chocantes ni fenómenos alegóricos, la obra no remite a nada externo a sí, el autor se nos muestra como un *narrador fiable*: la obra resulta de una claridad meridiana, *clásica*.



Villa Saboya. Esquema de circulaciones. El recorrido de aproximación a la casa desde la entrada al emplazamiento se continúa en la rampa interior sin interrumpirse hasta llegar al jardín de la cubierta.

No obstante el magnífico despliegue arquitectónico que la casa parisina nos brinda, parecería que su claridad no se corresponde ya con el ser de nuestra época. Sin pretender en absoluto equiparar la *promenade* corbusiana a la trama lineal de la novela didáctica, ocurre que la racionalidad que subyace a esta obra –y que comparte, *en último término*, con el desarrollo tecnológico, con la racionalización de la existencia en la tardomodernidad, con la colonización de la *Lebenswelt* por la racionalidad tecnocrática-, racionalidad que, si a comienzos del siglo XX pudo parecer una promesa de liberación a través de la tecnología, a comienzos del siglo XXI resulta haber conducido a un deterioro cada vez mayor del medio ambiente y del mundo de la vida. En esta tardomodernidad sin certidumbres, quizás encontremos el intrincado laberinto de Stirling más cercano a nuestra experiencia vital que el idealismo sin contradicciones de Poissy.

La obra del escocés, a diferencia de la de Le Corbusier, propone un surtido de trayectos imprevisibles, fragmentarios, en que se contravienen casi a cada paso las expectativas que el visitante pueda desarrollar acerca de la obra, ya se apoyen estas en la memoria del museo de Schinkel, ya en los sucesivos episodios espaciales que presenciamos en el recorrido por el edificio. La ironía que permea esta obra, y que se muestra en episodios como el del puente de enlace con la *Galerie* originaria, convoca la subjetividad del autor en la

lectura del edificio, y, en relación a lo dicho por Iser acerca del narrador no fiable de la novela moderna, el autor del proyecto no se nos muestra ya como un *técnico* que resuelve un problema edificatorio desde el “sentido común”, o como un *artista-artesano* que ofrezca para su contemplación unas formas más o menos atractivas, sino como alguien que emplea lo construido para subvertir la racionalidad propia de la actitud natural, para despegar al observador de lo efectivo y de la inmediatez de lo aparentemente obvio y no problemático, para revelar el simulacro, el artificio que es el mundo de los hombres. Podemos contemplar Villa Saboya desde una actitud “observadora de observaciones”, pero este edificio no ha sido concebido para tal lectura; el museo de Stirling, por el contrario, parece tener por tema el acto de contemplación, algo que refiere, en último término, a las relaciones entre la conciencia y la realidad. La obra además “expresa” -aunque no en el sentido que de ordinario se da a la idea de expresividad en las artes- el talante de su autor, que se deja entrever en determinados gestos que se ofrecen a su lectura, y que revelan una actitud vital muy particular. Sobre esto, algunos críticos han resaltado el peculiar sentido del humor de Stirling, quien en ocasiones se complace en someter a los usuarios de sus edificios a *situaciones sádicas*<sup>98</sup>; sus obras dejan traslucir, pues, un talante vital distintivo, poco afín a la “seriedad” clásica. Todo ello disuade de cualquier intento de interpretar la obra de un modo recto, lineal, unívoco. La temporalidad que se desprende de la experiencia de esta obra, en contraste con la de la casa corbusiana, es la de un tiempo discontinuo, azaroso, incierto, más acorde con nuestra condición contemporánea que el clasicismo de Villa Saboya. El sentido de este *collage*, que renuncia de antemano a constituir una unidad orgánica, sólo se revela en toda su plenitud a través de su experiencia temporal, al percibir la sucesión de episodios espaciales que, una y otra vez, contradicen aquello que cabría esperar desde una lógica moderna. Como la discontinua ilación de la narrativa contemporánea, como la escucha atomizada de la música de vanguardia, este edificio nos sitúa ante un tiempo fragmentario que, lejos de recrear la imagen de un medio social reconciliado, reproduce, a través de su forma y del cariz de su experiencia temporal, las tensiones y contradicciones de nuestra época. No pretenderá persuadirnos, como la novela didáctica, de que vivimos en el mejor de los universos posibles, sino que, por el contrario, nos confronta con una visión más *veraz* de nuestro tiempo.

El sentido pleno de la obra sólo se nos revela, pues, en su experiencia durativa, y de ahí lo oportuno del paralelo con el relato literario o con la música; de ahí que los enfoques

---

<sup>98</sup> “La obra de Stirling está a menudo atravesada por relámpagos de sadismo”. Dal Co, Francesco. “Hallazgos alusivos. James Stirling 1950-1980”. En *Los museos de James Stirling, Michael Wilford y Asociados*. Francesco Dal Co y Tom Muirhead (eds.). Madrid: Electa, 1992, 15-38, p. 26.

teóricos tomados de estas disciplinas resulten esclarecedores al confrontarlos con la experiencia de la arquitectura. Pero la temporalidad del edificio de Stirling no dimana únicamente de su contextura y del modo en que esta se despliega ante un observador abstracto. No es la suya una temporalidad puramente formal, integrada sólo por los zigzagueos del camino o por las expectativas que de la forma cabe albergar desde la cultura arquitectónica; se trata de un tiempo vitalmente significativo en que el observador atraviesa experiencias de alcance existencial: el mundo pleno del clasicismo, confrontado a nuestra irreal hipermodernidad, o el edificio que se nos revela como campo de ruinas de la historia de la arquitectura, que muestra lo transitorio de aquellas perspectivas que cada época creyó absolutas, verdaderas, son muestra de esas vivencias. A ello se añaden las interacciones y situaciones humanas que la traza del edificio favorece: la idea plaza interna que hace del museo un lugar con sentido comunitario da idea de ello. Se trata, pues, de una temporalidad más afín a la del relato literario que a la de la música, pues confluyen en ella, por un lado, el tiempo que dimana de los caracteres puro-formales del objeto, análogo al que en la música se desprende de sus parámetros temporales, al que se añade un tiempo que resulta de la serie de acontecimientos vitalmente significativos que el visitante experimenta. Tiempos ambos en interacción, y que, de nuevo, no refieren sino a algunas de las dimensiones de ese *volumen del tiempo* que conforma la experiencia de la arquitectura.

### 6.3. Paisaje

Con los paisajes ocurre lo que en las posadas de aldea. Cuando llega el viajero y pregunta a la posadera: "¿qué hay de comer?" –la posadera contesta: "Señor, lo que usted traiga". Pues esto es el paisaje; lo que cada cual traiga.

José Ortega y Gasset. *Notas de andar y ver. Viajes, gentes y paisajes*. Madrid: Alianza, 1988, pp. 47-48.

En los apartados que siguen, se estudiarán algunas variedades de procesos de estetización. Esto permitirá recabar algunas ideas sobre los modos en que la subjetividad estetiza los objetos, los recursos que despliega al elaborar los objetos imaginarios, los sentidos ideológicos de esta actividad o sus potenciales emancipadores. El paisaje será el primero de estos ejemplos. El entorno percibido y en particular el paisaje son elaboraciones imaginarias, de modo que se les aplica lo afirmado acerca de los procesos de estetización en general: el objeto imaginario paisaje se constituye en una interacción entre el sujeto de la experiencia y el medio natural contemplado. No puede considerarse al paisaje como "objeto

intencional puro<sup>99</sup>, nacido de una actividad subjetiva dissociada de lo real. Tampoco puede decirse que el paisaje exista antes de la mirada que lo constituye: con arreglo a la idea de proceso de estetización aquí propuesta, el mero entorno físico, como la cosa trascendente, no pasa a integrar el imaginario de modo “directo”, como si los contenidos mentales no hiciesen sino reflejar la realidad exterior, sino que en la constitución de la imagen mental la atención selecciona determinados aspectos o elementos del objeto real estetizado, compone con ellos la “unidad” de la imagen, y le incorpora toda clase de componentes afectivos, mnémicos o conceptuales. El paisaje es un objeto imaginario que muestra los caracteres identificados con anterioridad en esta clase de objetos, figura rizomática, integrada por componentes conceptual / narrativos, emocionales, mnémicos o sensibles, en cuya constitución el observador escoge ciertos aspectos o elementos del campo ambital y forma con ellos la imagen que se hace del entorno. Esta imagen toma forma en el seno de la semiosfera subjetiva, en donde ocupa un lugar más o menos determinado y establece infinidad de enlaces con otras unidades del medio psíquico, a las que remite o desde las que es remitida.

### **6.3.1. La *pregnancia del paisaje natural***

El medio natural posee una cierta congruencia formal, un grado de belleza kantiano-gestáltica que en principio podemos pensar como apreciable con *relativa* independencia del condicionamiento cultural de la mirada –con todas las salvedades que hemos indicado con respecto a la incondicionalidad de la *pregnancia*. La repetición de formas a diversas escalas en el medio natural otorga al panorama esta suerte de coherencia, de grado superior de unidad, que distingue a la belleza kantiana. La reiteración de unas mismas formas en los paisajes de montaña, en los desiertos o en los bosques, ilustra esta idea: la sucesión de cumbres y valles semejantes entre sí, las dunas que se extienden iguales hasta el infinito, y cuyo perfil ondulado se repite, en una suerte de auto-similaridad, en las ondas que el viento modela sobre la arena, o las innumerables variaciones del tema “árbol” que se ofrecen en los montes, son ejemplos de ello. Los fenómenos geológicos tienden también a conferir al entorno un orden legible y, por ende, conceptual, explicitable, una “buena forma”: la red hídrica, los procesos erosivos, la fractura de la corteza terrestre, siguen todos ellos patrones cuasi-matemáticos, lo que les otorga la claridad, la inteligibilidad, la estructuralidad, la *pregnancia* que distinguen a esta forma de belleza. Los elementos del entorno *forman sistema*: allí donde convergen las vertientes aparece el curso de agua, y en torno a él crece la arboleda;

---

<sup>99</sup> Cf. Marchán, Simón. “La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje”. En *Paisaje y pensamiento*. Javier Maderuelo (ed.). Madrid: Abada, 2006, 11-54, p. 28.

elementos todos ellos imbricados según relaciones legibles, *sistemas* que integran una unidad y que el ojo percibe como tal -podríamos decir que desde una kantiana categoría de comunidad, en que los distintos elementos se encuentran ligados por relaciones causales múltiples. Pero hay que relativizar la importancia de estos factores: los hábitos perceptivos pueden condicionar la mirada; el concepto, el interés y la creencia deciden aquello a lo que atender o no atender. La estructura formal pierde importancia ante estos, como muestra la mirada estetizadora que dirigimos a esos panoramas a menudo tenidos por degradados o con un valor estético negativo: periferias urbanas, territorios yermos, antiguas instalaciones industriales, todos ellos enseñan cómo la mirada oportuna puede transfigurar estéticamente unos lugares faltos de una pregnancia formal acusada. Así lo muestran las visitas de los miembros de Dadá a solares vacíos de la ciudad de París, a modo de praxis surreal paralela a su actividad artística; o las fotografías de Carl André de terrenos baldíos, poblados por aserraderos abandonados, muelles fluviales en desuso, construcciones decrepitas; o los viajes de Robert Smithson por las periferias suburbanas, narrados como si se tratase de itinerarios turísticos<sup>100</sup>. Resulta pues discutible que el entorno estetizado deba poseer caracteres formales determinados que lo predispongan a su estetización. Ocurre con el paisaje como con la actitud estetizadora en general: en principio, cualquier objeto puede convertirse en objeto de una experiencia estética, con relativa independencia de sus rasgos formales.

### **6.3.2. Componentes intuitivo y discursivo del objeto imaginario paisaje**

La génesis del imaginario paisaje puede entenderse a partir de los mecanismos examinados con respecto de lo imaginario genérico; en él intervienen lo sensible, lo conceptual, lo afectivo, la memoria, y demás registros mentales. Como en cualquier imaginario, el paisaje se constituye en una interacción cíclica entre estos ingredientes, entre los que lo narrativo cumple un papel principal:

El paisaje empieza funcionando como estímulo, como creador de emociones, no únicamente vinculadas al paisaje. El paisaje es causa de los sentimientos; no los expresa, pues no los tiene, pero los suscita [...] El poema es un mediador entre el sentimiento y el paisaje que permite expresarlo [...] El paisaje causa el sentimiento; *el poema es el resultado de una exploración del paisaje para reconocer en él las raíces del sentimiento*, lo que lo hace despertar, pero también el lenguaje que permite manifestarlo<sup>101</sup>.

---

<sup>100</sup> Estos ejemplos proceden de Careri, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. Encuentro la referencia a Careri en Castro, Fernando. *Mierda y catástrofe. Síndromes culturales del arte contemporáneo*. Madrid: Fórcola, 2014.

Hay un sentimiento suscitado por el paisaje, que el poema recoge y acaso intensifica, y que comunica al grupo humano, proponiendo una forma de mirar y una correlación entre significados, afectos, y las formas del entorno. En ese acto, sugiere modos de apreciar el medio, objetos a los que atender, y a los que atribuir ciertos contenidos. Pero que el paisaje remita a estos se debe a su vez a una sensibilización previa, no disociada de los caracteres formales de lo contemplado. Puede ocurrir que la pregnancia de las formas naturales atraiga sobre sí una mirada predispuesta a la aprehensión estética, lo que a su vez mueve al observador a explicitarse las formas y la impresión que le causan, a interpretar sus significados. Puede ocurrir que la literatura se encargue de recoger esos rasgos del entorno y de fundirlos con significados y afectos de orden cultural, que se forme así un sedimento comunitario de narraciones, imágenes y valores asociados, de manera que, cada vez que contemplamos un paisaje, las formas evocan esos contenidos, aun cuando desde la perspectiva particular de cada uno. O puede también ocurrir que, ante el panorama, adoptemos una actitud estetizadora capaz de percibir el entorno al margen de los criterios de belleza instituidos, capaz de elaborar narraciones propias que esteticen lo contemplado, dando lugar así un nuevo paisaje. En la experiencia actual, se darán con probabilidad todos estos componentes, en mayor o menor medida, afectándose unos a otros. De nuevo, no hay aquí un origen puro, no cabe decidir la anterioridad de uno u otro factor.

En la experiencia del paisaje, distinguiremos de modo preliminar los elementos que hemos destacado como integrantes primarios del episodio estético genérico: el sensible / intuitivo, el lingüístico / conceptual y el afectivo. Encontramos concepciones de la experiencia del paisaje que se apoyan en mayor medida en uno u otro de ellos. La caracterización ofrecida por Georg Simmel en su *Filosofía del paisaje*<sup>102</sup> subraya la intuitividad de la experiencia del entorno. Según este autor, el paisaje se aprehende de un modo intuitivo e inmediato, se capta como una unidad que acarrea consigo un tono emocional que Simmel califica de “humor” - *Stimmung*- propio del objeto, y que cabe imaginar análogo a la afectividad que dimana del encuentro con la obra de arte, tal como observaron Ingarden o Dufrenne desde planteamientos fenomenológicos. A este respecto, observa Ignacio Quepons:

---

<sup>101</sup> Núñez, Rafael. “El paisaje exterior como paisaje interior en el poema”. En *Lecturas del paisaje*. José Manuel Marrero Henríquez (ed.). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones, 2009, 79-92, pp. 81-82. *Cursivas mías*.

<sup>102</sup> Simmel, Georg. “Filosofía del paisaje”. En *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 1986, 175-186.

La voz alemana *Stimmung*, traducida al inglés como *mood* y al español como “estado” o “temple de ánimo”, e incluso como “humor”, se refiere tanto a un estado psicológico como a la ‘unidad objetiva que se expande y *une a un observador con su entorno*, tal como la unidad de un paisaje’. En esa medida, la expresión *gestimmt sein* (“estar templado”, “en sintonía”, “acorde”), común a Husserl y a Heidegger y a otros autores [acarrea] un sentido de solidaridad o concordancia con algo y no meramente un estado de ánimo [...] En la mayor parte de los ejemplos de Husserl la voz *Stimmung* expresa una disposición anímica asociada a la cuasi-percepción de una coloración afectiva del ambiente, a veces ejemplificada por el filósofo con metáforas como luz afectiva o coloración afectiva<sup>103</sup>.

La afectividad de la experiencia, y en nuestro caso la del paisaje, no es mero sentimiento de origen puro-subjetivo, sino que, como denota el término *Stimmung*, se trata de un afecto suscitado por las configuraciones objetivas, potencialmente contenido en ellas, en cierto modo. Idea esta que hemos encontrado ya al estudiar el tiempo musical, en cómo ciertos tiempos objetivo-formales suscitan vivencias temporáneas correlativas, por más que no quepa hablar de un determinismo entre ambos.

La experiencia del paisaje tal como la describe este autor se asemeja pues a la fenomenológica intuición prerreflexiva, por la cual el ojo se dirige sin mediaciones hacia su objeto, al cual aprehende de modo instantáneo y ante el cual experimenta una emotividad particular propia de la vivencia concreta. Sin embargo, esta “inmediatez” es relativa, pues es, según Simmel, la de un ojo educado por la pintura de paisaje, la de una mirada que, al contemplar el cuadro, ha aprendido a seleccionar elementos del entorno y a conjugarlos en una unidad formal de pregnancia realzada. La pintura de paisaje educa el gusto, predispone al ojo para apreciar determinadas configuraciones entornales, a componer como un pintor la imagen del panorama, que no es paisaje antes de su constitución cultural. Y, como ante la obra, el paisaje despierta un afecto particular, irreductible a discurso, que dimana de su contextura formal única. Es en la contemplación de la pintura de paisaje donde se ata el nudo entre las formas, la mirada y el objeto estético, de modo que ciertas maneras de contemplar determinada clase de formas tienden a suscitar significaciones y afectos particulares.

El discurso no parece cumplir un papel destacado en la propuesta de Simmel. Pero, del mismo modo que esta atiende al lado intuitivo de la experiencia del paisaje, otros autores se han vuelto hacia su dimensión discursiva. Francisco Ayala muestra cómo la literatura –vale decir la narrativa en general, no sólo la literaria- conforma el gusto desde el que apreciamos el

<sup>103</sup> Quepons, I. “Horizonte y temple de ánimo en la fenomenología de Edmund Husserl”, pp. 83-84. Cursivas mías salvo términos no españoles.



entorno, y, en último término, constituye la realidad entera. La realidad –como se afirmase también desde la hermenéutica- se construye como formación discursiva:

El arte literario *no imita* a una supuesta realidad natural, sino que, por el contrario, *la crea* [...] La realidad esencial se encuentra alojada y tiene expresión en la poesía [...] Es a través de la inventiva literaria como se plasman los contenidos todos que componen el imaginario colectivo [...] El hombre, al hablar, es el *creador de la realidad misma que con sus palabras está mentando*. Siendo así, y puesto que *toda palabra confiere existencia a aquello que nombra*, bien puede uno arriesgarse a afirmar que la realidad más acendrada, la realidad esencial, será la que en vano quisiera expresar pero tal vez vislumbra la palabra poética –una realidad que sin embargo resulta ser en definitiva inefable<sup>104</sup>

Según el escritor granadino, la narrativa cumple un papel en la formación de lo imaginario –y, por ende, en la del paisaje que desde este se percibe- similar al que desempeña para la identidad narrativa o el objeto imaginario en general. La narración crea el objeto al mentarlo, dirige la mirada hacia aquello a lo que atender, reflexiona sobre ello, le atribuye significados expresos, impregna las formas con los afectos suscitados por el discurso. La poesía de la palabra inviste las formas con sus armónicos y los recubre de una afectividad particular, en parte destilada de lo efectivo del entorno, en parte pura creación lírica, si es que puede distinguirse entre ambos. Si, para Simmel, la pintura de paisaje extrae algunos elementos del entorno y los reorganiza, les confiere con ello una superior pregnancia, un orden formal del que acaso carecen antes de la operación, la literatura explicita el modo en que esto puede llevarse a cabo, brinda las narraciones que señalan hacia aquello a lo que atender, que sugieren cómo apreciar lo contemplado, cómo reunirlo en la unidad de lo que consideramos paisaje.

Las propuestas de Simmel y Ayala, como la fenomenológica y la hermenéutica, se complementan una a otra. Para el escritor, es el discurso quien elige los elementos que conforman el paisaje; la cualidad discreta y finita de los enunciados que componen el relato impele a escoger aquello de la realidad a lo que referirse, y a abstraer lo demás. Para el sociólogo, la experiencia de la pintura de paisaje sedimenta en un gusto que permite apreciar de modo intuitivo ciertas configuraciones entornales, a las que atribuye un tono afectivo particular. Para ambos, esa percepción del medio que llamamos paisaje se origina en la

---

<sup>104</sup> Cf. Ayala, Francisco. "El paisaje y la invención de la realidad". En *Paisaje, juego y multilingüismo. Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza (eds.). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. Consorcio de Santiago de Compostela, 1996, 23-30, pp. 28-30. *Cursivas mías*.

cultura, es objeto imaginario, y no hay paisaje propiamente dicho antes de su constitución cultural. Según Simmel, la vista del paisaje comporta un *Stimmung* propio, pero la narración que crea el paisaje despierta una emotividad, acarrea también un tono afectivo particular que impregna el cuadro del panorama que dibuja con sus frases. La literatura, como la pintura, señala aquello a lo que atender y al mismo tiempo lo recubre de afectividad. Podríamos pensar que el objeto paisaje elaborado por el relato se embebe de evocaciones afectivas e imaginarias -en el modo en que, según Ingarden, la obra literaria cobra vida en la mente del lector-, y desde estas elaboraciones imaginarias se recibe el paisaje: el panorama real se contempla desde un objeto imaginario preconstituido, al que se incorpora y del que toma sus valores y significados. Esta capacidad de la literatura es bien conocida, y abundan los ejemplos de formas de paisaje creadas por la palabra, variedades del entorno antes desestimadas para los que la lírica sugiere nuevas formas de mirar y nuevos valores y significados asociados: Machado, Azorín o Unamuno ante la llanura castellana, o Baudelaire frente al París del Segundo Imperio.

### **6.3.3. Sentido ideológico del paisaje**

En cuanto formación cultural, el paisaje implica una cierta contingencia, no es algo unívocamente determinado por el medio físico. En virtud de la autonomía del lenguaje, la realidad puede describirse de infinitas maneras, interpretarse indefinidamente, y si desde una perspectiva hermenéutica se tendería a defender la estabilidad de una polisemia limitada de su lectura, desde otros planteamientos cabe considerar que la experiencia del paisaje es objeto de una diseminación que refracta siempre cualquier sentido. Los geógrafos Trevor Barnes y James Duncan afirman que “el lector [del paisaje en cuanto texto] *no es libre* de hacer del texto lo que quiera, sino que está sujeto a *pautas discursivas específicas* de las comunidades textuales”<sup>105</sup>, pero experiencias como las de la *Internacional Situacionista*, Dadá, Carl André o Robert Smithson apuntan en una dirección diversa: paisajes rechazados por las “comunidades textuales” son contemplados y apreciados por estos artistas como catalizadores de vivencias estéticas reveladoras y cuestionadoras de las “pautas discursivas” de esas comunidades de recepción. Por fortuna, estos artistas no se atuvieron a los postulados hermenéuticos. El paisaje no se recibe desde un horizonte, ni se aprecia desde una gama limitada de sentidos posibles, sino que su lectura aparece afectada por un movimiento diseminador que elude su reclusión en una exégesis última. Pero esta misma indeterminidad de la lectura del paisaje,

<sup>105</sup> Barnes, Trevor J. y Duncan, James S. “Introduction: Writing Worlds”. En *Writing Worlds. Discourse, text and metaphor in the representation of landscape*. Trevor J. Barnes y James S. Duncan (eds.). Londres: Routledge, 1992, 1-17, p. 6. Traducción propia. Cursivas mías.

que lo brinda para una infinitud de experiencias no reguladas, lo convierte en tentador instrumento ideológico. Como afirma Joan Nogué:

Entiendo, pues, el paisaje como una mirada, como una “manera de ver” y de interpretar, es fácil asumir que las miradas acostumbran a no ser gratuitas, sino que son construidas y responden a una ideología que busca transmitir una determinada apropiación del espacio [...] El paisaje *contribuye a naturalizar y normalizar las relaciones sociales* y el orden territorial establecido. Al crear y recrear los paisajes a través de signos con mensajes ideológicos se forman imágenes y patrones de significados que permiten ejercer el control sobre el comportamiento [...], pasando a incorporarlos a su imaginario y a consumirlos, defenderlos y legitimarlos. En efecto, el paisaje es también un reflejo del poder y una herramienta para establecer, manipular y legitimar las relaciones sociales y de poder<sup>106</sup>.

El paisaje no sólo refleja la cultura, sino que es parte de su constitución<sup>107</sup>. Contemplamos / constituimos el paisaje, como cualquier otra entidad, a partir de las piezas narrativas que pueblan la semiosfera, pero, al mismo tiempo, las narraciones que construimos al explicitar lo contemplado y al reflexionar sobre ello ofrecen relatos y discursos desde los que constituir otros sectores de la realidad, incluyendo las tramas con que hilvanamos nuestros episodios vitales. El paisaje se constituye desde el relato, pero da a su vez origen a nuevos relatos que engrosan la semiosfera e infiltran el modo en que nos hacemos un mundo. De esta manera, la función que las narraciones desplegadas en el episodio estético cumplen en nuestra existencia permite hablar de un influjo de los valores y significados del paisaje en las narraciones identitarias y, en general, en las narrativas desde las que orientamos nuestra praxis o constituimos la realidad. Todo lo cual se corresponde con lo afirmado por Nogué: el paisaje es reflejo de la cultura, emerge de las narraciones que integran la semiosfera de una cultura dada, y a la vez la constituyen con arreglo a esta peculiar circularidad. El papel que las narraciones desplegadas en la experiencia estética cumplen en nuestra praxis vital permite imaginar que incorporamos los valores y significados paisajísticos a nuestra semiosfera personal y que, de ese modo, ejercen un influjo sobre el comportamiento, como señalaba Nogué, pero también sobre el pensar y el sentir.

No faltan ejemplos de discursos que escogen interesadamente aquellos elementos del paisaje que favorecen tal o cual ideología, que sugieren maneras de mirar que implican un sentido político. En su análisis de la denominada *Guide Bleu*, Roland Barthes muestra cómo al

<sup>106</sup> Nogué, Joan. “El paisaje como constructo social”. En *La construcción social del paisaje*. Joan Nogué (ed.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, 11-24, p. 12. *Cursivas mías*.

<sup>107</sup> Cf. Nogué, J. “El paisaje como constructo social”, p. 21.

describir un paisaje a partir solamente de sus monumentos, al interpretar los caracteres humanos desde estereotipos, o incluso al dirigir la atención hacia los parajes de montaña y olvidar las llanuras, la *Guide* realiza una operación ideológica favorable en general a una perspectiva ascético-protestante-burguesa, y en particular a la política económica de la España de los años 50<sup>108</sup>. Estos relatos orientan la experiencia del territorio en direcciones precisas a través de los elementos a los que el discurso elige atender, y con arreglo a los valores con que esas narrativas lo invisten, a las ingardianas intuiciones con que el lector concretiza su lectura, al habla interna que comenta esas intuiciones, a la autoafección infundida por ese habla interna... Los relatos del paisaje condicionan de antemano el encuentro con el medio, y acaso suplanten imaginarios personales que en un acto creativo de poetización particular adjudicasen al entorno valores propios, que hiciesen del paisaje soporte de una emoción privada. Pero si el paisaje queda libre para las apropiaciones individuales, no puede emplearse como medio para encauzar afectos y actitudes. Ya no se ofrece como “significante puro”, disponible para cualesquiera imaginarios que apetezca adjudicarle, queda neutralizado como instrumento ideológico.

No todo paisaje deriva de la lírica de Machado o de la prosa azoriniana. Más influjo que estas parecen ejercer en nuestra idea de paisaje las estampas difundidas en los medios de comunicación<sup>109</sup>, a menudo con intenciones publicitarias, y por ende portadoras de contenidos ideológicos particulares. Como indica Marchán, en estos mensajes se tiende a reificar el entorno natural, a convertirlo en postal fija a la que se asignan valores y significados convencionales, reformulados de continuo por la reiteración publicitaria, instituidos y naturalizados por ese medio; pero, añadiríamos, tales valores y significaciones, inmersos en una operación comercial, quedan impregnados del aura o anti-aura de lo mercantil. En virtud del uso comercial de la imagen del entorno, este queda investido de los valores y significaciones del mundo de la mercancía, valores y significaciones difundidos por los medios y de ese modo instituidos, y que el paisaje convoca en su contemplación. Las formas naturales se hacen así portadoras de las connotaciones del mundo de la mercancía, el paisaje se hace vehículo de la ideología de la tardomodernidad.

Merced a esta aptitud para adoptar los contenidos simbólicos más diversos, el paisaje ha sido a menudo utilizado con fines políticos, en especial cuando se ha tratado de fabricar identidades nacionales. Desde la disciplina de la geografía cultural, se ha observado cómo la

---

<sup>108</sup> Cf. Barthes, Roland. “The *Blue Guide*”. En *Mythologies*. Londres: Vintage, 2000. 74-77.

<sup>109</sup> Cf. Marchán, S. “La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje”, p. 30.

imagen del medio físico ha sido frecuente soporte de contenidos de intención adoctrinadora. Así ocurre con aquello que el geógrafo Pierre Nora ha denominado *lieux de mémoire*, elementos naturales o artificiales del paisaje a los que la cultura oficial reviste de significados y afectividades por medio de las narrativas adecuadas, objetos que se tornan símbolos, cosas antes mudas que cobran sentido como resultado de su investidura imaginaria<sup>110</sup>. De modo similar, la literatura victoriana se apoyó en las formas del paisaje británico para crear una idea de *Englishness* que fomentase un sentimiento compartido de identidad patria y de unidad nacional favorable a las aventuras coloniales del Imperio Británico, identidades y sentimientos que el encuentro con otras culturas había debilitado sensiblemente. La maniobra se repite en la segunda década del siglo XX, esta vez encaminada a motivar un patriotismo favorable al esfuerzo de guerra en una nación multicultural en la que, de nuevo, resultaba difícil hablar de un carácter nacional compartido<sup>111</sup>. A partir del elemento físico, se construye un objeto imaginario saturado de sentido y de significaciones que se incorporan a lo que a menudo se denomina “imaginario colectivo”<sup>112</sup> con el fin de suscitar ánimos y motivar conductas propicias a tal o cual causa.

Pero si el medio entorno admite una multiplicidad de interpretaciones, puede hacerse soporte de narrativas tanto dominadoras como liberadoras. Puede contribuir a limitar la autonomía de los sujetos, u ofrecerse como efigie de una vida más plena. El mismo paisaje inglés que ha sido utilizado con fines ideológicos, se constituye en símbolo de libertad en las novelas de las hermanas Brönte: el páramo desierto, territorio para un deambular sin trabas, campo ilimitado de aventura, naturaleza indómita a imagen de un mundo interior de similar talante, sugiere un mundo de valores bien alejados de la compulsión a la lucha armada o del empeño colonial. La negatividad del lenguaje con respecto de lo real ofrece el campo en que elaborar los objetos imaginarios apetecidos. Acaso el paisaje no sea objeto intencional puro, y los actos estetizadores acarreen consigo el peso de la cultura heredada, de preferencias estéticas sedimentadas que limitan las posibilidades de transmutación imaginaria de los

---

<sup>110</sup> Pierre Nora desarrolla la cuestión de los *lieux de mémoire* en la obra colectiva del mismo título. Cf. Nora, Pierre (ed.). *Les lieux de mémoire* (vols. I-VI). París: Gallimard, 1984-1992. Puede encontrarse una breve introducción a esta obra en García Álvarez, Jacobo. “Geografía y lugares de memoria”. En *Lenguajes y visiones del paisaje y del territorio*. Nicolás Ortega, Jacobo García y Manuel Mollá (eds.). Madrid: UAM, 2011, 201-208.

<sup>111</sup> En estos comentarios, me apoyo en lo afirmado por Roger Ebbatson en la introducción de su obra acerca las relaciones entre la idea de paisaje en la literatura inglesa moderna y la construcción de la identidad nacional. Cf. Ebbatson, Roger. *An Imaginary England. Nation, Landscape and Literature, 1840-1920*. Londres: Routledge, 2005, pp. 1-18.

<sup>112</sup> El concepto es originario de Carl Gustav Jung. Cabe cuestionar que en una sociedad fragmentada el “imaginario colectivo” pase de ser un objeto imaginario compartido por un cierto número de individuos, el hecho de que cierto número de individuos compartan variedades personales de un cierto tipo de objeto imaginario.

objetos. Acaso una constitución irrestricta de lo efectivo cayera en un soliposismo negador de las significaciones compartidas por la comunidad, algo quizás tan pernicioso para la praxis como una adherencia incondicional a lo existente, pero la indeterminación de los objetos permite optar por aquellas narrativas que resultan más útiles para los proyectos vitales, ya sean privados o compartidos. Y sólo depende de los sujetos emprender las estetizaciones que transformen el paisaje en escenario o símbolo de un ideal de existencia.

#### **6.3.4. El paisaje de la ciudad en la práctica situacionista**

Algunas de las vanguardias artísticas del siglo XX comprendieron el potencial que esta transfiguración estética del medio brinda para la transformación de la existencia. La “teoría de la deriva” de Guy Debord concibe el paseo por la ciudad como ocasión para contemplar la urbe de un modo nuevo<sup>113</sup>; expresado en los términos aquí empleados, podría decirse que como oportunidad para elaborar un nuevo objeto imaginario de la ciudad, en una confluencia de narrativas, impresiones sensibles –visuales, pero también auditivas, como sugiere la idea de *paisaje sonoro*, o cinestésicas, derivadas del acto de caminar, como observa De Certeau<sup>114</sup>- y afectos asociados. La deriva transforma el paseo por la ciudad en aventura, en viaje en sentido pleno de la palabra: en una búsqueda de acontecimientos ajenos a la vida cotidiana que nos transformen. La nueva mirada hace de lo banal algo extra-ordinario: atiende a lo antes ignorado, o lo narra de un modo nuevo, más allá de los lugares comunes que reafirman los estereotipos, o lo reviste de nuevos afectos y significaciones a través de la poesía de la palabra. En este viaje, el ojo extrañado cuestiona, en un ejercicio de filosofía pura<sup>115</sup>, lo en apariencia obvio. La deriva pretende además anticipar un vislumbre de la vida buena: experiencia estética superadora de los imaginarios instituidos, descubre, en un ejercicio creador en el que todos se convierten en poetas, las bondades de lo cualitativo sobre lo cuantitativo, de la iniciativa individual sobre lo dado, enseña el poder de la imaginación para transformar la realidad. Pero lo imaginario no tiene –no debería tener- aquí un sentido

---

<sup>113</sup> Cf, por ejemplo Debord, Guy. “Teoría de la deriva”. En *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Julio González del Río (ed.). Madrid: La Piqueta, 1977, 61-69.

<sup>114</sup> Cf. De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*, pp. 109s.

<sup>115</sup> Encontramos en un ensayo de Javier San Martín un paralelo entre la idea de epojé fenomenológica y el viaje como extrañamiento que permite ver con nuevos ojos lo ordinario. Cf. San Martín, Javier. “Epojé y ensimismamiento. El comienzo de la Filosofía.” *Signo, intencionalidad, verdad: Estudios de Fenomenología* (2005): 41-56. El argumento del profesor San Martín permite tender un enlace adicional entre la práctica situacionista -y la estética de lo cotidiano que examinaremos a continuación-, entendida como extrañamiento de lo ordinario, y el modelo fenomenológico aquí propuesto.

consolador o sustitutivo, sino que es el catalizador del cambio hacia formas de existencia otras, anunciadas en esta clase de prácticas.

El marxismo clásico comprendió que el cambio social requería, además de la acción política directa, de una mudanza de la vida cotidiana. Como observa Lefebvre, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX el sistema productivo ha reglamentado el mundo de la vida y ello con la complicidad de la traza urbana<sup>116</sup>. La experiencia situacionista propone una forma de subjetividad contraria a estas imposiciones:

Entre los diversos procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso [...] a través de ambientes variados. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdicoconstructivo, lo que la opone totalmente a las nociones clásicas de viaje o paseo. Una o varias personas dedicándose a la deriva renuncian, por un tiempo más o menos largo, a las razones de desplazarse o de actuar que conocen, generalmente, en las relaciones, trabajos y entretenimientos que les son propios, para dejarse llevar por las solicitaciones del terreno y los reencuentros que a él corresponden<sup>117</sup>

En la deriva debordiana, la ciudad se vive como un aparato desencadenador de imaginarios alternativos, y no como una máquina productiva. La experiencia de la ciudad ofrecida por el uso previsto confina los sentidos y significados urbanos a un horizonte, y bloquea de ese modo la emergencia del acontecimiento en su vivencia. Su repetición diaria reitera el guión inscrito en la trama urbana, y confirma de continuo cualesquiera significados o valores que de ella quepa desgranar. Pero, al recorrer la ciudad de otros modos, se desencadenan variedades de experiencia otra que ponen de manifiesto lo limitado de la vivencia usual de la ciudad y dan lugar a acontecimientos vivenciales opuestos a la “vida cotidiana” a que compelen los usos instituidos, experiencias que muestran como puede cambiarse la realidad sin alterar su sustrato físico, sin más que aprehenderla de modos alternativos.

Convocamos aquí a la deriva situacionista como representante de un elenco de estrategias estetizadoras parejas. La deriva situacionista, en su empeño transformador de la subjetividad y de la sociedad a partir de la estetización de lo urbano, parece tener un alcance particular, pero, en general, las propuestas de este cuño muestran cómo la imaginación puede transformar lo dado a través de las narrativas mediante las que aprehendemos el medio, y a

---

<sup>116</sup> Cf. Lefebvre, Henri. *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid: Alianza, 1984.

<sup>117</sup> Debord, G. “Teoría de la deriva”, p. 61.

través de las afectividades, significados e impresiones sensibles que se adhieren a esos relatos en el objeto estético. Si la realidad es construcción imaginaria, está en manos de cada cual transmutar imaginariamente lo dado, aun a riesgo de caer en un solipsismo tan pernicioso como la ideología. Se esta aquí siempre a pique de deslizarse ya hacia la asunción acrítica de lo dado, ya hacia un ensimismamiento idealizante que se desentiende de lo real.

### **6.3.5. Discursos activistas y discursos reaccionarios en torno al paisaje**

La importancia del discurso en la constitución del paisaje queda atestiguada por la atención que la *ecocrítica*<sup>118</sup> y la *ecomposición*<sup>119</sup> han dedicado a las narraciones acerca del medio ambiente y al modo en que esas narraciones, divulgadas con frecuencia por los medios, ejercen un influjo real en las actitudes hacia el entorno. El relato tiene, como muestran estas perspectivas, un ascendiente claro y tangible sobre la realidad material, pues la imagen que albergamos del medio natural y las acciones que, conforme a esa imagen, ejercemos sobre el medio, derivan del discurso. La idea que nos hacemos del medio, construida desde la narración, determina las acciones sobre ese medio. El discurso cobra una dimensión activista: la palabra, mero aliento o trazo negro sobre el papel, carece de por sí del menor poder fáctico, pero es a través de su influencia sobre la psique y, por ende, sobre las motivaciones y los actos que motiva, que el verbo se hace factor de cambio. Y ese influjo no se origina sólo en el mero significado “literal” de los enunciados, sino que responde también –y con frecuencia en mayor medida- a las resonancias simbólicas que la palabra transmite y suscita, al *sentido* del relato, a lo que podría considerarse su momento estético. La transformación del mundo es, antes que nada, transformación de la subjetividad, y en esta la narrativa, en todas sus dimensiones, tiene un papel central.

La relevancia que adquiere el margen de libertad en la constitución del objeto imaginario paisaje debe poner en guardia contra aquellas posturas que niegan o tratan de restringir ese espacio. El paisaje parece materia predilecta de algunas estesiologías de tendencia conservadora, amparo frecuente de actitudes nostálgicas, pues lo bello natural, objeto a menudo de estereotipos, no plantea mayores exigencias al observador ni pone en

---

<sup>118</sup> A menudo se menciona a Glotfelty, Cheryl y Fromm, Harold. *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Athens: University of Georgia Press, 1996, como el texto inaugural de esta línea teórica. En español puede consultarse el más reciente Flys, Carmen, Marrero, José Manuel y Barella, Julia (eds.). *Ecocríticas: literatura y medio ambiente*. Madrid: Iberoamericana, 2010.

<sup>119</sup> Puede encontrarse una introducción a la perspectiva de la ecomposición en Dobrin, Sidney I. y Weisser, Christian R. “Breaking Ground in Ecomposition: Exploring Relationships between Discourse and Environment”. *College English* 64.5 (2002): 566-589.



entredicho sus posiciones vitales. Ante el paisaje, la experiencia parece reducirse a un complaciente mirar sin mayores desafíos, a un disfrute falto del elemento crítico propio de la experiencia artística. En último término, uno puede no encontrar en el paisaje sino a sí mismo, conformado su objeto imaginario a semejanza del yo en un dispositivo husserliano de constitución de la alteridad desde la mismidad, acople reverberante de lo idéntico, paladeo sin sorpresas. En la línea de estas actitudes que parecen querer cancelar la distancia entre el objeto estético y el receptor, y con ella el espacio de la alteridad, la ocasión para el encuentro con lo otro, el lugar del acontecimiento, se situarían aquellas teorías que defienden que las preferencias paisajísticas responden a las necesidades de supervivencia del hombre ancestral en una naturaleza hostil. Según algunos de estos planteamientos, el “hombre” -¿sujeto trascendental?- “prefiere” aquellos parajes en los que se da un equilibrio entre la posibilidad de ver a largas distancias y la de ocultarse, aquellos entornos que combinan visibilidad y refugio, algo que resulta favorable, según estos planteos, desde el punto de vista de la caza o la seguridad. A esta combinación respondería la sabana africana, “cuna de la humanidad”. La inclinación por este tipo de paisajes supondría una ventaja adaptativa, pues el hombre preferiría, con arreglo a este gusto *innato*, aquellos entornos en los que puede mirar sin ser visto, lo que mejoraría sus posibilidades de supervivencia. Pero, como afirma Chris Fitter, este planteamiento:

Concibe erróneamente el carácter del desarrollo cultural humano, asumiendo unos “mecanismos atávicos” simplemente superpuestos, que permanecen latentes pero intactos en un entorno tecnológicamente más avanzado, activados esporádicamente [...] Tomar al Neanderthal trascendental como posición del sujeto humano universal supone imitar, de hecho, las desacreditadas asunciones de un esencialismo y un positivismo de buena parte del pensamiento decimonónico: supone ignorar la constitución dialéctica de la “realidad” del entorno a través de un intercambio entre el universo físico y el psíquico [pues] los valores paisajísticos humanos no son predatorios sino *ocupacionales* e *ideológicos*; y esta “teoría del hábitat” ignora las mutaciones históricas de la sensibilidad hacia la naturaleza<sup>120</sup>.

Parece dudoso que tales preferencias paisajísticas, aun si pudieran transmitirse a través del código genético, puedan tener para el sujeto mayor importancia que el gusto adquirido. Unas preferencias innatas de esta clase resultarían además contrarias a las demandas de la supervivencia, pues tan pronto como el hombre cambie de entorno se encontrará “a disgusto” estético, de manera que –pongamos por caso- una preferencia innata

---

<sup>120</sup> Fitter, Chris. *Poetry, space, landscape. Toward a new theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 5. Traducción mía.

por una forma entornal concreta puede inhibir en los grupos humanos el impulso hacia el cambio de medio y por ende su dispersión sobre la Tierra y la distribución de los recursos de esta entre una población en aumento. Como cabía esperar, la plasticidad ofrece más ventajas que un gusto congénito e inalterado desde la prehistoria. De la variabilidad de la neurología de la percepción ya se ha hablado aquí: si al nacer el aparato perceptivo sólo está configurado en algún grado, y atraviesa después por una prolongada fase de ajuste al medio particular en que se desarrolla el individuo, parece que cualquier “eco ancestral” transmitido por los genes ha de resultar algo muy secundario en comparación con las ganancias ontogénicas. Pero, más allá de los aspectos particulares de la cuestión, de lo relevante o irrelevante del nativismo en los argumentos filosóficos<sup>121</sup>, o de si lo que “es” debe determinar lo que “debe ser”<sup>122</sup>, este condicionamiento darwinista del medio sobre el espíritu en la “lucha por la existencia” revela unos tintes ideológicos demasiado afines a la ideología del neoliberalismo contemporáneo. Cabe cuestionar estas propuestas no sólo desde un punto de vista intraestético, en la medida en que sus afirmaciones no se ajusten al funcionamiento del gusto humano, o en cuanto argumentos que pongan limitaciones a la lectura del paisaje, sino en cuanto insidiosos heraldos de una ideología que pretende legitimar la preeminencia de lo actual sobre lo posible desde un argumento disfrazado de científicidad –y por ende, de “verdad”. Eso, sin entrar en que resulta imposible verificar esta clase de “fábulas evolutivas”, lo que contradice su propia pretensión científica.

#### 6.4. Música

La música, como la arquitectura, no es un arte que en principio se proponga imitar lo real. Sus obras, como las arquitectónicas, constituyen sistemas cuyos elementos sólo hacen

---

<sup>121</sup> Sobre esta cuestión, cf. Samet, Jerry. “The Historical Controversies Surrounding Innateness”. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (edición de finales de 2008). Edward N. Zalta (ed.). URL= <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/innateness-history/>>. Último acceso: 15 de junio de 2019.

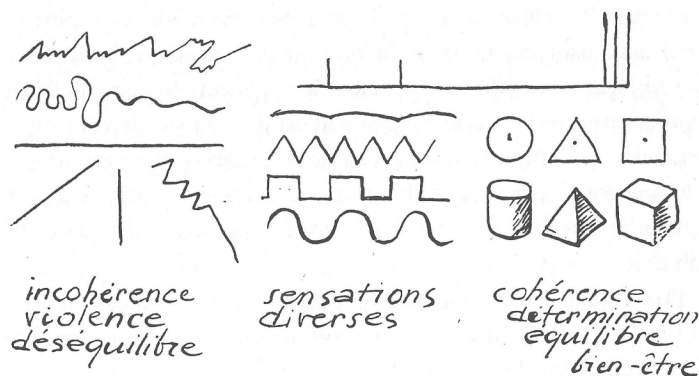
<sup>122</sup> Asunto este también planteado en el terreno de la ética, como es sabido. En particular, en la actual neuroética, algunos estudios sobre la neurología de las emociones éticas parecen querer determinar qué es lo “natural” que el hombre experimente ante tales o cuales situaciones éticamente relevantes. Sin embargo, ¿debe esa “naturaleza” determinar nuestro comportamiento, o deberá este guiarse más bien por criterios racionales? Eso, sin entrar en que una presunta programación de los afectos y los valores, gestada en un pasado con unas condiciones muy distintas a las de hoy, no sea acaso la más adecuada para determinar los valores y actitudes funcionales a las sociedades complejas. Algo similar se ha apuntado con respecto de la belleza gestáltica: que las “leyes” de la buena forma digan qué es lo que la “naturaleza” humana prefiere no debe por ello determinar la creación artística, y menos en vista de que esa naturaleza humana no es nada estable, sino sujeta a grandes variaciones. Las ideas aquí recogidas con respecto de la neuroética proceden de Cortina, Adela. “Neuroética: ¿Las bases cerebrales de una ética universal con relevancia política?”. *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política* 42 (2010): 129-148.

referencia a otras partes de sí, son *formas autorreferenciales*, no pretenden aludir a nada externo a ellas mismas. Sus remisiones son internas, aquellos significados que puedan leerse en ellas se desprenderían de las relaciones entre sus elementos. Sin embargo, en la arquitectura, a diferencia de lo que ocurre en la música, la forma, aun cuando consiga organizarse como sistema autorreferencial, aparece siempre revestida de una significación derivada de su uso o de sus relaciones con el contexto, lo que le confiere una legibilidad ausente de la obra musical -dicho sea admitiendo que sea posible la forma autorreferente, que en la recepción pueda hacerse epojé de las dimensiones no formales del objeto y pueda reducirse su experiencia a una lectura del orden formal. De ahí que Enrico Fubini afirme que el problema de la semanticidad de las formas no se plantea en arquitectura, como sí ocurre en la música<sup>123</sup>. Pero ocurre que en cierta arquitectura contemporánea *de vanguardia*, en que se diluye cada vez más el vínculo entre forma y uso, y en que las obras responden cada vez menos a tipos edilicios reconocibles y son con mayor frecuencia creaciones singulares, desaparece la legibilidad aportada por los usos o por la similitud con obras contempladas con anterioridad, y la apreciación de esas arquitecturas se acerca con ello a la de la pintura llamada abstracta o a la de la música absoluta.

El problema de la significación de los objetos arquitectónicos ha sido poco transitado por la crítica de arquitectura. En el curso de esta investigación no se ha encontrado sobre este asunto una muestra de trabajos comparable a los desarrollos de la musicología del siglo XX acerca de la semántica musical. Los textos de crítica de arquitectura considerados como más destacados de la bibliografía suelen ocuparse más bien en las relaciones entre las formas y el contexto histórico en que se conciben. Esta es quizás una línea de investigación más pertinente en arquitectura, pues la busca de un significado de lo construido al margen de estas cuestiones dice poco –y quizás erróneo- acerca del hecho arquitectónico. Pero no se pretende aquí que las formas tengan un sentido independiente de otros factores; se trata más bien de profundizar en los procesos, también socio-históricos, a través de los que las formas adquieren una significación, nunca fija, siempre mudable. Que un arquitecto como Le Corbusier se haya interesado por este asunto, o las repetidas alusiones, casi siempre indirectas, breves y poco desarrolladas, al antropomorfismo de la arquitectura –y no sólo en el clasicismo, como sí recogen con cierta explicitud los tratados clásicos- justificarían un estudio en profundidad de la cuestión.

---

<sup>123</sup> Cf. Fubini, E. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, p. 70.



Le Corbusier. Forma y significado.

Las afinidades entre las dos artes sugieren que quizás los hallazgos de la musicología permitan también comprender mejor los mecanismos de significación en la forma construida. El examen de la literatura musicológica reciente permitirá proponer una serie de mecanismos a través de los cuales las forma abstractas de la arquitectura adquirirían un significado. Esta serie no pretende agotar las modalidades de significación –algo quizás imposible, por otro lado-, ni tampoco se afirma aquí que participen todos los fenómenos descritos en la recepción de cualquier forma, ni que lo hagan en una dosis determinada. Estos procesos significativos no son sino modalidades del fenómeno referencial, que intevienen en diversa medida en la fruición de la obra según el caso.

#### 6.4.1. Simbolismo fonético y sinestesia

Distinguiremos en primer lugar un simbolismo formal que de manera preliminar calificaremos de “inherente”, y que se referiría a cómo algunos estímulos sensibles parecen comunicar un sentido al margen de la intención representativa o evocadora de las formas, incluso con aparente independencia de la cultura desde la que se reciban. Estos sentidos son por fuerza muy elementales, no cabe esperar aquí un simbolismo complejo. Señalemos de antemano que la posible independencia de este simbolismo con respecto de la cultura parecería apuntar hacia un innatismo que aquí no se pretende en absoluto defender, y que el desarrollo del argumento desmentirá. En virtud de este fenómeno, ocurre que, por ejemplo, los colores parecen portar consigo connotaciones significativas; así, se suele considerar que el color blanco tiene un sentido bien diferenciado del color negro; los usos sociales que a menudo se hace de ambos colores parecen confirmarlo. Charles Osgood realizó en 1956<sup>124</sup> un experimento con objeto de verificar los significados que se atribuyen a los colores y su posible

<sup>124</sup> Se trata de un experimento ya clásico en la literatura sobre simbolismo formal, citado con frecuencia incluso por artículos recientes. En lo que sigue se mencionarán fuentes más actuales, pero este escrito de Osgood contiene ya lo necesario para nuestra discusión.

constancia transcultural<sup>125</sup>. Para ello, eligió un surtido de muestras de poblaciones muy dispares de todo el mundo. Se pidió a los voluntarios que describiesen los significados que les sugerían los colores blanco y negro. Osgood halló que individuos de culturas muy diferentes atribuían a los colores unas connotaciones básicas muy similares. Todos los grupos humanos representados en el experimento asignaron un valor “positivo” al color blanco y “negativo” al negro<sup>126</sup>. A medida que aumenta la especificación de los significados y disminuye su tipicidad, aumentan las diferencias entre las apreciaciones hechas por las distintas culturas e individuos, pero ello no hace menos relevante la coincidencia de las asociaciones al nivel más elemental. El experimento de Osgood revela esta cualidad simbólica de estímulos muy elementales que, al margen de cualquier intención representativa a que pudieran responder, acarrear consigo al menos unos valores básicos aceptados con cierta generalidad.

Este experimento importa aquí más que por la constancia intercultural de los significados, por mostrar cómo los estímulos no se dan simples e inconexos, sino embebidos en una pluralidad de resonancias diversas y simultáneas. Un estímulo elemental como puede ser un campo de cierto color remite a una diversidad de armónicos en diferentes registros sensoriales. El estímulo, en virtud de las sinestesias que desencadena, actúa como un verdadero símbolo. Otro experimento, este realizado por Roy Davis, muestra el carácter de estas relaciones. En este caso se eligieron dos muestras: por un lado, un grupo de niñas de un colegio inglés, y por otro un grupo de alumnas de la misma edad de una escuela de un poblado de Tanganika, región aislada de Kenia que no había tenido hasta ese momento ningún contacto con la civilización occidental. De este modo, se descartó que ambas muestras hayan tenido un aculturamiento en alguna medida común. Se pidió a los sujetos de la prueba que relacionasen sucesivamente las palabras “takete” –de vocales abiertas y consonantes oclusivas- y “ulumu” –de vocales cerradas y consonantes lateral y nasal, no oclusivas- con dos tipos de figuras abstractas, unas compuestas por líneas rectas quebradas y ángulos agudos y otras integradas por curvas continuas<sup>127</sup>. Las niñas africanas establecieron las mismas asociaciones entre formas sonoras y visuales que las inglesas: en ambos grupos, se asociaron

---

<sup>125</sup> Cf. Osgood, Ch. E. “The cross-cultural generality of visual-verbal synesthetic tendencies”.

<sup>126</sup> Kandinsky atribuye al blanco y al negro estos mismos valores en sus teorías sobre el color. Cf. por ejemplo Kandinsky, W. *Cursos de la Bauhaus*, pp. 56s. Kandinsky también aborda el asunto del simbolismo del color en *De lo espiritual en el arte*. El problema del simbolismo del color ha sido abordado por numerosos autores, y es asunto en que no cabe profundizar aquí. Para esta discusión, no importa tanto qué significados particulares se pueden atribuir a qué colores, como el hecho de que el hombre halle significativo el hecho físico del color.

<sup>127</sup> Como observa Rainer Wick, esta idea de una sinestesia entre el sonido de las palabras y la forma de las líneas parte de Wolfgang Köhler, quien utilizó justo estas dos palabras en sus experimentos sobre las correspondencias entre forma gráfica y lingüística. Cf. Wick, Rainer. *Pedagogía de la Bauhaus*, p. 189.

las vocales abiertas y las consonantes oclusivas con las formas quebradas, y las vocales cerradas y las consonantes no oclusivas con las suaves formas curvas<sup>128</sup>. De nuevo, más allá de la estabilidad intercultural de las asociaciones interesa aquí el hecho de que se asocien materias sensibles inconmensurables entre sí como son el sonido del habla y las formas visuales no representativas. ¿Qué puede haber en común entre ellas? ¿Quizás pertenezcan estos sonidos y estas imágenes a una misma sinestesia, apoyadas acaso sobre un mismo tono afectivo que a un nivel más superficial se manifiesta en modos sensoriales diversos? Sobre esta cuestión, el psicólogo Roger Brown señala que:

Los atributos sensibles del mundo no-lingüístico pueden tender a agruparse y el hombre puede simbolizar los atributos visibles o táctiles de tales agrupaciones con atributos auditivos procedentes de la misma agrupación<sup>129</sup>.

Y ello, con aparente independencia de la cultura de que se trate. Sobre esto, Osgood y otros autores han rechazado que ello implique necesariamente un origen congénito de estas asociaciones, pues el enlace entre materiales sensibles diversos puede deberse a algún factor aparejado a la condición humana y común, por lo tanto, a toda persona.

La tendencia de los armónicos sensibles a fusionarse en complejos simbólicos reenvía a la idea aquí propuesta de objeto imaginario, según la cual los diversos materiales recopilados y generados en el encuentro con la obra se coligan en una pluralidad rizomática con la que se entretajan los enunciados proferidos en el transcurso de la experiencia. Podrían multiplicarse las referencias a experimentos de esta clase, pues las relaciones entre las formas y los significados que se les atribuyen son objeto de una investigación muy activa, merced a su interés para la práctica comercial. El supuesto implícito en que suelen apoyarse estas investigaciones es el de la sociología de la recepción de las formas; su método es la encuesta. Sus hallazgos informan a menudo el diseño de los envases de los refrescos<sup>130</sup> o el de los

---

<sup>128</sup> Cf. Davis, Ryan L. "The fitness of names to drawings. A cross-cultural study in Tanganika". *British Journal of Psychology* 52.3 (1961): 259-268.

<sup>129</sup> Brown, Roger W. *Words and Things. An Introduction to Language*. Glencoe: The Free Press, 1958. Citado en Davis, R. L. "The fitness of names to drawings. A cross-cultural study in Tanganika", p. 267. Traducción propia.

<sup>130</sup> Cf. entre muchos otros Spence, Charles. "Managing sensory expectations concerning products and brands: Capitalizing on the potential of sound and shape symbolism". *Journal of Consumer Research* 22.1 (2012): 37-54. El autor señala que "la investigación hoy disponible sugiere claramente que los productores pueden mejorar las experiencias que los consumidores hacen del producto al asegurar que el simbolismo sonoro del nombre de la marca, así como cualquier simbolismo formal de/sobre el etiquetado, e incluso la forma misma del propio empaquetado, establezca las expectativas sensoriales correctas –es decir, congruentes- con respecto del producto en la mente del consumidor". *Ibid.*, p. 37. Traducción propia. Subrayemos aquí esta idea de congruencia entre los diversos componentes del simbolismo de la forma: congruencia entre ellos quiere decir que respondan a un mismo *Stimmung*, que un color chillón no desdiga un diseño sobrio, o que el simbolismo fonético del nombre

nombres de las marcas comerciales<sup>131</sup>. En lo que atañe a nuestro argumento, estas investigaciones muestran cómo la forma abstracta parece comunicar una significación de modo inmediato y pre-reflexivo. Grupos humanos muy diferentes atribuyen sentidos similares a unas mismas formas. Y estos sentidos se caracterizan por su multisensorialidad, por darse, merced al fenómeno de la sinestesia, en una pluralidad simultánea de registros sensoriales diversos, entre los que destaca el emocional, puesto que a tal diversidad parece subyacer un tono emocional básico con que las diversas resonancias se corresponderían, siendo expresión todas ellas de una misma cualidad afectiva. Esta afectividad puede explicitarse en enunciados, los cuales dotan al objeto imaginario de un componente discursivo, de una significación ausente en la forma pura, y que se adhiere a esta en el rizoma que constituye su imagen subjetiva. Y recordemos que la intersubjetividad e incluso interculturalidad de estos sentidos no implican su carácter innato, sino que pueden deberse a procesos comunes a grupos humanos muy distintos.

Las regularidades observadas en esta clase de experimentos no pueden generalizarse ni asimilarse a unas “leyes de la forma”. Puede imaginarse aquí que, al igual que ocurre con la pregnancia gestáltica, los hábitos perceptivos o los fenómenos de plasticidad perceptual ya observados pueden condicionar la lectura y por ende el simbolismo de la forma de modo más determinante que un posible simbolismo de orden innato o adquirido a un nivel básico. Además, la forma por sí sola significa poco, y su interpretación depende mucho del contexto en que se halle: que el hombre de cualquier cultura parezca atribuir connotaciones positivas al color blanco no impide que Herman Melville emplee en *Moby Dick* ese color como símbolo de lo terrible y de la muerte, o que a menudo la nieve simbolice también la muerte en la obra de

---

de la marca no contradiga, pongamos por caso, los significados referentes al uso del objeto. Estos productos se conciben pues como agregados simbólicos, diseñados con intenciones muy específicas, que sacan partido de la multidimensionalidad del simbolismo de las formas.

<sup>131</sup> Cf. por ejemplo Yorkston, Eric y Menon, Geeta. “A Sound Idea: Phonetic Effects of Brand Names on Consumer Judgements”. *Journal of Consumer Research* 31 (2004): 43-51. Según los autores, el artículo demuestra que “los consumidores utilizan información que reúnen a partir de los fonemas de los nombres de las marcas comerciales para inferir atributos de los productos y para evaluar las marcas [y que] el modo en que los efectos fonéticos de los nombres de las marcas se manifiestan es automático en la medida en que resulta incontrolable, más allá de la conciencia”. *Ibid*, p. 43. Traducción propia. Este es un campo de estudio muy amplio al que aquí sólo cabe aludir para destacar su importancia. Estos experimentos resultan reveladores en lo que se refiere al simbolismo de la forma en general, al margen de sus aplicaciones comerciales, pero el potencial mercadotécnico de estos fenómenos ha estimulado su investigación, de manera que es en este terreno donde se encuentra hoy la mayoría de la literatura dedicada al simbolismo de las formas. Subrayemos cómo el autor, en la cita recabada, reúne varios conceptos que merecerían un examen más atento: los consumidores asocian el simbolismo fonético de los nombres de las marcas con determinados caracteres de los productos, lo que alude, de nuevo, a la idea de agregados simbólicos multidimensionales que incluyen contenidos en diversos canales sensibles; y ese simbolismo y los significados adheridos a las formas son además asimilados de un modo inmediato, incluso inconsciente, que hace que tales contenidos eludan la crítica del sujeto.

Thomas Mann. Estas contravenciones del sentido habitual del símbolo intensifican en grado alto el efecto simbólico en estas obras, y no por contradecir las significaciones usuales su capacidad comunicativa queda mermada, sino que ocurre justo lo contrario. La idea de un simbolismo “inherente” –designación esta impropia, en cualquier caso- a las formas no serviría pues para justificar una metafísica de la composición musical o arquitectónica que pretendiera fundamentarse en unas relaciones constantes entre forma y significado. Como ante las leyes de la *Gestalt*, aunque quizás en menor medida, cabe extraer de estos complejos simbólicos alguna sugerencia poética, pero nunca nada parecido a un léxico o a un vocabulario que preste fundamento a un posible lenguaje formal, como se ha intentado en alguna ocasión. Tampoco pueden encontrarse aquí certidumbres para la creación artística.

#### **6.4.2. Aspectos representativos de la música**

Se han propuesto multitud de modelos para intentar dar razón de cómo el sonido se hace significativo. Estos planteamientos son muy heterogéneos, y no parece que puedan sintetizarse en una teoría única que los abarque. Se muestran más bien como un surtido de hipótesis referidas a aspectos particulares de la experiencia de la música, tales como la afectividad que su escucha despierta, las asociaciones –imaginarias o narrativas- que suscita, o el sentido de su temporalidad. A buena parte de ellas subyace el supuesto de la condición mimética de la obra musical: de alguna manera, las texturas sonoras imitarían la forma de objetos no musicales, ya se trate de la afectividad humana o de las secuencias de episodios que integran una situación o una historia. Esta iconicidad de la música puede darse en modalidades muy diversas. Distinguiremos un primer nivel de simbolismo sonoro con arreglo al cual la música imita atributos sensibles de objetos no musicales. Como observa Nattiez, los objetos del mundo poseen cualidades sonoras correlativas con otras de orden diferente. Con arreglo a la multisensorialidad de la percepción, todo objeto se configura como un ente simbólico en que se enlaza una multiplicidad de componentes en registros sensibles varios, de manera que la percepción de alguno de ellos remite de inmediato a los demás, como observaba Roger Brown con respecto del simbolismo fonético. Cuando en una música aparecen determinados rasgos sonoros, estos reenvían a otros caracteres no aurales que en la realidad suelen darse junto a aquellos. Puesto que los objetos grandes y pesados poseen frecuencias propias bajas, los tonos de baja frecuencia se asocian a menudo con ellos, y a la inversa, los tonos altos parecen evocar objetos pequeños y livianos<sup>132</sup>, con todos los matices

---

<sup>132</sup> Cf. Nattiez, Jean-Jaques. *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press, (1987) 1990, p. 119.



que estos puedan acarrear, a todo aquello a que estos puedan remitir, incluidos los componentes de orden cultural, los significados explícitos y los valores atribuidos a las puras formas. Con frecuencia, la música ha empleado esta capacidad del sonido para remitir a contenidos de toda clase como recurso para representar entidades no musicales en el medio sonoro. No sólo la pieza incidental o el poema sinfónico han empleado estos procedimientos, sino también la música absoluta, si bien aquellos tienen de ordinario una cualidad icónica más acusada, y se proponen de manera expresa representar objetos y temas no musicales. Abundan los ejemplos de ello en la historia de la música: la *Pastoral* de Beethoven o la *Alpensinfonie* de Richard Strauss incluyen imitaciones de tormentas -esta última responde incluso a un programa narrativo completo, como en otras obras del mismo compositor; el canto de los pájaros ha sido imitado por autores tan diferentes como Richard Wagner en *Sigfried* o por Olivier Messiaen, quien se inspiró en ese canto para su producción musical; en *Pacific 231*, de Arthur Honegger, el oyente reconoce la marcha de una locomotora de vapor incluso si desconoce la intención mimética de la obra<sup>133</sup>.

La música imita también objetos no musicales no tanto a través de sus formas concretas como desde su orden mismo. Si los instrumentos musicales pueden representar algo como el fragor de una tormenta o el estruendo de una locomotora, la forma musical puede también constituirse a imagen de la expresión humana, en particular la acarreada por la voz o por el movimiento corpóreo. Se ha propuesto a menudo que la música toma su expresividad de la imitación de las cadencias del habla, y que del mismo modo que la prosodia de la elocución complementa el sentido del mensaje, la música reproduce, en sus alternancias de tensión y distensión, en sus crescendos y decrescendos, un sentido análogo al del habla, algo que resulta más manifiesto en la obra coral, en la que tales evoluciones confirman el significado expreso de la letra cantada, y menos en la música absoluta, si bien en esta las cadencias podrían interactuar con el monólogo interno del oyente que comenta la obra para sí -hipótesis que avanza de modo tentativo. Pero parece haber un claro vínculo entre la prosodia del fraseo y las cadencias musicales, algo que refuerza la idea de una música que imita la expresividad del habla.

Según algunas de estas propuestas, la aptitud de la música para despertar emociones radicaría en una semejanza estructural entre las formas sonoras y las de la afectividad humana. El sentido emocional de la música se debería a que el orden que organiza sus elementos -el timbre, el ritmo, la serie de crescendos y culminaciones, de resolución de las

---

<sup>133</sup> Cf. Kivy, Peter. *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press, 2010, p. 185.

disonancias- reproduce de algún modo la textura de nuestra afectividad, de manera que el sentimiento se desencadenaría por algún efecto de resonancia entre las estructuras musicales y las psíquicas. Para Dufrenne, el intervalo sonoro es la adaptación a una forma aural de una tensión experimentada con todo el cuerpo. Armonía y ritmo son la organización del movimiento que responde en nosotros al sonido<sup>134</sup>. Sonido y tono corpóreo se acoplan, el cuerpo resuena y vibra ante las evoluciones sonoras, con las que entra en sintonía. La aprehensión del compás de la obra tiene una raíz corporal<sup>135</sup>. Para Susane Langer, las estructuras musicales presentan una semejanza, en su forma *lógica*, con la morfología de nuestros sentimientos: cabe considerar la música como una especie de proyección aural de las figuras que adopta el sentimiento<sup>136</sup>, donde los ritmos orgánicos ofrecen la pauta para las estructuras musicales; las tensiones y resoluciones y los patrones que estas generan se corresponden con la forma de las respuestas emotivas; el simbolismo de las formas musicales imita las estructuras psíquicas<sup>137</sup>; que las configuraciones musicales asemejen en su forma lógica ciertas pautas de la experiencia humana es algo bien establecido, compartido incluso por un formalista como Hanslick<sup>138</sup>. Pero la textura musical podrían imitar también la racionalidad del hombre: las estructuras sonoras repetirían –y de ese modo contribuirían a consolidar- las racionalidades operativas en otros ámbitos. Según Dufrenne, el sistema tonal se organiza conforme a un racionalismo no necesariamente inherente a la materia sonora, como ha pretendido la teoría compositiva clásica<sup>139</sup>, de manera que ese racionalismo podría responder antes a una inclinación particular de la época –como la que encontramos en el *Traité de l'harmonie réduit à ses principes naturels* de Jean-Philippe Rameau- que a reglas universales y necesarias. “Rameau, un *verdadero hijo de la Edad de la Razón*, nos presentó una teoría tonal que resumía *científicamente* la forma en que pueden ordenarse los acordes”<sup>140</sup>: comentario este que parece sugerir que la racionalidad que permea el tratado de Rameau respondería antes a un gusto racionalista que a una necesidad inmanente al material sonoro. El sonido, en cuanto fenómeno físico, puede que obedezca a una legalidad matematizable, pero el extender esa lógica al todo del sistema musical puede responder antes a las preferencias epocales que a la

---

<sup>134</sup> Cf. Dufrenne, M. *Fenomenología de la experiencial estética I*, p. 295

<sup>135</sup> Cf. Dufrenne, M. *Fenomenología de la experiencial estética I*, p. 306.

<sup>136</sup> Cf. Langer, Susane. *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1979, p. 226.

<sup>137</sup> Cf. Langer, S. *Philosophy in a New Key*, p. 228.

<sup>138</sup> Cf. Langer, S. *Philosophy in a New Key*, p. 226.

<sup>139</sup> Cf. Dufrenne, M. *Fenomenología de la experiencial estética I*, p. 296.

<sup>140</sup> Károlyi, Ottó. *Introducción a la música del siglo XX*. Madrid: Alianza, 2000, p. 40. *Cursivas mías*.

naturaleza de la materia sonora. En el caso de la composición clásica, su racionalismo se emparentaría con el de los sistemas filosóficos -Descartes, Leibniz, Kant, Hegel- y científicos - Galileo, Newton- coetáneos. Y si al siglo de la Ilustración parecen corresponder estrategias compositivas basadas en el tema con variaciones, formas tipificadas de gran pregnancia, la incertidumbre de nuestra época hallaría su expresión en la música aleatoria o en la obra abierta. En cuanto a la dimensión temporánea, para Gisele Brelet la temporalidad musical imitaría la de la conciencia, de ahí su aptitud para resonar con el afecto y de ahí que, en su semejanza con el ritmo con que se suceden los pensamientos, con el devenir del flujo consciente, las formas abstractas tomen un sentido humano. También el *tempo* musical se hace significativo, no sólo en la relación, ya señalada, con la emotividad humana, sino también en su mimesis de los flujos de conciencia, pues el modo en que se suceden los acontecimientos sonoros puede reflejar, como en la obra literaria, ya las series de acontecimientos reales, ya las formas de la corriente subjetiva. Las evoluciones del fluido aural imitan la afectividad, reproducen el tono corpóreo, el ritmo con que se suceden las reflexiones; su forma se ordena según el tipo de lógica que domina en cada época; la música no parece sino dar forma audible al ser del hombre en sus múltiples facetas.

En el fondo, subyace a estas teorías un *antropomorfismo* común: todas ellas parecen presuponer un oído que interpreta las formas abstractas en términos humanos. Ello puede deberse a que, como observa Tarasti, “puesto que somos *sujetos intencionales*, cuando escuchamos o producimos música, podemos buscar signos o huellas que hayan sido codificados por otros sujetos semejantes a nosotros”<sup>141</sup>. Para Tarasti, si la música evoca la prosodia de la voz y la expresividad del movimiento corpóreo, estos han de ser los de un *personaje*, que como tal ha de poseer *rasgos* definidos que la música representaría de algún modo. Las derivas sonoras se interpretan, desde esta escucha, como los avatares de un sujeto o de una situación. El monólogo interior, a través de su comentario silencioso, atribuye caracteres humanos a las formas sonoras y les confiere así un significado narrativo, y de esas narraciones desplegadas en la recepción de la obra adquiere esta algunos de sus significados. Además, la obra se presenta ante el sujeto como obra de un autor, y se le supone una intención no explícita y que por tanto hay que averiguar. Las formas se presuponen intencionadas, y por ende portadoras de un sentido humano. Todo ello compone una trama correlativa a la forma musical. En adelante desarrollaremos esta cuestión en mayor profundidad; retengamos aquí, como recapitulación de este apartado, cómo los significados de

---

<sup>141</sup> Tarasti, E. *Semiotique musicale*, p.157. Cursivas en el original. Traducción propia.

la obra pueden dimanar de esta escucha intencional que, en la ausencia de un significado explícito, interpreta la materia sonora en términos antropomórficos, ya se trate de la correspondencia entre las formas musicales y las estructuras de la psique –la afectividad o la racionalidad-, ya de la atribución de una fisonomía a esas formas.

#### **6.4.3. Perspectivas formalistas**

En la historia de las teorías del significado musical, se ha considerado durante mucho tiempo que la lectura de la forma sonora ocupaba un lugar principal en su recepción. El nombre de Edouard Hanslick se menciona a menudo a propósito de las interpretaciones formalistas de la música, como el de Konrad Fiedler o el de la escuela de la *Gestalt* se asocian al de la abstracción en las artes plásticas. Para Hanslick, en clara reacción a las posiciones románticas de la segunda mitad del siglo XIX -y, en particular, al semantismo wagneriano-, lo esencial del significado de la música reside en la textura de la obra, de manera que su recepción consistirá en esencia en descifrar las formas que organizan el sonido, y en esa lectura radicaría lo más relevante de su experiencia. Como la experiencia de la forma bella para la Gran Teoría de la Belleza, la escucha musical consistiría, desde la hipótesis formalista, en una aprehensión de las formas más intelectual que sensible, una escucha poco interesada por las referencias que la obra pueda hacer a realidades extramusicales o por las asociaciones privadas que la música pueda suscitar. La recepción de la pieza se asemeja entonces a un juicio reflexionante que trata de discernir la forma musical<sup>142</sup>. Cabe esperar que, hecha epojé de los aspectos no formales de la música, el componente afectivo de la experiencia es equiparable al placer estético kantiano, es decir, el derivado del logro intelectual de descifrar la forma sonora.

Puede considerarse esta concepción de la obra musical como el desarrollo último de potencialidades internas al sistema de la música de Occidente. Ya Pitágoras postuló la objetividad y universalidad del lenguaje de la música<sup>143</sup>, cualidades de las que las leyes matemáticas que rigen los intervalos tonales darían prueba: el sonido se organiza conforme al número, que subyace a todos los entes de la naturaleza, y la música reproduciría en su forma básica ese orden universal. La posterior racionalización a que la teoría compositiva sometió al sonido musical reforzó estos planteamientos, esta estética de lo racional y de lo ordenado, esta tendencia a considerar la forma artística y, en último término, la realidad entera, como sujetos a la regla del número. Lo bello musical se equipara entonces a la belleza matemática,

<sup>142</sup> Cf. Kivy, P. *Introduction to a Philosophy of Music*, p. 57.

<sup>143</sup> Cf. Fubini, E. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, p.178.

responde a la pasión por el sistema, por la forma bien ordenada, acaso mimesis del “mejor de los mundos posibles”.

Empero, no cabe considerar que esta inclinación por la forma ordenada responda al mero gusto, pues la sistemática que caracteriza a la composición tonal ha resultado muy fecunda en la historia de la música, y gracias a ella se ha podido explorar sistemáticamente el espacio de formas definido por los postulados de partida de la tonalidad. Esta ofrece un sistema que permite generar piezas musicales por combinación del material sonoro según reglas predefinidas. Pero cuando las posibilidades de combinación se agotan, cuando se han generado todos los tipos de estructuras posibles, la praxis artística cae en la repetición, y no hay ya lugar para ese libre juego de las facultades prolongado de que se disfruta ante la forma compleja y desconocida<sup>144</sup>.

Sin embargo, las cualidades estructurales no bastan para explicar la calidad artística, como la pregnancia visual no hace por sí sola la obra maestra de la pintura. Peter Kivy denomina *formalismo ampliado* -*enhanced formalism*- a aquellos planteamientos de raíz formalista que consideran fuentes de significado musical otras que la pura forma<sup>145</sup>. Incluso los formalistas duros como Hanslick reconocen que las formas musicales acarrear consigo algún significado<sup>146</sup>, por más que este se juzge secundario o irrelevante en lo que concierne al valor artístico. Pero en el sistema tonal se estima que las distintas escalas o modos se corresponden con otros tantos “humores”, que hay alguna relación entre las combinaciones a que cada tonalidad puede dar lugar y la afectividad que se atribuye a esas formas, de manera que, pongamos por caso, una música que se pretende enérgica se compondrá en una tonalidad mayor, y una melancólica, en modo menor<sup>147</sup>. Pero esto no es sino otra manera de reconocer un simbolismo inherente a las formas sonoras, que si bien por un lado se organizan

---

<sup>144</sup> Cabe cuestionar que esto aboque al arte musical a su decadencia, pues, en culturas no occidentales, la producción artística repite unas mismas formas a lo largo de grandes periodos de tiempo, y cada obra particular apenas realiza las variaciones de matiz más sutiles. Pero en el ámbito occidental parece que hay un impulso hacia la innovación artística permanente, y que al agotamiento de las posibilidades del sistema debe seguir la apertura de nuevos espacios de creación. Esta actitud recuerda demasiado al afán de novedad continua que exige la producción industrial, y acaso una repetición de las formas que reclame una mirada -no necesariamente *kitsch*- que se demore en apreciar las variaciones menudas de temas bien conocidos se oponga a la acelerada innovación artística y social en el mundo contemporáneo. Por otro lado, lo referido acerca de la “combinatoriedad” de la composición musical debe relativizarse: el sistema tonal sólo proporciona un marco normativo que no garantiza en absoluto la calidad artística de las realizaciones, y deja mucho margen para la creación individual, como muestra la gran variedad de músicas generadas a partir de este sistema.

<sup>145</sup> Cf. Kivy, P. *Introduction to a Philosophy of Music*, pp. 88s.

<sup>146</sup> Cf. Nattiez, J-J. *Music and Discourse*, pp. 108-109.

<sup>147</sup> Nattiez incluye en *Music and Discourse* un cuadro que muestra el simbolismo atribuido a la tonalidad por distintos autores. Cf. Nattiez, J-J. *Music and Discourse*, p. 125.

en estructuras de una gran pregnancia -lo que respalda la perspectiva formalista-, por otro conllevan un sentido propio, una suerte de afectividad intrínseca que trasciende la lectura puro-estructural.

Una vez que se concibe la posibilidad de que las propiedades emotivas de la música sean propiedades escuchadas *en* la música, se hace inmediatamente aparente que las descripciones emotivas de la música son compatibles con el “formalismo”, concebido este en sentido lato como la doctrina [...] según la cual la música es una estructura de eventos sonoros sin contenido semántico o representacional. Pues, si propiedades emotivas como la tristeza son propiedades escuchadas en la música, *estas son propiedades de la estructura musical*<sup>148</sup>.

Esta idea de *formalismo ampliado* trataría, pues, de combinar ambas vertientes de lo musical: mantendría la importancia de la lección de las estructuras en la experiencia de la obra, pero admitiría que la semejanza de esas estructuras con realidades extramusicales –en particular, con las estructuras afectivas humanas, como observaba Langer-, lo que permite atribuir a la forma musical unas afectividades intersubjetivamente experimentadas.

Acerca de la perspectiva formalista, observa Nicolai Hartmann:

Ha habido opiniones que han querido restringir, por ejemplo, la música a lo puramente formal y negarle la capacidad de representar algo. Así es como Eduardo Hanslick, en su obra *De lo bello musical*, ha visto la música como una concepción formalista y racionalista, intentando presentarla como un mero juego de formas en movimiento del sonido que no pueden tomarse temáticamente<sup>149</sup>.

Esta actitud receptiva, que se concentra en el ejercicio intelectual de reconstruir las estrategias compositivas del autor y deja de lado otros aspectos de la audición, como puedan ser las imágenes mentales que la pieza puede despertar o los significados extramusicales a que puede remitir, contradice lo que las personas aparentan experimentar: ese júbilo, esa exaltación que la música suscita en ocasiones, ¿se debe al descifrado de la armonía oculta de la obra? La deriva histórica de la creación musical y de su recepción parecen contradecir las versiones más fuertes del formalismo. La experiencia *plena* de obras que destacan por su claridad compositiva, como ocurre con las músicas de Bach o Mozart, requiere de la lectura de las formas, pero tal lectura se hace cada vez más difícil en periodos posteriores, y resulta por

---

<sup>148</sup> Kivy, P. *Introduction to a Philosophy of Music*, p. 89. Traducción propia. Cursivas mías.

<sup>149</sup> Hartmann, Nicolai. “Los estratos de la obra de arte”. En *Antología de textos de estética y teoría del arte*. Adolfo Sánchez Vázquez (ed.). Ciudad de México: UNAM, 1972, pp. 143-144. Cursivas en el original.

completo imposible en la obra wagneriana<sup>150</sup>, por no hablar de la música contemporánea, en la que tiene lugar una progresiva destrucción del objeto. Ni siquiera puede considerarse la estructura de la obra como algo fijo, puesto que el oído termina por aceptar como consonante aquello que en un momento apreció como disonancia, y lo que en un período se entiende como resolución de una disonancia se percibe en otro como ausencia de esta, y por ende como una estructura musical distinta<sup>151</sup>. Como recuerda Nattiez, el público francés de la época recibió con disgusto las sinfonías de Beethoven, demasiado avanzadas para ese auditorio, y estas obras fueron incluso “corregidas” de acuerdo con los gustos locales<sup>152</sup>. El famoso acorde con que se inicia el prelude al primer acto de *Tristán e Isolda*, de Richard Wagner, fue calificado de disonancia en su época; hoy, se considera un notable hallazgo expresivo<sup>153</sup>. La presunta naturalidad del sistema tonal, en la que se ampara la pretensión universalista de las formas tradicionales, es además discutible, pues las escalas empleadas no se corresponden con la tonalidad “natural” para el oído humano, sino que se trata de una tonalidad temperada, ligeramente corregida para permitir su ejecución en instrumentos musicales tipificados<sup>154</sup>; de ahí que Adorno afirme que tal escala temperada no resulta tan satisfactoria para quienes poseen oído absoluto<sup>155</sup>, y que “la estética de las tonalidades no surgió tanto en la esencia natural propia de las tonalidades, como en una praxis histórica de los modos instrumentales de tocar”<sup>156</sup>.

Distintos autores divergen en lo que se refiere a la importancia de la lectura de la forma musical en la audición. El compositor Pierre Boulez coloca el centro de gravedad de la

---

<sup>150</sup> Entre otros ejemplos posibles, las dificultades que han encontrado los musicólogos para describir el acorde del *Tristán -v. infra-*, dan muestra de ello. Este acorde no se corresponde con ninguna etiqueta clasificatoria que pueda encontrarse en los tratados, y ha desafiado todos los intentos interpretativos. El musicólogo Martin Vogel concluye, tras el análisis de los diversos comentarios a este acorde, que la crisis de la armonía romántica es en realidad la crisis de la teoría armónica, y esto mostraría que *el lenguaje armónico de un periodo o compositor determinados no es comprensible salvo si es mediado por un metalenguaje que lo explique*. Esta crisis de la teoría supone admitir que no hay formas musicales en sí, que estas sólo existen en virtud de la teoría que intenta explicarlas, y que las teorías armónicas de una época particular dejan de ser suficientes en el momento que los compositores superan sus postulados, lo que acaba ocurriendo antes o después en el curso de la evolución artística. Cf. Nattiez, J.-J. *Music and Discourse*, p. 217.

<sup>151</sup> Cf. Kivy, P. *Introduction to a Philosophy of Music*, p. 104.

<sup>152</sup> Cf. Nattiez, J.-J. *Music and Discourse*, p. 211. Añade Nattiez que sería curioso saber qué errores armónicos se atribuyeron por ejemplo a la Quinta Sinfonía.

<sup>153</sup> Acerca de la historicidad de la apreciación de este acorde, cf., entre muchos otros, los mencionados Nattiez, J.-J. *Music and Discourse*, pp. 217s o Kivy, P. *Introduction to a Philosophy of Music*, pp. 94-95.

<sup>154</sup> Cf. por ejemplo Károlyi, O. *Introducción a la música del siglo XX*, p. 131.

<sup>155</sup> Cf. Adorno, Theodor. W. *Escritos musicales V. Obra completa*, 18. Madrid: Akal, 2011, p. 50.

<sup>156</sup> Adorno, Th. W. *Escritos musicales V*, p. 51.

recepción musical en lo que podríamos considerar los aspectos “puro-sensibles” de la obra; Pierre Schaeffer, autor del conocido *Tratado de los objetos musicales*, defiende la importancia de la lectura de las formas<sup>157</sup>. La composición contemporánea parece más cercana a la perspectiva del primero: las estructuras del serialismo integral, no por nítidas y rigurosas, resultan por ello más legibles para su auditorio<sup>158</sup>. La fruición de las músicas populares o folclóricas, compuestas de ordinario según moldes sencillos, evidencian la escasa atención que se presta a las formas en su disfrute, el cual no es por ello menor. La comprensión de los recursos compositivos hace más intensa la experiencia musical, pero no puede esta reducirse al descifrado de las formas, ni siquiera en las piezas clásicas, las cuales, en virtud de la emotividad que incluso los formalistas reconocen a las diferentes escalas tonales, pueden disfrutarse atendiendo tan solo a sus momentos expresivos. Ante la controversia entre formalismo y contenidismo, puede afirmarse que las dos posturas se complementan una a otra, y que ambas deben tenerse en cuenta en un análisis musical, si bien la importancia relativa de cada una depende de la época<sup>159</sup> y, añadiríamos, de la obra concreta. Como cabía anticipar tras la discusión acerca de la belleza kantiano-gestáltica, resulta más cercano a la aparente realidad del disfrute de la música el considerar la estructura de la forma, en un tiempo promovida a aspecto primordial de la experiencia estética, como un ingrediente más de esa experiencia, cuyo peso depende mucho de la pieza particular y de las disposiciones del auditorio. Más que un valor absoluto, parece un momento de la obra que interactuaría con los demás, que sólo puede separarse del conjunto en el análisis, y que tiene la ventaja de brindarse a un análisis objetivo, de poder transcribirse en un discurso descriptivo que facilita su comprensión. De ahí acaso la importancia que se le ha dado en otros tiempos, frente a aquellos aspectos más difícilmente aprehensibles y teorizables de la experiencia musical. Este objetivismo tiene claras ventajas desde el lado de la producción, pues más fácil parece definir una legalidad para lo inanimado –como hacen las reglas compositivas– que considerar la ambigüedad y la indeterminación esenciales del lado subjetivo de la experiencia estética.

---

<sup>157</sup> Cf. Nattiez, J-J. *Music and Discourse*, p. 98.

<sup>158</sup> En su tesis doctoral, la compositora Alicia Díaz de la Fuente llega a la siguiente conclusión: la forma altamente estructurada del serialismo integral –el de Boulez, en particular– resulta por completo ilegible para el auditor, de manera que la lección de la forma no cumple papel alguno en su experiencia, y por ello la escucha de la obra serial se asemeja a la de su aparente opuesto, la música aleatoria: una escucha que atiende antes al sonido aislado que al conjunto, a diferencia de lo que ocurre con las formas tradicionales. Cf. Díaz de la Fuente, Alicia. “Estructura y significado en la música serial y aleatoria”. Tesis doctoral sin publicar. UNED, 2005.

<sup>159</sup> Cf. Nattiez, J-J. *Music and Discourse*, p. 111. Sobre esta cuestión, afirma David Carr que “teorías más recientes acerca de la música, el significado y la emoción han tratado [...] de seguir derivas más matizadas entre esos dos extremos”. Carr, David. “Music, Meaning and Emotion”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62.3 (2004): 225-234, p. 226. Traducción propia.



Como ha señalado Castoriadis, el pensamiento occidental ha tendido no ya a obviar, sino a negar aquello que no encaja en una filosofía del ser como determinidad, aquello que el discurso no consigue recoger<sup>160</sup>. Ante las dificultades del concepto para expresar lo inefable de la experiencia de la música, la teoría se ha vuelto hacia aquello que sí podía codificar con precisión, hacia la física del sonido, que admite ser sistemáticamente organizada. No obstante, conviene no subestimar el aspecto estructural de la experiencia de la música. En este sentido, advierte Langer de que la ideación de imágenes a partir del flujo sonoro puede ser un modo válido de disfrute para quienes carecen de la formación necesaria para apreciar sus cualidades estructurales -Goethe parece haber sido aficionado a esta forma de escucha<sup>161</sup>-, pero los implicados en la producción musical no deben basarse en esta clase de planteamientos, pues ello significa dejar de lado lo más propio y distintivo de este arte<sup>162</sup>.

#### **6.4.4. La investidura social del significado**

La crisis del formalismo, ya se trate del puro o del “ampliado”, plantea de nuevo la pregunta por la significación musical: si esta no dimana de la textura de la obra, ¿a qué obedece? La perspectiva que parece hoy más aceptada sostiene que el sonido adquiere su significado en buena medida en los usos sociales de la música, en un proceso muy similar a aquel por el cual las narraciones y en general el lenguaje se impregnan de cargas afectivas y sensibles y establecen, en el seno de la semiosfera cultural, una multiplicitad de enlaces con contenidos no lingüísticos por efecto de su dación en contigüidad con ellos; por efecto, en definitiva, de la multisensorialidad de la experiencia consciente y de las síntesis de distinto grado que la conciencia tiende a efectuar entre los ingredientes diversos que conforman el objeto imaginario.

El predominio de la música *absoluta* o pura sobre la vocal se inicia hacia la segunda mitad del siglo XVIII<sup>163</sup>. Con anterioridad, la obra se concibe primariamente para ser ejecutada en actos sociales diversos, ya fuesen religiosos, cortesanos o populares. En esta aparición conjunta de la música con lo no musical se tiende a establecer en el seno de una comunidad enlaces semióticos entre las formas sonoras y el significado de las circunstancias en que se

---

<sup>160</sup> “Vemos aquí por qué esta región –y su propio modo de ser- nunca ha sido tomado en cuenta por la filosofía heredada, por qué ha sido, y sigue siendo el objeto de una obstinada negación, por qué la lógica y la ontología del ser como determinado se sienten, y se han sentido siempre, con razón, mortalmente amenazadas por la representación, la imaginación, lo imaginario”. Castoriadis, C. *La institución imaginaria de la sociedad II*, p. 261.

<sup>161</sup> Cf. Langer, S. *Philosophy in a new key*, pp. 242-243.

<sup>162</sup> Cf. Langer, S. *Philosophy in a new key*, pp. 243.

<sup>163</sup> Cf. Kivy, P. *Introduction to a Philosophy of Music*, p. 49.

aquellas aparecen; en particular, los tonos afectivos de esas circunstancias tenderían a adscribirse a configuraciones aurales determinadas. Cuando la música se acompaña de texto cantado, el discurso confiere al sonido parte de su significación. De este modo, la comunidad termina por asociar las formas sonoras con materiales en otros registros, por indeterminados que estos sean, de un modo muy similar a como ocurría con el simbolismo fonético. En nuestros días, estos procesos de semantización resultan potenciados por los medios y por la industria de la cultura, en donde la música suele acompañar a materiales de orden visual o discursivo. Y es por efecto de esta sedimentación gradual que un auditorio evoca de manera intuitiva, no mediada por el discurso, los significados y tonos afectivos que impregnan las formas sonoras. Señalemos que la génesis consuetudinaria de este simbolismo no implica su arbitrariedad, pues, como ocurría con el simbolismo fonético o con el de la forma, su constancia intercultural sugiere que ha de responder a algún factor inherente a la condición humana, hasta cierto punto autónomo de la coyuntura particular. Aquellas teorías que defienden la semejanza entre las formas musicales y aspectos de lo humano como las estructuras afectivas o la temporalidad de la conciencia darían razón de ciertas asociaciones preferentes entre sonidos y significados, sin por ello apelar a ningún innatismo.

Se constituye a través de estos procesos lo que Tarasti denomina *almacén de entonaciones*<sup>164</sup>, equiparable a una suerte de tradición desde la que se recibe la obra. Esta tradición se transmitiría no tanto a través del discurso como de las asociaciones convencionalmente establecidas entre sonido y elementos extramusicales, a través de la confluencia en la esfera pública entre la música y otros contenidos, en la cual se estrecha el lazo semiótico entre ambos de manera que, en la audición de la música pura, lo aural remite al punto a esos contenidos no musicales. Cuando esas apariciones conjuntas se repiten, el lazo entre sonido y significado extramusical se afianza, se instituye, sedimenta en un sustrato en virtud del cual los miembros de la comunidad experimentan intuitivamente la remisión del sonido a un cúmulo de significaciones, afectos, y otras adherencias. Para Dufrenne, la realidad cultural de una materia sonora es semejante a la de una lengua, constituye un sistema de sonidos codificados por una larga tradición<sup>165</sup>. Afirmo Jean Paulus acerca de la conexión entre el símbolo y lo simbolizado que “lo que los une, lo que determina que uno evoque al otro, es el *depósito común de reacciones afectivas* que provocan, un depósito común que puede derivar del psiquismo innato, de hábitos culturales, o finalmente de las experiencias y asociaciones

---

<sup>164</sup> Cf. Tarasti, E. *Semiotique musicale*, p. 58n.

<sup>165</sup> Cf. Dufrenne, M. *Fenomenología de la experiencial estética I*, p. 295.

individuales”<sup>166</sup>. No obstante, el carácter intersubjetivo del almacén de entonaciones no supone que todos los miembros de una comunidad atribuyan los mismos sentidos a un material sonoro particular, pues a estos significados colectivamente compartidos se añaden otros de orden individual, originados estos en la experiencia perceptiva de cada uno. A esto se refiere lo que Peter Kivy denomina efecto *nuestra canción*<sup>167</sup>, según el cual las personas asocian las músicas con contenidos privados, les atribuyen significaciones, afectos, imágenes o sinestesias en virtud de las circunstancias individuales en que las escuchan, o de la actividad mental desplegada en su audición -en este último caso, la investidura simbólica del sonido puede ser un acto por completo inmanente, fruto de la pura imaginación individual. Pero, pese a la existencia de contenidos privados, el sedimento común de significaciones, inscrito en una cultura particular, hace que las formas musicales comuniquen también significados colectivamente compartidos, lo que permitiría hablar de alguna clase de correspondencia entre sonido y significado. A ello obedecería la posibilidad de comentario de la obra musical, que, en el momento en que pretende ir más allá de la descripción de los rasgos formales objetivos de la música, se hace por fuerza metafórico o incluso deíctico, y sólo transmite algo cuando hay un contexto compartido entre el comentarista y su auditorio. Es en virtud de esos significados reconocidos por una comunidad que cabe calificar a una música de alegre o melancólica, de luminosa u oscura, como hace a menudo la musicología.

#### **6.4.5. El discurso acerca del sentido de las formas**

Indeterminados son el significado de las formas construidas como el de los objetos musicales. Las entidades no discursivas admiten una infinidad de interpretaciones diversas, sus caracteres formales no determinan sus significados, los discursos que acerca de ellas pueden elaborarse. Y sin embargo, a juzgar por el papel social y existencial de la música –o de las edificaciones-, parece claro que deben comunicar alguna significación de interés. La importancia dada a la música como acompañante de ceremonias y actos públicos, o en la vida cotidiana personal, resultaría incomprensible si la música no transmitiese esta clase de significados. Empero, la inconmensurabilidad de la forma no lingüística al discurso, origen de la infinidad de interpretaciones posibles, o la incapacidad del lenguaje para describir la experiencia musical, dificultan el determinar qué significados sean esos. Las dificultades son algo menores cuando el texto cantado acompaña al sonido, pues el discurso orienta aquí la

---

<sup>166</sup> Paulus, Jean. *La fonction symbolique et le langage*. Bruselas: Dessart, 1969. Citado en Nattiez, J-J. *Music and Discourse*, p. 36. Traducción propia. Cursivas mías.

<sup>167</sup> Cf. Kivy, P. *Introduction to a Philosophy of Music*, pp. 111-112.

interpretación, sin que por ello la agote, pues, pese al texto, los aspectos más propiamente musicales de la escucha permanecen inaccesibles a una explicitación completa. De ahí que muchos hayan rechazado la pertinencia del discurso meta-musical, como ha ocurrido también en arquitectura y en las demás artes. Como observa el musicólogo Eero Tarasti:

Para muchos músicos, el conocimiento verbal y el musical se excluyen [pero] esta actitud ignora las realidades de la historia de la música puesto que la tradición musical se transmite esencialmente a través de un soporte verbal. Así, la [...] solución –la más razonable– sería la de adoptar una posición intermedia, según la cual se pueden decir algunas cosas verdaderas acerca de la música, aceptando que algunos de sus aspectos no pueden ser descritos con palabras<sup>168</sup>.

Esto no sólo es “lo más razonable”. A falta de una tradición que informe la producción, el comentario que sugiere nuevas líneas de desarrollo, que describe estrategias compositivas, que explicita las formas empleadas y las vierte en conceptos que pueden emplearse en el hacer compositivo, resulta imprescindible. El metadiscurso permite objetivar problemas artísticos y apuntar direcciones para su tratamiento; se brinda como medio para explorar y tantear posibles caminos productivos, para definir posiciones, y, aun cuando dado en un soporte heterogéneo del artístico, su componente poético-figural puede sugerir imágenes que admitan elaboraciones no discursivas -de ahí el valor que los manifiestos adquirieron para las vanguardias. No hay, en último término, creación sin metadiscurso; la idea de una creación puramente intuitiva responde al prejuicio romántico de la inspiración y el genio. Cuando se trata de aquellas modalidades artísticas que se ocupan de producir objetos -como son la música o la arquitectura-, no hay obra de arte sin sistema, y por ende sin conceptos formales. Y, en un escenario de producción artística sin cuerpos normativos aceptados -como sí ocurría en el clasicismo-, parece necesario conceptualizar la nueva forma para emplearla de modo sistemático en la composición. Hay un momento de verdad en la reticencia hacia el metadiscurso, hacia la inclinación a reducir lo artístico a lo textual, a equiparar la experiencia artística a su comentario, pero, como afirma Tarasti, el equilibrio se alcanza aquí cuando se tienen presentes la función y el valor relativo de cada elemento en el conjunto del sistema del arte<sup>169</sup>.

---

<sup>168</sup> Tarasti, E. *Semiotique musical*, p. 14. Traducción mía.

<sup>169</sup> Para Luhmann, el metadiscurso artístico cumple una función esencial en la dinámica autopoietica del sistema del arte. Para este autor, el arte sólo se instituye como sistema social diferenciado cuando se inicia la producción de metadiscurso que vuelve a la actividad consciente de sí misma, le proporciona una retroalimentación, e incoa de ese modo el proceso autotético de su autonomía con respecto del sistema social. Cf. *Art as a social system*, §7, en particular pp. 244-249 y 272s.

Paul Hindemith proclamó: “artistas, debéis crear, no hablar”<sup>170</sup>; en igual vena, numerosos arquitectos destacados, en particular algunos de talante más “moderno”, han rechazado con frecuencia que la palabra sea relevante para la creación arquitectónica. Hasta cierto punto, esta postura deriva del prejuicio moderno según el cual el objeto artístico ha de aprehenderse desde una actitud puro-sensible que haga epojé de cualquier contenido narrativo, algo a su vez alineado con las referidas pretensiones modernas de demarcación disciplinar. Pero el declive del paradigma moderno acarrea la crisis de la autonomía del objeto artístico y favorece actitudes más abiertas que reconocen los nexos que la obra establece con su exterioridad, lo que a su vez mueve a reconsiderar este tipo de actitudes hacia el discurso. No puede actuarse ya como un “especialista” de la forma, sino que la creación, destinada a un medio cultural que condiciona necesariamente su recepción, se beneficia del conocimiento – discursivo- que el artista tenga de ese medio. La cuestión atañe de manera directa a las relaciones entre discurso y figura, y por ende a los saberes implicados en la creación artística, de manera que no se trata en modo alguno de un problema menor.

#### **6.4.6. Narratividad de la escucha musical**

La escucha musical, como cualquier otra variedad de experiencia estética, se acompaña de un monólogo silencioso que comenta la obra y genera un discurso paralelo, correlativo y complementario a su audición. Ya se trate de los enunciados que se ocupan de dilucidar la forma sonora en un libre juego de las facultades, o de las explicaciones que el auditor se haga de los sentimientos que en él despierta el flujo musical, el componente discursivo de la escucha se entrelaza con la percepción del sonido de modo semejante a como ocurría ante la forma visual. La suma de esos enunciados compone -una parte de- el significado de la obra, y cabe atribuirle los caracteres referidos con respecto del momento narrativo de la experiencia estética en general: su inserción en un plexo rizomático en cuyo seno se vincula con materiales de orden afectivo, sensible y no lingüístico en general, o su autoorganización en un sistema parcial de diferencias que incluye secciones no integrables en ese sistema. Estas narraciones no constituyen un aspecto menor del episodio musical, sino que su maridaje con el sonido es objeto de la musicología, cuyo propósito, según el musicólogo Charles Seeger, es el de “integrar el conocimiento musical y el sentimiento de la música con el conocimiento del discurso y el sentimiento asociado a este en la medida en que esto sea posible en la representación discursiva, y [...] indicar tan claramente como sea posible

---

<sup>170</sup> Cf. Nattiez, J-J. *Music and Discourse*, p. 152.

la medida en la que esto no sea posible”<sup>171</sup>. La musicología se ocupa también, pues, de señalar los límites del metadiscurso musical, de averiguar hasta qué punto lo verbal puede dar cuenta del contenido sonoro. Y añade Seeger que discurso explícito y escucha puro-sensible se complementan en el estudio de lo musical, y que “puede sospecharse que las lagunas encontradas en nuestro pensamiento verbal acerca de la música pertenecen a áreas del pensamiento musical puro [pues] la música transmite algo que el discurso no comunica”<sup>172</sup>. Esto confirma lo observado por la psicología cognitiva acerca de los contenidos no conceptuales de la percepción y de la función del lenguaje en el pensamiento y, en virtud de ese carácter paradigmático que tiene la escucha de la música con respecto de la experiencia estética en general, podemos esperar una relación análoga entre discurso y vivencia artística en las demás artes, literatura incluida.

Eero Tarasti, en su *A Theory of Musical Semiotics*, propone un modelo de experiencia musical que trata de caracterizar las narraciones desplegadas por el oyente en el transcurso de la audición. Este modelo podría revelar algunos de los contenidos posibles de esas narrativas, que en los términos empleados en esta tesis se corresponderían con los contenidos del monólogo interno desarrollado en la escucha de la obra e incorporados al objeto imaginario de la experiencia. La idea de *programa narrativo* propuesta por el musicólogo finés pretende dar cuenta de la relación entre las formas musicales y algunas de las narrativas que aquellas pueden suscitar. De acuerdo con esta propuesta, el oyente efectuaría una “escucha antropomórfica” de la obra merced a la cual identificaría en las formas musicales “personajes” a los que atribuiría “caracteres”, “acciones” y “procesos”, todo lo cual integraría un relato más o menos explícito que admitiría una transcripción textual en la línea de los experimentos de Newell y Simon –al menos, así permiten imaginar los análisis que Tarasti hace de algunas piezas musicales. Afirma este autor que incluso una obra como la de Chopin, concebida no como música incidental sino desde criterios primariamente formales, ha sido objeto de numerosas interpretaciones narrativistas, y el propio Tarasti propone una exégesis de la *Fantasia polonesa* en la que identifica un cierto número de tales *programas narrativos*, diferenciados con claridad, integrados por unos hipotéticos “actores” –sujeto / objeto, ayudante / oponente, remitente / destinatario- y por acciones que estos efectuarían, tales como progresiones del fracaso al éxito o a la inversa, y que se corresponderían con temas y devenires del puro material sonoro<sup>173</sup>. La resolución de las tensiones armónicas se interpreta

<sup>171</sup> Citado en Nattiez, J.-J. *Music and Discourse*, p. 150. Traducción propia.

<sup>172</sup> Nattiez, J.-J. *Music and Discourse*, p. 151. Traducción propia.

<sup>173</sup> Cf. Tarasti, E. *Semiotique musicale*, pp. 202-207.

en términos de estos programas narrativos como la consecución de un logro tras diversas vicisitudes<sup>174</sup>; los inicios, las transiciones, las conclusiones, se leen como otros tantos episodios de una narrativa posible que el auditor elaboraría en la escucha de la pieza; el tono “alegre” o “melancólico”, “agitado” o “calmo” de los distintos pasajes, se entendería como atributos de los actores identificados o de las situaciones imaginadas; y todo ello compone una trama más o menos manifiesta, más o menos explicitable en una hipotética transcripción que tomaría la forma de un relato *de estructura correlativa a la de la pieza musical*.

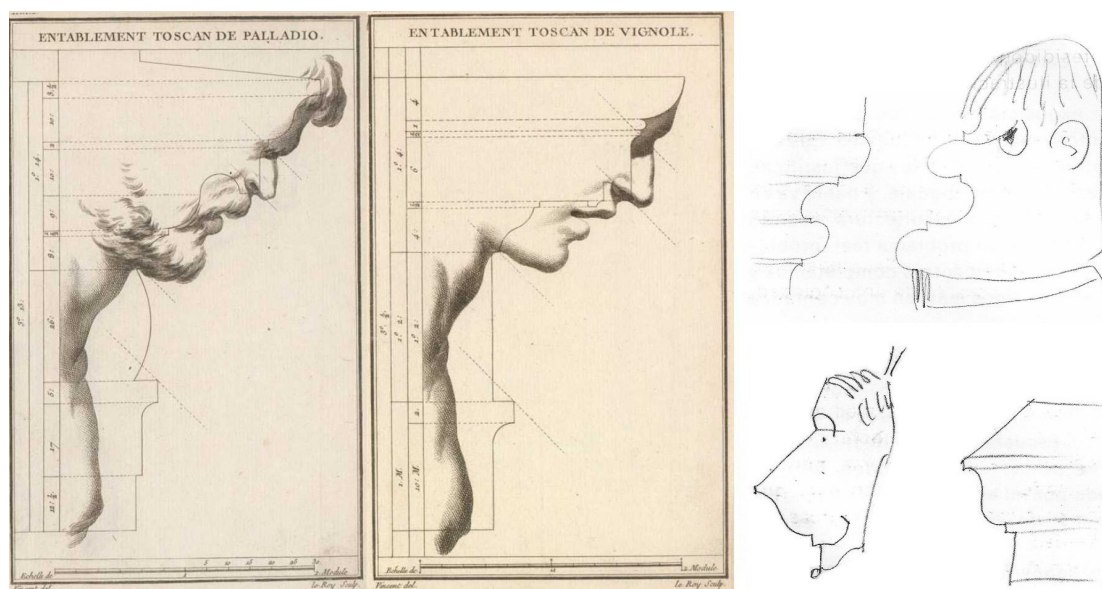
Este planteamiento ha recibido numerosas críticas; como señala Rubén López Cano, se ha reprochado a Tarasti un cierto eclecticismo metodológico y, en su trasplante del análisis greimasiano del cuento ruso al campo musical, su propuesta reflejaría “los problemas metodológicos del estructuralismo y particularmente del complejo aparato categorial desarrollado por Greimas: vasto, complejo, encerrado en sí mismo, garante de una articulación discursiva teórica profusa pero *amenazada por el proyecto de localizar estructuras de significación profundas comunes a múltiples discursos*”<sup>175</sup>. Cabe aquí objetar que la crítica al planteamiento greimasiano pueda extenderse al de Tarasti por el hecho de que éste se inspira en aquél. La lectura de la obra del finés no revela, a nuestro parecer, intentos de reducir lo múltiple a lo mismo, de hallar unas mismas estructuras en obras muy diversas, pero se comparte aquí la observación de López Cano acerca de la capacidad sugestiva de la propuesta tarastiana, así como la cautela con que en general deben tomarse las posiciones estructuralistas. Desde nuestra perspectiva, no cabe atribuir a todo oyente esta escucha antropomórfica, ni esperar que componga en su transcurso un relato determinado o determinable, más o menos completo de la obra, y que de él dimane el significado de la pieza, pero la idea de una lectura antropomórfica de las abstractas formas musicales permitiría comprender ciertos aspectos de la fruición musical, y enlazaría con el sentido antropomórfico que la arquitectura del clasicismo ha dado a la forma construida, un sentido que subyace incluso a las estrategias compositivas de algunos arquitectos actuales. Señalemos que puede rastrearse la interpretación antropomórfica de la arquitectura contemporánea en arquitectos tan distintos como Alejandro de la Sota o Frank Gehry. Mientras que el primero -según comunicación oral de antiguos colaboradores suyos- solía hablar de las edificaciones en términos cuasi-fisiognómicos, en un lenguaje metafórico que permitía entender con inmediatez

---

<sup>174</sup> Cf. Tarasti, E. *Semiotique musicale*, p. 250.

<sup>175</sup> López Cano, Rubén. “De la retórica a las Ciencias Cognitivas: El estudio de la significación musical”. En *Música, lenguaje y significado*. Margarita Vega Rodríguez y Carlos Villar-Taboada (eds.). Valladolid: Universidad de Valladolid. Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical, 2001, 127-162, p. 147. *Cursivas mías*.

el carácter de las construcciones, el californiano declara que las formas del museo Guggenheim de Bilbao se inspiran en la figura femenina. Podríamos pensar que opera aquí algún mecanismo de tipo empático, como el propuesto por Wilhelm Worringer en *Abstracción y empatía*, si bien el planteamiento de Tarasti parece proporcionar una perspectiva más amplia acerca del origen de la lectura antropomórfica de la forma abstracta.



A la izquierda: perfiles de entablamentos toscanos en Palladio y Vignola según el *Course d'architecture* de François Blondel (1771-1777). A la derecha: interpretación de la misma idea según Alejandro de la Sota (1989).

Tampoco puede pensarse en una correspondencia demasiado estrecha entre la pieza musical y el relato interno que la acompaña, pues la redundancia propia de la estructura de tema y variaciones da a la forma un carácter repetitivo que no encaja en el molde de una trama narrativa<sup>176</sup>. Pero los episodios de tensión creciente o decreciente, su culminación o disolución, las alternancias entre secciones rápidas o lentas y en general las evoluciones de la materia sonora refrendan la analogía entre música y relato dada la semejanza entre las series de eventos musicales y la secuencia de episodios del relato<sup>177</sup>. En virtud de esta semejanza, se daría una suerte de afinidad estructural entre las formas musicales y el soliloquio interno desplegado en su frución; lo que este tenga de trama, de discurso organizado, lo debería a su ajuste a la forma musical. Kivy señala a este respecto que al escuchar música “*pensamos* acerca de los acontecimientos que experimentamos de modos semejantes, ya sean estos acontecimientos de ficción en obras narrativas o de los acontecimientos del puro sonido en la

<sup>176</sup> Cf. Kivy, P. *Introduction to a Philosophy of Music*, p. 154.

<sup>177</sup> Cf. Kivy, P. *Introduction to a Philosophy of Music*, p. 183.



música absoluta”<sup>178</sup>. La secuencia de acontecimientos sonoros o la pauta de expectativas suscitadas por el recuerdo de lo escuchado –ya sea de la obra de que se trate o en audiciones previas-, y su verificación / decepción ulterior, son similares a los fenómenos descritos por Iser acerca de la lectura literaria. La idea de trama se identifica en buena medida con la de la forma musical, entendida en cuanto estructura de la secuencia sonora. Y, puesto que, como señalaba Dufrenne, el “humor” o tono afectivo de la pieza musical radica en esa estructura, el relato construido por el receptor en el curso de su escucha compartirá ese tono en la medida en que el relato reproduzca en su trama la forma sonora, puesto que ambos responden a una misma evolución del material, a una secuencia pareja de tensiones y resoluciones y de protenciones / verificaciones. Ese tono permanecería en alguna medida en la posible transcripción del monólogo interno que comenta la obra -transcripción como las examinadas a propósito de los experimentos de resolución de problemas-, transcripción que tendría entonces un valor estético propio. La semejanza estructural entre la música y la del relato que la comenta supone que ambas comparten en alguna medida una misma temporalidad y su correspondiente tono afectivo, y por lo tanto este, volcado en el discurso, permitiría orientar la escucha, acercar la obra a su auditorio, o incluso servir de apoyo para la composición musical, como ocurre en la obra programática. Pero la posibilidad de transcribir este relato no se limita a la obra musical, sino que, en virtud de la cualidad narrativa que en general posee la experiencia estética, esta admite su vertido en un discurso que conserve y explicita algunos de sus aspectos, incluidos los temporales, como hemos visto al examinar el museo de Stuttgart, donde la descripción de los itinerarios ofrece otras tantas narraciones acerca de experiencias vividas en el encuentro con el edificio. De manera que el relato de la experiencia de la obra temporánea de que se trate, no sólo musical, puede recoger, en mayor o menor medida, su temporalidad y su afectividad, y servir para orientar la recepción o para inspirar la creación.

La referencia a la propuesta de Tarasti no pretende defender que el oyente construya un relato completo a partir de la música escuchada, ni menos aún que esa narración posea un significado preciso o cerrado, como parecería desprenderse de una lectura superficial de sus análisis. Se incorpora aquí su planteamiento como un momento posible de la aprehensión de la forma abstracta, que puede ser en algún grado antropomórfica, y cuyo discurso interno puede organizarse en cierta medida según ese antropomorfismo proyectado por el receptor. La propuesta describiría una de las narraciones que el auditor puede elaborar en su encuentro con la obra musical, pero no se pretende aquí afirmar que la semantización de la música se

---

<sup>178</sup> Kivy, P. *Introduction to a Philosophy of Music*, p. 69. Traducción propia. Cursivas en el original.

efectúe solamente a través de esta lectura que atribuye personajes, caracteres y acciones a las formas, pues, como afirma Marta Serna, esta semantización tiene lugar de modo genérico en la reflexión -discursiva- que acompaña a la escucha de la obra: se trata de “una significación [...] proyectada por quien reflexiona sobre la música, no siendo inherente a esta [...] Se le mezcla a la composición *algo* no específicamente musical, de modo que en la composición, como proceso, interviene un pensamiento musical puro y otro apoyado en referentes extramusicales”<sup>179</sup>. Como observa Nattiez, los hombre adjudicamos significaciones a los sonidos porque somos “animales simbólicos; confrontados con una huella buscarán interpretarla, darle un significado. Adscribimos significado al aprehender las huellas que encontramos [...] esto es exactamente lo que ocurre con la música. *La música no es una narrativa, sino una incitación a construir una narrativa, a comentar, a analizar*”<sup>180</sup>.

Una vez más, recordemos que estos discursos no constituyen un estrato claramente distinto, sino que podemos imaginarlos entreverados con una multiplicidad de componentes heterogéneos de orden no verbal –afectos, recuerdos, fantasías, cinestésias...-, ya suscitados por la materia sonora, ya inducidos por el discurso, e integrados en mayor o menor medida en el objeto imaginario. A ello cabe añadir las reflexiones acerca de la estructura formal de la pieza –con lo que se incorpora aquí la perspectiva formalista- o cualesquiera verbalizaciones realizadas en el curso de la audición.

Afirma Fubini que la explicitación de la vivencia musical emplea un lenguaje necesariamente metafórico<sup>181</sup>. Lo experimentado en la escucha permanece irreductible al discurso, no hay léxico ni estructuras gramaticales –ni puede haberlos- en que pueda verse con fidelidad, de modo que sólo cabe aludir a la experiencia desde un lenguaje figurativo. De ahí que, como señala Fubini, la explicitación del episodio musical haya de emplear un lenguaje metafórico. Esto confiere al metadiscurso de la música -o del arte en general- la apertura, riqueza de matices y poder de sugerencia propios de la metáfora. Y, como afirma Nattiez, “porque el análisis es un hecho simbólico, puede él mismo ser leído y comentado; tiene una influencia. Tiene una dimensión *estésica*”<sup>182</sup>. El comentario artístico, en la afectividad derivada

---

<sup>179</sup> Serna, Marta. “Implicaciones semánticas en la música del siglo XX a través del concepto de *tiempo*”. En *El tiempo en las músicas del siglo XX*. Margarita Vega Ridríguez y Carlos Villar-Taboada (eds.). Valladolid: Universidad de Valladolid. Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical, 2001, 85-100, pp. 86-87. *Cursivas en el original.*

<sup>180</sup> Nattiez, J.-J. *Music and Discourse*, p. 128. Traducción propia. *Cursivas mías.*

<sup>181</sup> Cf. Fubini, E. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, p. 84.

<sup>182</sup> Nattiez, J.-J. *Music and Discourse*, p. 178. Traducción propia. *Cursivas mías.*

de su temporalidad y en su condición metafórica, adquiere un cariz poético que lo hace tema de una fruición estética propia. Su lirismo lo hace, como hemos propuesto, un fértil complemento de la producción y de la recepción de la obra. Ocurriría aquí algo similar a lo observado con respecto del paisaje y la literatura: el paisaje motiva una producción lírica que trata de recoger e intensificar las emociones experimentadas ante el panorama, y a su vez el ojo que contempla el entorno se inspira y hasta cierto punto sigue las sugerencias del poema; de modo parejo, el metadiscurso crítico recoge en palabras la experiencia de la obra y ofrece un texto que sugiere formas de mirar, que propone al monólogo interior un relato que acompañe a lo sensible, lo explicita, lo potencie y lo recubra de significados y de los matices invocados por el lenguaje.

Como se ha observado a menudo, el rechazo de la tradición en la creación contemporánea reclama un discurso crítico que oriente en alguna medida la lectura de la obra. Según Adorno, la escucha de la obra contemporánea no puede efectuarse, como en el pasado, desde una normatividad externa a la obra, sino que requiere atender a los caracteres particulares de cada pieza, inventar casi la escucha más propia –nunca única, añadiríamos- a la música de que se trate, exige dejar en suspenso las categorías de la audición de la vieja música y dejarse llevar por su desarrollo sin que medien “instancias estandarizadas”<sup>183</sup>. La vanguardia musical se plantea como proceso de investigación, como experimento sobre el material sonoro, y como un debate crítico-filosófico acerca de sus resultados que retroalimenta el proceso. El discurso crítico es por tanto esencial a la producción de la obra<sup>184</sup>. Esto no significa que la crítica pretenda reducir lo artístico al discurso, que imponga directrices a la creatividad o modalidades concretas de fruición del objeto, sino que puede sugerir líneas creativas, incluso tonos afectivos particulares que la obra reproduzca después en otros soportes artísticos, e invitar a una receptividad más completa y más satisfactoria -dicho sea esto de entre todo aquello que el metadiscurso estético puede aportar. Y aunque, como apunta Tarasti, todo metadiscurso artístico es parcial, y por ende ideológico en potencia, la proliferación de tales textos en la semiosfera cultural brinda una diversidad de perspectivas acerca de la obra que, sabiamente asimiladas, enriquece sustancialmente la experiencia artística. Estas narraciones invitan a efectuar procesos de estetización como los ya descritos: proponen formas otras de mirar, subrayan tales o cuales caracteres del objeto estetizado, recomiendan tramas narrativas que el soliloquio del observador se apropiará y se encargará

---

<sup>183</sup> Cf. Adorno, Theodor W. *Composición para el cine / El fiel correpetidor. Obra completa*, 15. Madrid: Akal, 2007. Citado en Fubini, E. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, p. 158.

<sup>184</sup> Cf. Fubini, E. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, pp. 132-133.

de actualizar en sus propios términos. El metadiscurso artístico puede hacerse catalizador de la estetización de objetos cualesquiera, hacerse el agente estetizador / reinterpretador de la realidad. Y, en virtud de su incorporación a la semiosfera –particular o compartida- estos relatos se brindan como materia para conformar otras narraciones en territorios acaso muy alejados de lo artístico, pero que se ven impregnados por la lógica o la emotividad de la experiencia estética a través del empleo de esos materiales lingüísticos y afectividades asociadas desplegados ante la obra de arte. Las narraciones estéticas se brindan para hacer el relato de cualesquiera aspectos de nuestra existencia, e impregnarlos así de las emociones experimentadas ante la obra.

#### **6.4.7. La analogía con la arquitectura**

Lo afirmado acerca de la música puede trasladarse casi punto por punto al campo de la arquitectura, mas no se pretenderá aquí explicitar la analogía entre ellas. Para nuestros objetivos, bastará un corto repaso de las semejanzas entre las dos artes que permita verificar lo oportuno del paralelo planteado, y en lo sucesivo se profundizará en lo que el argumento requiera. Ya se han adelantado algunas observaciones sobre este asunto, como al abordar el simbolismo de las formas o la convencionalidad de lo bello. La experiencia de la arquitectura comparte dos aspectos esenciales con la vivencia musical: su irreductibilidad al discurso y su naturaleza temporánea. De acuerdo con la primera, el insalvable hiato entre la experiencia y su narración prolonga al infinito su comentario, y los enunciados se suceden sin fin en cadena entreverada con las percepciones sensibles, sin llegar nunca a especificarlas por completo. En virtud de esta inconmensurabilidad, de la indeterminación semántica de lo sensible, pueden elaborarse múltiples discursos alternativos acerca de una misma obra. Y de esa cadena de enunciados dimana -o dimanen ciertas dimensiones de- la temporalidad de la experiencia, tanto de la música como de la arquitectura. El monólogo desplegado en su transcurso recoge las observaciones efectuadas, las protenciones, las retenciones, las reorganizaciones del objeto imaginario motivadas por el contraste de estas con la actualidad de la obra. La temporalidad del monólogo que acompaña a la mirada en su recorrido sobre el objeto tiñe con su tono propio ese volumen de tiempo que integra la experiencia de la obra. Narración y temporalidad del episodio estético se dan pues entreveradas, y sólo desde el análisis pueden distinguirse.

Así como se ha hablado de un simbolismo fonético, por el que se asocian sonidos graves con objetos pesados o con la oscuridad, y sonidos agudos con objetos ligeros o con la

luz –y aunque esto depende siempre del contexto-, pesadez y ligereza tienen en arquitectura notables resonancias simbólicas vinculadas a su condición material y explotadas a menudo por el proyecto. Pesadez y ligereza, asociadas por un lado a técnicas constructivas particulares, acarrearán por otro claras connotaciones simbólicas: lo grave sugiere estabilidad, permanencia, ligadura con lo telúrico; lo liviano comunica una sensación de libertad, de mutabilidad, de transitoriedad. En virtud de la multidimensionalidad de la experiencia del espacio arquitectónico, este simbolismo no se limitaría a lo visual, sino que apelaría también al tacto, al oído –pensemos en el tiempo de reverberación del sonido en los espacios, que da una imagen aural de su amplitud-, a la propiocepción y a la cinestesia –originadas en el movimiento en relación con las construcciones. Incluso podría ocurrir que la obra plástica suscitase alteraciones fisiológicas como cambios en el ritmo cardíaco o secreción de endorfinas, como se ha comprobado que ocurre al escuchar música<sup>185</sup>. Los materiales, los colores o las texturas de los edificios acarrearán matices simbólicos y emocionales parejos a los del sonido musical, y cabría hablar de un simbolismo “inherente” de las formas y de los materiales similar al comentado con respecto del simbolismo fonético. La rugosidad de la piedra o las transparencias y reflejos del vidrio comportan armónicos en registros sensibles múltiples y despiertan sinestesias como pueda hacerlo el sonido de un violín.

El problema del formalismo se presenta de modo comparable en música y en arquitectura. El canon clasicista permitía organizar las formas de un modo rigurosamente estructural, de manera análoga a las formas musicales: se enunciaban temas –arquitectura de dinteles y pilares, o de bóvedas vaídas sobre arcadas y columnas- y se empleaban en su desarrollo los sistemas de proporciones que garantizasen la homogeneidad de las formas y, derivada en parte de ella, la unidad del conjunto. De este modo, al contemplar sucesivamente los distintos ángulos de la obra, podían reconocerse las variaciones ejecutadas a partir del tema básico, desde los espacios principales a los más secundarios. La lectura del orden de las formas resulta en el edificio clásico tan importante para su recepción –y tan parcial- como en una fuga de Bach. Pero, en ausencia de un sistema como el del clasicismo que garantice esta estructuralidad de las formas, poco de esto puede hallarse en el edificio contemporáneo. Algunos arquitectos modernos intentaron repetir tales estrategias compositivas en las nuevas formas abstractas, pero la industria actual de la construcción no lo pone fácil<sup>186</sup>. En la arquitectura, como en la música, la obra contemporánea se distancia del estructuralismo

---

<sup>185</sup> Cf. Hodges, Donald A. “Bodily Responses to Music”. En *Oxford Handbook of Psychology of Music*. Susan Hallam, Ian Cross y Michael Thaut (eds.). Oxford: Oxford University Press, 2008, 122-130.

<sup>186</sup> No cabe extenderse sobre este asunto en un argumento de tipo filosófico.

formalista, aunque por motivos no del todo coincidentes. Ello no significa que las formas devengan caóticas. Los edificios muestran un orden espacial legible, pero de ordinario carecen de la estructura formal y de la pregnancia propios del clasicismo, un orden que en el pasado exhibieron incluso construcciones poco importantes. La recepción de la arquitectura contemporánea cambia correlativamente, y ya no se espera del observador que trate de descifrar una estructura formal casi siempre ilegible desde la multiplicidad de perspectivas que la obra ofrece, o quizás irreductible a un esquema sencillo y claro, sino que su experiencia consiste más bien en un apreciar episodios espacio-arquitectónicos más o menos relacionados entre sí. La lectura del orden espacial pierde la importancia que tuvo en el clasicismo, y la fruición del objeto toma un cariz más sensorial que intelectual.

Este orden de la forma se relaciona con la narratividad de la experiencia de la arquitectura de modo semejante a como ocurre en la escucha musical o en cualquier experiencia estética: el habla interna se ocupa de explicitar lo contemplado, y la suma de los enunciados proferidos integra una narración que, como el discurso crítico –en el que acaso se apoya–, posee cualidades poéticas en virtud de su condición metafórica, relato a la vez clarificador y autoafectivo. La glosa de los itinerarios por el interior de las construcciones o en torno suyo repite en alguna medida la estructura de las formas, como la ecrasis de la pintura medieval reproducía el orden de la imagen, y esa estructura confiere a la glosa el carácter de una trama, en que cabe distinguir un inicio, un final y una secuencia de episodios intermedios – el relato de los recorridos de la *Neue Staatsgalerie* así lo ha mostrado. Como en la música, el orden de la forma construida se presta a interpretaciones similares a los programas narrativos tarastianos, y cabe esperar que, en virtud de la lectura antropomórfica de las formas, tengan lugar fenómenos similares de atribución de “personajes”, “caracteres” y “acciones” a los cuerpos edilicios, y de ello dependería en alguna medida el sentido asignado a la obra.

Al igual que en la música, la interpretación antropomórfica ha sido habitual en la historia de la arquitectura, como muestran los tratados clásicos. Pese a que los edificios se prestan con dificultad a imitar objetos no arquitectónicos, las formas construidas parecen a veces representar humores y disposiciones humanas, y se les atribuye, como a las texturas sonoras, un “carácter”, y con ese nombre se designaba en el clasicismo a la adecuación de la imagen del edificio a su uso<sup>187</sup>. Subyace a la idea de carácter una lectura antropomórfica similar a aquella que atribuye humores a las tonalidades o que encuentra personajes y actitudes en

---

<sup>187</sup> Cf. Szambien. Werner. *Simetría, gusto, carácter. Teoría y terminología de la arquitectura en la época clásica (1550-1800)*. Madrid: Akal, 1993, p. 237.

las evoluciones sonoras<sup>188</sup>. En general, la indeterminidad semántica permite no ya las exégesis antropomórficas, sino que se atribuyan toda clase de significados a las formas. Aquí radica, como observase Hegel, la condición simbólica de la arquitectura<sup>189</sup>. El clasicista “carácter” de los edificios no responde, como no lo hace tampoco el simbolismo fonético, a preferencias humanas “innatas”, sino que, así como la música resulta investida de significados en sus usos públicos, se atribuyen sentidos y tonalidades afectivas a las formas construidas con arreglo a hábitos sedimentados de contemplación, originados a su vez por factores como la contigüidad consuetudinaria de ciertos tipos de formas y determinados usos que les confieren su significado. Podría hablarse con respecto de la arquitectura de un “almacén de formas”, similar al “almacén de entonaciones” propuesto por Tarasti con respecto de la escucha musical: un sedimento de vínculos entre tipos formales, significados expresos, humores y demás resonancias connotativas, materiales a los que remitirían las formas de los edificios –por más que el sentido de estos matices dependa siempre del contexto en que aparezcan. Pero es a este respecto que puede hablarse de una “expresividad” de las formas arquitectónicas o de las musicales, en la medida en que, así como vemos rostros en las nubes o en las manchas de humedad, la mirada antropomórfica lee en términos de expresión fisiognómica las formas construidas, traduce las estructuras abstractas a una ficción humanizadora y les atribuye un volumen de significados, afectos y sinestesias enlazados con las formas particulares en un fondo en parte compartido, en parte personal. Quizá no se trate tanto de que las formas de la música o de la arquitectura imiten la “forma lógica” de la afectividad -cuestión esta en la que, en cualquier caso, merecería profundizarse-, como de que la conciencia interpreta en sus propios términos los crescendos y decrescendos, las resoluciones armónicas, o la progresión espacial entre la entrada estrecha y oscura y el clímax de la aérea cúpula iluminada por el sol.

Este desarrollo, pese a su brevedad, pretende incluir en el argumento algunos de los caminos por los que se asignan significados y afectividades a la forma construida, tales como las interpretaciones antropomórficas o la expresividad fisiognómica que en ocasiones se atribuyen a estas formas. Estas cuestiones quedan aquí apenas apuntadas, y requerirían por sí solas de una indagación en profundidad, pero las observaciones recogidas proporcionan

---

<sup>188</sup> Nattiez incluye en *Music and Discourse* un cuadro que muestra el simbolismo atribuido a la tonalidad por distintos autores. Cf. Nattiez, J-J. *Music and Discourse*, p. 125. Apoyándose esta tabla, Nattiez observa lo problemático de tales atribuciones simbólicas.

<sup>189</sup> Para Hegel, en la forma simbólica no se produce aún el ajuste perfecto entre idea y las formas que caracteriza al arte clásico; cf Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre la estética*, pp. 57-59. La arquitectura, en su abstracción y esquematismo formales, sólo puede representar la idea de modo imperfecto, lo que hace de ella un arte en esencia simbólico; cf. Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre la estética*, p. 62.

una pieza necesaria para nuestro argumento, puesto que muestran algunos mecanismos de atribución de significado a las formas, y por ende resaltan un aspecto crucial de los fenómenos de estetización.

## 6.5. Estética de la vida cotidiana

Al otro extremo de la gama de experiencias estéticas se situarían las estudiadas por lo que se ha denominado estéticas de lo ordinario o de la vida cotidiana. Estos planteamientos se centran en el componente estesiológico que puedan ofrecer determinados aspectos de la vida diaria, aun no concebidos para una fruición estética, pero que, bajo cierta mirada, pueden suscitar esa clase de experiencia. El campo de esta reflexión no está definido con claridad, salvo en cuanto que atiende a aquellas variedades de lo estético excluidas del discurso de la filosofía del arte<sup>190</sup>. Como afirmara Lucius Garvin desde posiciones fenomenológicas,

No hay modo de fijar los límites del objeto estético excepto en términos del campo de atención definido por la percepción estética. Los objetos estéticos no lo son en virtud de ninguna cualidad objetiva que presenten de un modo autónomo, sino que son determinados por el interés contemplativo selectivo. Lo estético está allí donde uno lo encuentra<sup>191</sup>.

Pero entonces la filosofía del arte apenas contempla un sector limitado de lo estético, y deja en el olvido fenómenos estesiológicos tanto o más relevantes que la experiencia artística<sup>192</sup>. El hecho de que lo estético comprenda lo artístico pero se extienda mucho más allá de ello sugiere que haya continuidad entre ambos, que no quepa distinguir con nitidez entre ellos, y que, en último término, y como se apuntó en los inicios de esta discusión, ya se trate de contemplar una obra artística o de apreciar las cualidades de un objeto común o de una situación ordinaria, en cualquier forma de fruición estética operarían unos mecanismos *similares*. Así lo considera la estética de lo cotidiano, para la que no hay una frontera clara entre lo artístico y lo no artístico, entre el objeto común y el concebido para una contemplación estética, y habría semejanzas señaladas entre el modo en que apreciamos una obra de arte y cómo vivimos ciertos aspectos de la vida cotidiana. Suele señalarse a John Dewey y su *El arte*

---

<sup>190</sup> Cf. Saito, Yuriko. "Aesthetics of the Everyday". En *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edición de invierno de 2015. Edward N. Zalta (ed.). URL=<<http://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/aesthetics-of-everyday/>>. Último acceso: 15 de junio de 2019.

<sup>191</sup> Garvin, Lucas. "The Paradox of Aesthetic Meaning". *Philosophy and Phenomenological Research* 8.1 (1947): 99-106, p. 101. Traducción mía.

<sup>192</sup> Cf. Saito, Yuriko. *Everyday Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 13.



como experiencia como iniciador de este plateamiento<sup>193</sup>. La idea deweyana de experiencia muestra cómo puede vivirse un episodio estético en cualquier ámbito de la vida, pues lo estético no sería sino una forma de experiencia entre otras, un refinamiento de esas vivencias coherentes e intensas que las personas tienen de ordinario. Los artistas no serían en último término sino aquellos capaces de dar forma a esas experiencias y revivirlas para el público<sup>194</sup>.

Las artes del siglo XX no han sido ajenas a estas reflexiones, como muestra el progresivo abandono de la forma artística tradicional, y la nueva mirada que se ha dirigido hacia objetos antes considerados sin interés estético. Afirma Jaus: s:

La novedad del arte pop radica más que en la superación del límite existente entre el objeto artístico y el objeto del entorno, en su exigencia de que, ante un objeto ambiguo estéticamente indiferente, *el observador pase de una actitud teórica o cognoscitiva a un comportamiento estético* [...] Para que un objeto estéticamente indiferente pueda cumplir una función estética, *es necesario que el propio observador organice el horizonte de condiciones para una nueva génesis del arte*<sup>195</sup>.

Apreciar la obra moderna, en particular obras como los indiscernibles, exige del receptor una voluntad estetizadora, una verdadera labor de poiesis. La falta de una tradición que prescriba cómo captar la obra contemporánea incita al observador a buscar los caminos por los que estetizar el objeto no estético, vías por las que puede también llegar a apreciar las cosas vulgares. El arte contemporáneo aprende a valorar las cualidades de los objetos comunes, y sus obras enseñan a apreciar de un modo nuevo lo que nos rodea. Así nutre y transfigura el arte de vanguardia la existencia cotidiana.

En realidad, sólo es en la cultura occidental, y a partir del Renacimiento, que tiene lugar este divorcio entre el arte y la vida cotidiana, una ruptura acelerada en la Ilustración europea por el empeño racionalizador de las disciplinas, incluidas las artísticas. En culturas tradicionales de Externo Oriente como la china o la japonesa, lo estético impregnaba cada

---

<sup>193</sup> Dewey, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós, 2008. Acerca de las relaciones entre Dewey y la estética de lo cotidiano, cf. entre otros: Saito, Y. "Aesthetics of the Everyday"; Sartwell, Crispin. "Aesthetics of the Everyday". En *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Jerrold Levison (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2003, 761-770, p. 761; Irvin, Sherri. "The pervasiveness of the aesthetic in ordinary experience". *British Journal of Aesthetics* 48.1 (2008): 29-44, p. 30; Hans-Robert Jaus no señala a Dewey como predecesor de una estética de lo cotidiano aún no desarrollada en el momento en que escribe su obra, pero aborda con algún detalle ciertos aspectos de la concepción deweyana relacionados con esa estética; cf. Jaus, H-R. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, pp. 187s.

<sup>194</sup> Cf. Sartwell, C. "Aesthetics of the Everyday", p. 766.

<sup>195</sup> Jaus, H-R. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, pp. 113-114. *Cursivas mías*.

faceta de la vida ordinaria, y se diluía en ella la distancia entre el arte y lo cotidiano, como muestra la ceremonia japonesa del té<sup>196</sup>. En estas tradiciones, “las prácticas estéticas permean la vida cotidiana, sin necesidad de un discurso específico para la estética de lo ordinario”<sup>197</sup>. Una obra clásica como *El elogio de la sombra*, de Junichiro Tanizaki, muestra esta apreciación de lo ordinario en la estética oriental, y revela cómo un discurso poético, como el que esta obra constituye, puede ofrecer las narrativas a través de las cuales estetizar lo cotidiano. Así describe Tanizaki el retrete japonés:

Siempre apartados del edificio principal, están emplazados al abrigo de un bosquecillo de donde nos llega un olor a verdor y a musgo [...] En dicho lugar me complace escuchar una lluvia suave y regular. Esto me sucede, en particular, en aquellas construcciones características de las provincias orientales donde han colocado a ras de suelo unas aberturas estrechas y largas [...] de manera que se puede oír, muy cerca, el apaciguante ruido de las gotas que, al caer del alero o de las hojas de los árboles, salpican el pie de las linternas de piedra y empapan el musgo de las losas antes de que las esponje el suelo. En verdad, tales lugares armonizan con el canto de los insectos, el gorjeo de los pájaros y las noches de luna; es el mejor lugar para gozar de la punzante melancolía de las cosas en cada una de las cuatro estaciones y los antiguos poetas de *haiku* han debido de encontrar en ellos innumerables temas<sup>198</sup>.

Esta narración se apoya en un episodio vivido, de un carácter en principio no verbal, pero es a través de la palabra que algunos de sus rasgos se hacen presentes y componen una imagen. El lenguaje empleado matiza y realza la cualidad sensible de la experiencia en sus distintos registros –visual, táctil, sonoro...-, extrae de entre la multiplicidad fenoménica aquellos rasgos a los que atender, los intensifica en el acto de su mención, los recubre de reverberaciones afectivas y sensuales, y compone con ello una escena, una imagen, un objeto imaginario que, aun apoyado en la realidad sensible, la transfigura, la presenta ante la conciencia como acontecimiento existencialmente significativo y memorable, cargado de sentido y de significación. Este relato posee por sí sólo entidad estética, pero, cuando se liga a la vivencia sensible, colabora de manera sustancial a la formación del objeto imaginario, en el que se conjugan los significados expresos, las sensaciones y afectos infundidos por la

<sup>196</sup> La ceremonia japonesa del té es frecuente objeto de reflexiones estéticas o incluso puramente filosóficas, desde la estética de la vida cotidiana que ahora examinamos -Saito la menciona a menudo en su *Everyday Aesthetics*- hasta la filosofía zen. De nuevo, tampoco aquí cabe demorarse como apetecería en explorar los matices ético-estéticos de esta ceremonia, ligada en aspectos importantes a la meditación budista y portadora de sentidos filosóficos afines al objeto de esta investigación.

<sup>197</sup> Saito, Y. “Aesthetics of the Everyday”. Traducción propia.

<sup>198</sup> Tanizaki, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela, 2007, pp. 15-16. Cursivas en el original.

contemplación demorada de aquello a que el relato atiende, o la afección generada por la materia textual.

Sin embargo, la actitud pragmática con que de ordinario afrontamos las situaciones cotidianas encubre sus momentos estéticos, cuyo aprecio requiere de una atención peculiar, *extrañada*<sup>199</sup>, no diversa de la que solicitan el botellero o la rueda de bicicleta colocados en una galería de arte. Reconocer lo estético en lo prosaico depende más del *cómo* que del *qué*; depende antes de la mirada y de la actitud ante a los objetos, que de los objetos mismos<sup>200</sup>. Pero no ocurre que lo cotidiano se torne estético a través de algún acto de invención, sino que, para estos teóricos, se trata más bien de que el observador desentrañe lo estético oculto pero consustancial a lo ordinario, una cualidad latente que aguarda a ser descubierta. No se trata de transfigurar lo vulgar, a través de algún acto de imaginación, en algo extraordinario, sino de captar unas cualidades que aquello ya posee<sup>201</sup>. Frente a lo singular y lo excepcional de la experiencia de la obra de arte, lo cotidiano inspira pequeños acontecimientos estéticos que enriquecen la vida diaria, la cual integra a fin de cuentas la mayor parte de nuestra existencia. Estos episodios menudos pueden resultar más significativos que el acontecimiento extraordinario de la “gran obra”<sup>202</sup>, puesto que animan a considerar de modo diferente lo normal y común a través de una suspensión –por completo filosófica- de la actitud natural<sup>203</sup>, algo para lo que, además –y a diferencia de lo que ocurre frente a la obra de arte- no hay reglas, nadie dice cómo puede hacerse<sup>204</sup>. Y acaso, como sugiere Saito, la vida buena requiera más de las cualidades de lo cotidiano –lo calmo, lo sosegado, lo confortable- que de lo excepcional, lo bello y lo sublime, que, aunque necesarios, resultarían agotadores de hacerse usuales. Lo común ocupa la mayor parte de nuestro tiempo, y el atender a sus cualidades estéticas puede colaborar a un arte de vivir que se inspire en la experiencia de la “gran obra”, pero también en un acto estetizador que ya no estaría en manos de expertos, sino en el que cada cual se convierte en artista. Lo ordinario brinda para esta actitud creativa e imaginadora

---

<sup>199</sup> Saito destaca el papel del extrañamiento en la estetización de lo ordinario en *Everyday Aesthetics*, p. 49.

<sup>200</sup> Cf. Melchione, Kevin. “The Definition of Everyday Aesthetics”. *Contemporary Aesthetics* 11 (2013). URL= <https://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=663>. Último acceso: 15 de junio de 2019.

<sup>201</sup> Cf. Saito, Y. “Aesthetics of the Everyday”.

<sup>202</sup> Cf. Saito, Y. *Everyday Aesthetics*, p. 14.

<sup>203</sup> Remito aquí a lo afirmado por Javier San Martín en su ya referido ensayo *Epojé y ensimismamiento*.

<sup>204</sup> Saito señala esta diferencia entre la estética de lo ordinario y la experiencia artística: esta se encuentra a menudo mediada por la crítica, mientras que en aquella no hay mediadores, sino que el sujeto ha de encontrar por sí mismo los caminos por los que estetizar el objeto.

la ocasión para admirar las cualidades insospechadas de lo banal y lo menudo, suscitadoras de pequeños eventos estéticos que transfiguran la trama de lo cotidiano:

Una ventana con una vista hacia el paisaje no tiene un valor estético cotidiano si la habitación se ocupa rara vez o si la persiana está siempre bajada. Sin embargo, si la luz, la vista y el asiento junto a ella contribuyen al carácter estético de determinado momento del día, entonces podemos hablar de la ventana en términos de estética de la vida cotidiana. Es el café habitual de la mañana, el contemplar el ocaso vespertino, o el mero subir una persiana tras el despertar lo que imparte un valor estético cotidiano a la ventana<sup>205</sup>.

Estar en la habitación en la que estás ahora mismo, con estos caracteres particulares y sonidos; estar sentado del modo en que estás sentado, quizás torcido sobre una silla incómoda; sentir las corrientes de aire sobre tu piel –todo esto imparte una textura a la experiencia que [...] debería ser considerado como estético<sup>206</sup>.

Como observa Saito, estas vivencias apelan a esos sentidos -el tacto, la propiocepción, la cinestesia, el olfato o el gusto- olvidados por una filosofía del arte centrada en la “intelectualidad” de la visión y el oído. La experiencia estética de lo cotidiano implica a menudo alguna forma de actividad física que activa la totalidad del organismo, y brinda con ello un agregado de estímulos sensibles, una experiencia multisensorial que, al menos en este aspecto, resulta más completa que contemplar un cuadro o escuchar una música. Desaparece aquí la distancia entre objeto y sujeto: el propio cuerpo -su movimiento, sus sensaciones, su expresión autoafectiva- ofrece la materia sensible de la vivencia estética. La estetización de lo cotidiano revela, pues, en la iniciativa individual que, transformada en artista, estetiza lo mundano, o en el hecho de que el cuerpo y su actividad se hagan objeto de apreciación estética, una cualidad activa que contrasta con la pasividad a menudo asociada con la experiencia del arte, por no hablar de ese “desinterés” que algunas estesiologías han considerado propio de la contemplación de la obra.

### **6.5.1. Sentidos ético-políticos de la estética de lo cotidiano**

No cabe entender la estetización de lo cotidiano como una suerte de hedonismo que trate de obtener placer de todo lo que encuentra, pues esta estética comporta sentidos ético-políticos de un importe existencial que trasciende lo meramente hedónico. Las estetizaciones de lo común animan a crear objetos y lugares estéticos privados de un modo no muy diferente

---

<sup>205</sup> Melchione, Kevin. “The Definition of Everyday Aesthetics”. Traducción propia.

<sup>206</sup> Irvin, S. “The pervasiveness of the aesthetic in ordinary experience”, p. 30. Traducción propia.

a como el autor lírico poetiza el mundo a través del verso; esas estetizaciones desplazan así los imaginarios ofrecidos por la industria de la cultura, y pueden proporcionar una mirada externa al mundo de la mercancía, una mirada que rechace la falsa “promesa de felicidad” del consumo de objetos. Atender a “lo calmo, lo sosegado, lo confortable”, evoca un tono afectivo contrapuesto al propio de la aceleración contemporánea y sus derivados: el desvarío del consumo, el afán de emulación, la deshumanizadora rutina a que fuerza el sistema productivo. Puesto que los hábitos de consumo en las sociedades occidentales han causado en buena medida el alarmante deterioro ambiental que padecemos, un nuevo imaginario que desplace esos hábitos a favor del disfrute del valor de uso y no del valor de cambio de gadgets sin verdadera utilidad quizás permitiría frenar ese deterioro en algún grado. En particular, y como afirma Saito, la estética cotidiana puede proponer narrativas que animen a apreciar aquellos productos comerciales menos atractivos pero más ecológicos, y, frente a artículos diseñados para despertar el deseo sin que importe el daño ambiental que puedan ocasionar su manufactura, una estética distinta puede enseñar a apreciar otras cualidades acaso menos excitantes y llamativas pero propias de objetos cuya producción ocasiona menos perjuicio al entorno<sup>207</sup>. En último término, una estética de lo cotidiano lleva a desestimar los objetos de consumo, y anima a dar valor a algo como las relaciones humanas, las cuales, como afirma Arnold Berleant, pueden ser también estetizadas, pues “el cultivo de una sensibilidad estética puede contribuir a facilitar unas relaciones de respeto y comprensión mutuas”<sup>208</sup>. Este cultivo del trato interpersonal opera contra esa reificación de la *Lebenswelt* efectuada por la forma mercancía que Marx analizó en el primer volumen de *El Capital*. Y, como afirma Saito, la estética de lo cotidiano no se limita a este nuevo apreciar las bellezas de lo mundano, sino que se ocupa también de señalar los aspectos más deteriorados del entorno, identificándolos y promoviendo su mejora. Esta estética adopta en este aspecto un sentido activista más allá de su rechazo del consumismo y de los imaginarios propuestos por los medios de comunicación; linda aquí con una estética del entorno y con la del paisaje, con la que comparte además su tema y los procesos básicos de formación del objeto imaginario.

Esta estética acarrea importantes sentidos éticos, y con ello un borrado de la frontera entre lo ético y lo estético que se corresponde con la continuidad entre alta cultura y cultura

---

<sup>207</sup> Cf. Saito, Y. *Everyday Aesthetics*, p. 95.

<sup>208</sup> Saito, Y. “Aesthetics of the Everyday”. Traducción propia. Arnold Berleant desarrolla esta estética de las relaciones personales en obras como *Sensibility and Sense: The Aesthetic Transformation of the Human World*. Exeter: Imprint Academic, 2010, o *Aesthetics Beyond the Arts*. Aldershot: Ashgate, 2012, así como en el capítulo de libro colectivo “Ideas for a Social Asthetic” en *The Aesthetics of Everyday Life*. Andrew Light y Jonathan Mith (eds.), Nueva York: Columbia University Press, 2005.

popular, entre arte y artesanía, y en general con la contemporánea transgresión de los límites en que la filosofía ilustrada del arte confinó a los fenómenos estéticos. Hay en estas perspectivas una censura implícita, aunque a menudo expresa, a la estética kantiana. Según Arnold Berleant, esta se apoya en tres “dogmas”: que el arte consiste en la producción de objetos, que esos objetos tienen un estatuto especial o superior, y que deben ser apreciados de un modo único<sup>209</sup>. Estos dogmas habrían condicionado la reflexión estética desde la *KU*, y habrían apartado de la discusión a aquellas experiencias que no se ajustaban a tales principios. Pero al limitar lo estético al disfrute de lo bello o de lo sublime, se pasa por alto el momento estético de la existencia ordinaria, que queda relegado al ámbito individual, sin posibilidad de ser compartido y difundido, sin poder beneficiarse de la reflexión filosófica. Si para Kant lo bello se caracteriza por su estructura formal, por su superior pregnancia –idea defendida también, como se ha visto, por estéticas fenomenológicas como las de Ingarden o Dufrenne-, quedan entonces excluidos del debate filosófico una gran cantidad de objetos que, indiferentes a tales requisitos, se muestran sin embargo capaces de dar lugar a valiosas vivencias estéticas. Al considerar que estas vivencias dependen de las formas de los objetos, se desvirtúa su verdadero carácter, que reside en especial en la mirada subjetiva. No se quiere negar con esto el poder de la obra de arte “del máximo nivel” –en la expresión de Adorno- para suscitar episodios estéticos de una intensidad y de una significación difícilmente alcanzable por la estetización de objetos no artísticos; pero cuando se reduce lo estético a la forma estructural, deja de estimarse un enorme campo de experiencias que resultan, en virtud de su habitualidad, tanto más significativas que las proporcionadas por la Gran Obra -sin olvidar que acaso importe más esa revelación que experimentamos al escuchar una sinfonía o al visitar una catedral, y que nos conmueve profundamente, que una miríada de pequeños acontecimientos estéticos cotidianos, por mucho que enriquezcan la vida diaria. La vida buena requiere de ambas vivencias.

El discurso marxista, desde el propio Marx, ha señalado la importancia del cambio de la vida cotidiana para el cambio social. Este no puede acontecer como una imposición de arriba abajo, sino que exige de la transmutación de la vida diaria en cuanto lugar de la praxis vital<sup>210</sup>. Por la misma cuenta, el sistema productivo ha operado una progresiva racionalización de la existencia cotidiana, sometiéndola a sus necesidades. La ciudad ha sido un instrumento crucial en esta maniobra. Frente a la ciudad del pasado, cuya traza favorece el encuentro, el

---

<sup>209</sup> Cf. Sartwell, C. “Aesthetics of the Everyday”, p. 769.

<sup>210</sup> Cf. Lefebvre, H. *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Esta es una de las tesis principales defendidas por el autor en esta obra.

acontecimiento, el tiempo de la sorpresa y el deseo, la urbe moderna materializa sobre el territorio las relaciones de producción, dicta una temporalidad negadora de la vida buena, impone un aislamiento social que impide la participación<sup>211</sup>. Sólo los habitantes de las ciudades antiguas pueden revivir a través de la forma urbana la riqueza espiritual propia de épocas preindustriales, y ello en tanto que la marea de turistas no dé al traste con la vida de la comunidad. El sistema y su urbanismo imponen sus pautas: la existencia deviene cotidianidad, secuencia de actividades predefinidas que aseguran ante todo la reproducción del sistema: desplazarse en alguno de los medios de transporte disponibles –a menudo en el medio privado, lo que prolonga el aislamiento individual-, realizar las tareas prescritas por la división del trabajo –que favorece la productividad pero entre otras cosas limita la participación del empleado en el objeto de su labor-, ocio según alguna de las modalidades tipificadas y mercantilizadas, descanso que permite continuar el ciclo al día siguiente. La frustración que esto genera no cae en saco roto: se canaliza hacia alguna de las formas comerciales de pseudoevasión. Ni siquiera cabe satisfacerse por el trabajo bien hecho: en los países más prósperos, el paso de la vieja economía de producción a un modelo de gestión ha convertido en impedimento el apego al oficio propio, que en otros tiempos formaba parte de la identidad personal, pues ofrecía la praxis en la que constituirse, en la que expresarse, en la que hacer ejercicio de paciencia, sabiduría, tacto y sutileza no ajenos a la estetización de lo menudo, y que confieren al tiempo vivido un tono emocional por completo extraño al vivir en la hipermodernidad programada. Se exige flexibilidad, disponibilidad para adaptarse a las fluctuaciones de la economía. La empresa de la desterritorialización y de los despidos masivos se promueve a modelo para la existencia. La planificación de la vida cotidiana ha destruido algo que sociedades de tecnología menos avanzadas y con carencias materiales impensables hoy sí poseían: lo que Lefebvre llama “estilo”, esa poética que impregnaba la vida diaria y que daba sentido a los menores detalles de lo cotidiano<sup>212</sup>, y lo hacía con ello parte, y no obstáculo, de un proyecto global de existencia. Para Lefebvre, el cambio social requiere crear un nuevo estilo similar a los que permeaban la cotidianidad en la polis griega o en la urbe egipcia<sup>213</sup>: el final de la vida cotidiana como rutina al servicio de la producción, el final del divorcio entre la existencia ordinaria y el disfrute –un disfrute no instrumentalizado ya para prolongar, en el tiempo “libre”, la racionalidad del sistema. La estética de la vida cotidiana propone el modelo para esta metamorfosis. La apreciación estética de lo ordinario, en la medida en que

<sup>211</sup> Cf. Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Sevilla, Doble J, 2009. Debord hace estas reflexiones en particular en el capítulo dedicado a la crítica del urbanismo moderno, pp. 97s.

<sup>212</sup> Cf. Lefebvre, H. *La vida cotidiana en el mundo moderno*, p. 52.

<sup>213</sup> Cf. Lefebvre, H. *La vida cotidiana en el mundo moderno*, p. 53.

trasciende un mero hedonismo y adquiere un sentido ético, ascribe los pequeños eventos estéticos cotidianos en la matriz de un proyecto de existencia que los abarca y les confiere un sentido vital. No se trata de pequeñas gratificaciones sensoriales, sino de un apreciar lo menudo que niega la ideología necesaria a un sistema productivo que sólo se sostiene a costa de crear de continuo falsas necesidades.

### **6.5.2. La estetización de la ciudad**

Las estetizaciones de lo cotidiano inscriben sus objetos imaginarios en el seno de la semiosfera -personal o compartida-, donde tienden toda clase de vínculos con las significaciones que la componen, donde tiene lugar el juego ilimitado de remisiones entre unidades de todo orden, algo que inviste al objeto ordinario estetizado de ese cariz simbólico que Lefebvre reclama para el nuevo Estilo vital. En la medida en que esta estética de la vida cotidiana atañe a las relaciones sociales, como propone Berleant, ofrece un antídoto contra el aislamiento impuesto por una forma urbana concebida para el automóvil –quien se dé un paseo por cualquiera de las nuevas periferias de Madrid y por sus desérticas autopistas urbanas puede constatar hasta qué punto la ciudad actual parece concebida para dificultar el encuentro. La estética de lo cotidiano, en su atención a las relaciones personales y a la investidura simbólica de lo ordinario responde, pues, a esa necesidad de nuevas formas de interacción que Debord consideró necesarias para el cambio social. De nada serviría la estetización de lo ordinario si no hace más que perpetuar el aislamiento y favorecer el retiro solipsista al imaginario privado. La práctica de la deriva debordiana, “primera maqueta de una nueva sociedad en la que dominarán conductas libres y experimentadoras”<sup>214</sup>, ensayo de un estilo de vida que se sitúa fuera y en contra de las reglas de la sociedad burguesa<sup>215</sup>, rechazo del valor de cambio por una subjetividad capaz de forjar sus propios valores al margen de lo mercantil, actitud que permite vivir *desde hoy* “conductas libres y experimentadoras”, propone una estetización de la ciudad que responde a los procesos estetizadores aquí esbozados: una mirada nueva a lo habitual, acompañada de narrativas que lo especifican y lo recubren de afectos y connotaciones, construcción de un imaginario nuevo que resignifica la ciudad en cuanto lugar de nuestra existencia ordinaria, imaginario que desplaza los significados oficialmente conferidos a la forma urbana, y que se apoya en la experiencia del arte de vanguardia en su extrañamiento de lo dado. Una apropiación estética de la ciudad industrial

---

<sup>214</sup> “La vanguardia de la presencia”. En *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Julio González del Río (ed.). Madrid: La Piqueta, 1977, 259-275, p. 269-270.

<sup>215</sup> Cf. Careri, F. *Walkscapes*, p. 92.



que subvierte la programación del tiempo inscrita en sus formas, que suprime su racionalidad burocrática y cancela el mensaje ideológico de las fachadas de sus edificios, de los trazados de vías y plazas, de los nombres de sus calles:

En su plano específico, la ciudad puede dominar significaciones existentes, políticas, religiosas filosóficas. Las asume para decir las, para *exponerlas* por vía –o voz- de los edificios, monumentos, y también por las calles y plazas, por los vacíos, por la teatralización espontánea, los encuentros que en ellos se desenvuelven, sin olvidar las fiestas, las ceremonias (con los lugares cualificados y apropiados)<sup>216</sup>.

Esta apropiación estética de la ciudad moviliza una actividad creativa, e implica un acto de afirmación individual –aun en el terreno de lo imaginario- que hacen por recuperar ese carácter de “obra” que, como insiste Lefebvre, subyace a la idea de lo urbano. La ciudad no ha de imponer tiempos y maneras de vivir, sino ofrecer el soporte material que permita modelar creativamente la existencia en comunidad. Pues, añade Lefebvre:

Las capacidades de integración y participación de la ciudad no son estimulables ni por vía autoritaria ni por prescripción administrativa, ni por el intermedio de especialistas, [sino que requieren] de actividad creadora, de obra, de simbolismo, de actividades lúdicas<sup>217</sup>.

No es indiferente el modo en que figuramos imaginariamente la realidad. En virtud de lo indefinido que forma parte consustancial de nuestra idea de mundo, este es siempre un objeto imaginario, pero en cuanto rector de nuestros actos, lo imaginado tiende a cobrar realidad fáctica, lo ideal adquiere pronto la consistencia de lo tangible, como mostraban los estudios ecoliterarios. La suma de las creencias y actitudes que los individuos albergan determinan la faz del universo. Puesto que contamos con amplia latitud para imaginar / constituir lo real, y puesto que la imagen que nos hacemos del mundo termina, antes o después, por materializarse, todos somos responsables –en distinto grado, conviene matizar- del mundo en que vivimos, y por ende está en nuestra mano imaginar un universo distinto que, a la postre, puede hacerse realidad. Las actitudes colectivas que de ello resultan acabarán por infiltrar las decisiones políticas y, a la larga, realizarán la mudanza en el ámbito material. Hay pues una suerte de responsabilidad ética en la cosmovisión que cada uno nos forjamos, puesto que esta colabora siempre, por poco que sea, a dar forma a lo efectivo.

---

<sup>216</sup> Lefebvre, Henri. *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península, 1978, p. 80. Cursivas en el original.

<sup>217</sup> Lefebvre, H. *El derecho a la ciudad*. pp. 122-123.

## 6.6. El vacío en la ciudad

Resulta difícil trazar la línea entre la estetización de lo cotidiano y la de la ciudad. La continuidad entre las dos radica en el hecho de que la ciudad conforma el hábitat en que transcurre la vida diaria, de manera que la estetización de lo cotidiano incluye en alguna medida al entorno urbano. Pese a que la primera parece operar sobre todo en el terreno privado mientras que la segunda se refiere al medio público, al que aspira a transmutar imaginariamente, actúan en ambas unos mecanismos estetizadores parejos; en ellas confluyen las distintas tramas argumentales precedentes –el modelo de objeto imaginario propuesto, sus dimensiones intuitiva y verbal, la estética del paisaje y la experiencia de la música-, y en ambas entran en juego los diferentes fenómenos caracterizados con anterioridad: el simbolismo inherente a las formas, la investidura simbólica de lo construido, o la formación del objeto imaginario a través de narrativas.

Pero la forma de la ciudad acarrea consigo unas implicaciones ideológicas de ordinario ausentes en los objetos de que se ocupa la estética de lo cotidiano, pues, como afirma Lefebvre, el medio urbano actúa a modo de mediador entre el orden institucional y la existencia ordinaria<sup>218</sup>: desde las relaciones que determina entre sus elementos –alojamiento, espacios públicos, edificios institucionales, vías de comunicación- hasta la imagen que de sí misma ofrece, la ciudad colabora en ese objetivo.

### 6.6.1. Aspectos funcionales e imaginarios de la forma urbana

La forma de la ciudad dicta el empleo del espacio, define la posición relativa de los diversos usos, y por tanto las relaciones entre ellas, el modo en que esas funciones se desempeñan o los desplazamientos que entre ellas han de realizarse. La trama urbana escribe en el espacio las relaciones sociales y productivas en la medida en que responde a su funcionamiento como una máquina obedece al suyo: la ciudad industrial se concibe como un dispositivo con piezas y elementos diferenciados, entre los que se establecen las conexiones que la marcha del sistema exige. Se diferencia en esto de la villa medieval, en que los usos aparecen más indiferenciados, en que la forma depende menos de su uso, por más que también en la ciudad precapitalista se efectúe una transcripción de lo social en lo espacial: los edificios civiles y religiosos, la infraestructura defensiva, los gremios artesanos distribuidos por barrios, dan muestra de ello. La forma urbana impone usos y tiempos, y condiciona las rutinas diarias según las necesidades de la producción, pues “lo urbano interviene como tal en la

---

<sup>218</sup> Cf. Lefebvre, H. *El derecho a la ciudad*, pp. 64, 81.

producción”<sup>219</sup>. “La ciudad recorta la vida en fragmentos: trabajo, transporte, vida privada, ocio”<sup>220</sup>. Los elementos funcionales de la ciudad-máquina, ajustados a las funciones del sistema industrial, compartimentan el tiempo de las personas en segmentos correlativos tan mecánicamente definidos como aquéllas; tiempo de la producción que se yuxtapone a la temporalidad vital, con la que colisiona. La ciudad solidifica las relaciones sociales sobre el terreno, les confiere la permanencia de lo construido, y determina el tiempo de sus habitantes.

Pero este momento funcional implica un momento simbólico o imaginario que se manifiesta de múltiples modos: los caracteres físicos de lo construido dan lugar, con arreglo a los fenómenos estéticos estudiados, a representaciones mentales que, apoyadas en el estrato material, lo invisten de significados, afectos y adherencias varias. De modo deliberado o no, la forma urbana se representa a sí misma como entidad ideal, pues la metrópoli no se reduce al asfalto de sus calles o al cemento, al vidrio o a la piedra de sus edificios, sino que, como afirma Lefebvre, constituye una forma mental y social<sup>221</sup>. Las grandes avenidas o las calles tortuosas, las sedes bancarias o las casas medievales, además de su utilidad estricta, se hacen portadores de significados en virtud del simbolismo inherente a las formas –de modo parejo a como ocurre con el simbolismo fonético, y cabe esperar que en algunos casos con análogas resonancias sinestésicas- o de los significados atribuidos a la forma construida y sedimentados a lo largo del tiempo, de modo similar a como se constituye el “almacén de entonaciones” con respecto a la escucha de la música; las formas construidas exhiben además los temperamentos o las visiones del mundo desde los que fueron concebidos, los expresan en las formas concretas, en las decisiones tomadas, en su ejecución, en los menores gestos y detalles, como si se tratase de una fisonomía. La ciudad conforma pues un paisaje, objeto imaginario culturalmente construido, tan susceptible como el entorno natural para servir a fines ideológicos, y a menudo diseñado para comunicar un mensaje concreto.

“Toda la planificación urbana se entiende como campo de publicidad-propaganda”<sup>222</sup>. La imagen de la ciudad moderna es un objeto imaginario creado por los planificadores y sustentado por los discursos hegemónicos que justifican el racionalismo de los trazados como respuesta a las necesidades funcionales -como las impuestas por el tráfico-, económicas -lo

---

<sup>219</sup> Lefebvre, H. *El derecho a la ciudad*, p. 76.

<sup>220</sup> Lefebvre, H. *El derecho a la ciudad*, p. 118.

<sup>221</sup> Cf. Lefebvre, H. *El derecho a la ciudad*, p. 103.

<sup>222</sup> Kotanyi, Attila y Vaneigem, Raoul. “Programa elemental de la oficina del urbanismo unitario”. En *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Julio González del Río (ed.). Madrid: La Piqueta, 1977, 200-205, p. 201.

que el mercado inmobiliario demanda-, u otras. Tanto si los planificadores lo pretendieron como si no, la ciudad encarna y representa sin remedio los planteamientos ideológicos de quienes la conciben. El medio construido -como, en diversa medida, cualquier objeto artificial- exhibe para su lectura las huellas de su creación. La urbe burocráticamente proyectada se hace efígie de los criterios tecnocráticos de su diseño, y los exhibe ante la ciudadanía con insistencia, pues la permanente inmersión en el medio construido hace imposible eludir sus mensajes. Y, como el anuncio publicitario, persuade por efecto de la “mera exposición”<sup>223</sup> reiterada a sus contenidos, que acaban permeando inadvertidamente la conciencia, tanto más cuando más distraídamente la percibimos. La metrópolis refuerza así el imaginario racionalista que, apoyado en el argumento de su cientificidad, se pretende absoluto, “hace pasar las coacciones reales por racionales”<sup>224</sup>, se pone al servicio de la productividad bajo el argumento de la necesidad<sup>225</sup>, y legitima el rechazo de imaginarios alternativos. Reproduce, como observa Lefebvre, las normas y los valores de la sociedad burguesa: la representación de los privilegios del capital, del valor de cambio por encima del valor de uso, otorga estatuto de naturalidad al fetichismo de la mercancía merced a un medio urbano construido según sus principios.

Las formas de la ciudad median así entre las instituciones y la vida cotidiana: al imponer usos, y por ende tiempos y hábitos, y al representar día tras día ante los ojos de los ciudadanos los planteamientos ideológicos que subyacen al sistema productivo al que la urbe presta su base material. Ambos momentos, funcional y simbólico, colaboran para reproducir y perpetuar el sistema.

### **6.6.2. Habitar como creación de lugar**

El orden urbano impuesto no es asumido sin crítica por sus usuarios, pues, como argumenta De Certeau, no hay recepción sin reelaboración. Cualquier lectura reescribe el texto recibido. El receptor se apropia siempre de lo dado y lo transforma, en una verdadera praxis creativa que no se ciñe a las intenciones del diseñador, y esto se aplica tanto a los productos de la industria de la cultura como a la ciudad recibida. El programa vital que esta encarna sólo en parte puede regular la existencia. Sus usuarios encuentran las *maneras de*

---

<sup>223</sup> Acerca de los efectos de la “mera exposición” a los contenidos publicitarios, puede consultarse, entre otros, Pratkanis, Anthony y Aronson, Elliot. *La era de la propaganda. Uso y abuso de la persuasión*. Barcelona: Paidós, 1994, pp. 181s., o Zajonc, Robert B. “The Attitudinal Effects of Mere Exposure”. *Journal of Personality and Social Psychology* 9.2 (1968): 1-27.

<sup>224</sup> Lefebvre, H. *El derecho a la ciudad*, p. 104.

<sup>225</sup> Cf. Kotanyi, A. y Vaneigem. R. “Programa elemental de la oficina del urbanismo unitario”, p. 201.

*hacer*, las narrativas y las tácticas que les permiten apropiarse del espacio conforme a sus proyectos vitales. Puesto que el lado construido de la urbe resulta difícil de cambiar, estas tácticas operan sobre su lado imaginario, que cada cual puede elaborar a voluntad.

Lo imaginario ha tenido mala reputación en los argumentos de cariz emancipatorio, dado su potencial ideológico o su aptitud para ofrecer satisfacciones sustitutorias. Lo imaginario sirve a menudo para “enmascarar el predominio de las coacciones, la escasa capacidad de apropiación, la agudeza de los conflictos y de los problemas ‘reales’ [pero] en ciertos momentos, prepara una apropiación, una inversión práctica”<sup>226</sup>. Pero lo imaginario no debe prestarse al escapismo sino fecundar de la realidad<sup>227</sup>. Lo imaginario, lo indeterminado en que este opera, forman parte ineliminable de la realidad constituida, como ya declarase la fenomenología husserliana. Que no haya uso sin apropiación, como sostiene De Certeau, se debe justamente al componente imaginario y creativo que comporta el acto humano, que, indeterminado en buena medida, requiere de lo imaginario para actualizarse.

Habría que buscar la posibilidad espectral de toda espectralidad en la dirección de aquello que Husserl identifica [...] como una componente intencional pero no real de lo vivido fenomenológico, a saber, el *noema* [...] esa inclusión intencional pero *no real* del correlato noemático no está ni “en” el mundo ni “en” la conciencia. Pero ella es, precisamente, la condición de toda experiencia, de toda objetividad, de toda fenomenalidad, a saber, de toda correlación noético-noemática -originaria o modificada- [...] Sin la inclusión no-real de esa componente intencional [...] no se podría hablar de ninguna manifestación, de ninguna fenomenalidad en general [...] ¿Acaso semejante “irrealidad”, su independencia *tanto* con respecto al mundo *como* con respecto al tejido *real* de la subjetividad egológica, no es el lugar mismo de la aparición, la posibilidad esencial, general, no regional del espectro?<sup>228</sup>

Vivir en la ciudad conlleva aprehender imaginariamente el espacio, elaborar la imagen mental de lo urbano a partir de la forma construida, imagen que a su vez recubre esas formas de significados y afectos; como observa De Certeau, “sólo se habitan lugares encantados”<sup>229</sup>. El espacio vacío, mera extensión sin resonancias míticas, resulta inhabitable, y sólo se hace lugar cuando se inviste del imaginario que funde la realidad material con el recuerdo, la evocación, la fantasía, los anhelos y las frustraciones, ausencias que impregnan la materia silente, relatos míticos que otorgan un sentido existencial al vidrio y al cemento.

<sup>226</sup> Lefebvre, H. *La vida cotidiana en el mundo moderno*, p. 115.

<sup>227</sup> Cf. Lefebvre, H. *El derecho a la ciudad*, p. 150.

<sup>228</sup> Derrida, J. *Espectros de Marx*, p. 153n. Cursivas en el original.

<sup>229</sup> De Certeau, M. *La invención de lo cotidiano*, p. 121.

Habitar supone apropiarse del ámbito que se habita; requiere transformar el mero espacio en *lugar*. Para el arquitecto Josep Muntañer, el lugar se conforma en la triple confluencia de tres “polaridades”: la definida por el habitar y el hablar, la del conceptualizar frente al formar, y la de la oposición entre medio físico y medio social<sup>230</sup>. Su constitución activa una dialéctica entre el acto corporal de habitar, la aprehensión háptica y encarnada del espacio, y las narraciones que acompañan y dirigen esa aprehensión; una dialéctica entre el acto de dar forma al medio construido, y el de conceptualizarlo; y una dialéctica entre el lugar entendido como mera materia y entendido como fenómeno social. Cada una de estas tres polaridades supone a las demás, y a la vez las integra. El habitar, en cuanto acto imaginario, convoca todas las facultades del hombre: su sensibilidad, su pensamiento lingüístico, su faceta comunitaria. En este proceso, el discurso ocupa un lugar central. Las investigaciones que Muntañola ha realizado con niños de diferentes edades, en distintas etapas de aprendizaje del habla, muestran como en la infancia se aprehende el espacio en modos que se corresponden de cerca con la competencia conceptualizadora y con los recursos lingüísticos desarrollados. Aquellos con una madurez simbólica mayor conciben un espacio más complejo y matizado, y son también capaces de realizar síntesis comprensivas más abarcales<sup>231</sup>. El espacio contemplado y vivido depende del lenguaje con que lo concebimos y narramos. Y, como afirma De Certeau, “allí donde los relatos desaparecen (o se degradan en objetos museográficos), hay una pérdida de espacio: si le faltan narraciones [...] el grupo o el individuo sufre una regresión hacia la experiencia, inquietante, fatalista, de una totalidad sin forma, indistinta”<sup>232</sup>. Pues, como en cualquier proceso de estetización, las narraciones dan forma al objeto imaginario: “los relatos efectúan pues un trabajo que, incesantemente, transforma los lugares en espacios o los espacios en lugares”<sup>233</sup>. “Los relatos cotidianos cuentan lo que [...] se puede hacer y fabricar [en los espacios]. Se trata de fabricaciones de espacios”<sup>234</sup>.

---

<sup>230</sup> Cf. Muntañola, Josep. *La arquitectura como lugar*. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 1996, pp. 33s., en particular esquemas de las págs. 42-43. Josep Muntañola enuncia esta concepción del lugar en otras obras como *Las formas del tiempo* o *Topos y Logos*.

<sup>231</sup> Cf. Muntañola, J. *La arquitectura como lugar*, pp. 59s.

<sup>232</sup> De Certeau, M. *La invención de lo cotidiano*, p. 136.

<sup>233</sup> De Certeau, M. *La invención de lo cotidiano*, p. 130. Nótese que De Certeau y Muntañola dan sentido inverso a las nociones de espacio y lugar. Mientras que para el pensador francés espacio es el lugar imaginariamente transfigurado y apropiado, y lugar designa el ámbito meramente físico, para Muntañola espacio denota el sustrato material previo al acto de habitar, y a la inversa.

<sup>234</sup> De Certeau, M. *La invención de lo cotidiano*, p. 134.

En sus inicios, la arquitectura no consiste en construir el espacio físico, sino en conferir un aura simbólica al territorio, en elaborar objetos imaginarios a partir del entorno dado y de las narrativas que lo relatan, “en una era en la cual la arquitectura no existía todavía como construcción física del espacio, sino tan sólo [...] como *construcción simbólica del territorio*”<sup>235</sup>. Antes de levantar el primer menhir, el hombre, en sus largas peregrinaciones, transforma imaginariamente el medio natural, adscribe significados y afectos a montañas, ríos y llanuras, elabora narraciones míticas que construyen el espacio y le otorgan un sentido cultural: “recorrer el espacio constituía un medio estético a través del cual resultaba posible habitar el mundo [...] El recorrido / relato se convirtió en un género literario relacionado con el viaje, con la descripción y representación del espacio”<sup>236</sup>. Francesco Careri y Josep Muntañola mencionan a este respecto a los aborígenes australianos, quienes, a través de sus rituales, construyen en comunidad el paisaje imaginario<sup>237</sup>, elaboran el objeto intencional compartido del entorno a través de un proceso estetizador basado en narraciones míticas, pero también en las danzas y en las músicas que acompañan a las ceremonias. El objeto imaginario del paisaje se constituye así en una multiplicidad de registros: visual -el propio entorno, los movimientos que componen los rituales, los vestidos y pinturas de los participantes-, discursivo -las letras cantadas, los textos recitados-, sonoro -la música, la prosodia de cantos y recitales-, cinestésico -los bailes y movimientos efectuados-, afectivo -las emociones suscitadas por todo lo anterior. Esta investidura imaginaria del medio cultural no dista mucho de las propuestas de la *Internacional Situacionista* o de los paseos de Dadá por los “lugares insulsos” de la ciudad de París, en los que se trataba también de intervenir imaginariamente en la ciudad, de elaborar un “paisaje psíquico” –Careri- que desplace los relatos recibidos, las significaciones oficialmente atribuidas a las formas, impregnadas de un simbolismo mercantil que, como afirmase Lefebvre, recubre las avenidas, las fachadas de los edificios. Mediante esta operación, “los lugares se convierten en una especie de máquinas a través de las cuales se alcanzan nuevos estadios de conciencia”<sup>238</sup>: como propuso la *Internacional Situacionista*, la “deriva” o itinerario estetizador por la ciudad pretende dar lugar a experiencias inusuales, acontecimientos no cotidianos que sean también acontecimientos vivenciales, origen de un

---

<sup>235</sup> Careri, F. *Walkscapes*, p. 25. Cursivas mías.

<sup>236</sup> Careri, F. *Walkscapes*, p. 66.

<sup>237</sup> Ambos autores mencionan a este respecto la obra de Amos Rapoport, “Australian Aborigines and the Definition of Place”. Este autor desarrolla con mayor detalle estas cuestiones en Rapoport, Amos. *Aspectos humanos de la forma urbana. Hacia una confrontación de las Ciencias Sociales con el diseño de la forma urbana*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978. Tanto la traducción como la introducción de este texto son de Josep Muntañola.

<sup>238</sup> Careri, F. *Walkscapes*, p. 46.

tiempo exterior al “tiempo pseudocíclico de la producción” –Debord-, tiempo de la guerra y de la aventura, ocasión para el devenir otro, para trascender la repetición de lo mismo. Los habitantes de la ciudad se reapropian, a través de estas prácticas, del espacio organizado por los técnicos de la producción sociocultural. Una apropiación imaginaria que tiene un sentido activista, pues, como observa De Certeau, las “maneras de habitar” son ya “maneras de hacer”, el relato efectúa aquí una mudanza imaginaria del medio urbano que suscita nuevos usos del espacio, y con ellos, nuevas maneras de vivir en la ciudad, nuevas experiencias y nuevas existencias.

En principio, los vacíos de la ciudad se prestan mejor a su investidura simbólica que aquellos lugares portadores de significados instituidos y estables. Carecen de simbolismo propio acentuado -aunque nunca del todo ausente-, la parquedad de su fisonomía los ofrece como “significantes puros”, vehículo potencial de aquellos significados que se les quiera atribuir. Las periferias yermas, los solares baldíos o los terrenos entre medianeras parecen los dominios adecuados para iniciar nuevas prácticas vitales, libres de las persuasiones de la urbe consolidada. Dice Ignacio Solá-Morales acerca de los *terrain vagues* que si el vacío es ausencia, es también promesa, espacio de lo posible<sup>239</sup>. Ámbitos a menudo marginales, olvidados por la planificación o el mercado inmobiliario, se asemejan a la periferia de la mente, a los despojos del pensamiento y de la cultura<sup>240</sup>; apartados de las corrientes dominantes de pensamiento, libres de los significados a los que remite la ciudad-comercio, es en estos lugares donde pueden formularse preguntas y tantear nuevas respuestas.

### **6.6.3. Lagos**

Pueden encontrarse por doquier muestras de esa reapropiación del espacio público por la ciudadanía. Así ocurre en la ciudad de Lagos, como analiza en *Mutaciones* el equipo coordinado por Rem Koolhaas. En Lagos, antigua capital de Nigeria y ciudad más poblada del país -con más de veintiún millones de habitantes en la actualidad-, las carencias de infraestructura “han generado sistemas alternativos ingeniosos y vitales que exigen una redefinición de [...] conceptos canónicos para el planeamiento”<sup>241</sup>, en una urbe que “fuerza una reconceptualización de la ciudad misma”<sup>242</sup>. Estas carencias han movilizad

---

<sup>239</sup> Cf. Careri, F. *Walkscapes*, p. 40.

<sup>240</sup> Cf. Careri, F. *Walkscapes*, p. 168.

<sup>241</sup> Koolhaas, Rem, y el Harvard Project on the City. “Lagos”. En Francine Fort y Michel Jacques (eds.), *Mutaciones*. Barcelona: Actar, 2000, 650-719, p. 652.

<sup>242</sup> Koolhaas, R. y el Harvard Project on the City. “Lagos”. p. 653.



ciudadana, y con ella la reinterpretación de los terrenos e infraestructuras existentes, en un intento de hacer habitable la ciudad. La dinámica de usos del suelo, en perenne cambio, escapa al control administrativo, ya desbordado por la mera magnitud de la metrópoli y sus problemas. Por lo común, estas reinterpretaciones tratan de utilizar la infraestructura existente de un modo nuevo, distinto de aquél para el que fueron diseñadas, intentan sacar el mayor partido posible de ellas, y responden de un modo creativo e imaginativo a necesidades perentorias. Se trata, pues, de una transformación imaginaria del medio físico<sup>243</sup>.

Pueden mencionarse muchos ejemplos de estos fenómenos en la ciudad de Lagos. Las tapias entre parcelas parecen encontrarse en eterna mudanza: los límites entre propiedades se reconsideran y renegocian de continuo según las leyes del suelo, los impuestos, las reclamaciones, o los intereses que los afectan. Todos los elementos que componen estos vallados se destinan a una u otra finalidad: su superficie se convierte en atractor de usos, de mestizaje entre actividades contiguas, de acomodo de ocupaciones diversas; como una infraestructura espontánea, sirven de apoyo a un sinfín de industrias de pequeña escala, y se utilizan con frecuencia a modo de escaparate de mercancías tan variadas como alfombras o de puertas de seguridad. La franja vegetal que separa a menudo estos cercados del resto de la calle es ocupada por herreros, por tratantes de animales, por personas durmiendo... Los muros pueden alcanzar un grosor de hasta un metro y medio, y en ese espesor se alojan puestos de venta a modo de mercadillos callejeros<sup>244</sup>. Calles y aceras se ocupan constantemente de maneras similares, y albergan usos cambiantes a lo largo del día. Los tenderetes invaden las calzadas. Multitud de industrias y servicios secundarios, desde fábricas de hormigón hasta peluqueros, han colonizado los terraplenes de las carreteras o los espacios bajo los viaductos<sup>245</sup>.

El mercado de Oshodi -del cual se dice que encarna el espíritu de Lagos mejor que nada en la ciudad- ocupa parte de una inacabada rampa de incorporación a una de las

---

<sup>243</sup> En esta lectura casi *estetizante* de esta metrópoli, conviene no perder de vista que, como afirma Matthew Gandy, "la economía formal de la pobreza celebrada por el equipo de Harvard es resultado de un conjunto de políticas seguidas por las dictaduras militares de Nigeria durante las últimas décadas bajo la guía del FMI y el Banco Mundial, que han diezmando la economía metropolitana". Gandy, Matthew. "Learning from Lagos". *New Left Review* 33 (2005): 36-52, p. 42. Traducción propia. Lo que Koolhaas denomina el "funcionamiento de la ciudad" -cf. Van der Haak, Bregtje. *Lagos / Koolhaas*. Pieter van Huystee Film & TV, 2002- consiste en las tácticas adoptadas por los ciudadanos en su esfuerzo por sobrevivir en una situación de verdadero caos, y cuando se muestra como ejemplo de apropiación del espacio urbano se tiende a soslayar estas dimensiones del fenómeno.

<sup>244</sup> Koolhaas, R. y el Harvard Project on the City. "Lagos", p. 653.

<sup>245</sup> Cf. Koolhaas, R. y el Harvard Project on the City. "Lagos", p. 654. La mejor ilustración de las tesis sostenidas por Koolhaas en este artículo es el mencionado documental de Bregtje van der Haak.

autopistas que atraviesan la metrópoli nigeriana. Encontramos aquí una compleja y densa superposición de programas, con una multitud de servicios y entretenimientos en contigüidad: estaciones de tren y autobús, mercadillos, aparcamientos, incluso una escuela y una iglesia<sup>246</sup>. Los pilares que sostienen la rampa se utilizan como divisiones espaciales; las zapatas de cimentación sirven como superficie de trabajo para distintas actividades; las zonas abiertas no ocupadas por la estructura se emplean como lugares de exposición, como espacios de almacenaje o venta. Esta pieza de infraestructura, cuya incompletud causa verdaderos problemas en el tráfico de la zona, resulta ser desde otro punto de vista un elemento muy funcional, que da soporte a una pluralidad de actividades que coexisten así unas junto a otras, y configuran con ello un verdadero condensador social. Estos sectores, de otro modo yermos, se transforman en lugar público de vida ciudadana, ámbito de transacción e intercambio pero también de encuentro y de relaciones sociales y comunitarias, muy alejados de la enrarecida atmósfera de las nuevas periferias de Europa.

#### **6.6.4. Dublín**

Contra este enrarecimiento combaten los huertos urbanos de París o Dublín. En el caso de la ciudad irlandesa<sup>247</sup>, el Dublin City Council ha establecido un marco legal que permite el uso no permanente de solares que de otro modo quedan baldíos durante años. El DCC no organiza directamente los huertos, tan sólo dispone las reglas que hacen posible estas actividades, administradas por voluntarios. De entre esas reglas, destaca la exigencia del carácter no económico de las actividades; no obstante, ese parece ser, en cualquier caso, el espíritu que alienta estas iniciativas, pues aunque en sus inicios en los años 80 se concibieron como medio para que las familias con pocos recursos disfrutasen de alimentos frescos, pronto se comprendió el alcance político, social y psicológico de la idea. Los huertos urbanos, situados en emplazamientos muy diversos -solares entre medianerías, franjas residuales de terreno, parcelas suburbanas destinadas al almacenaje de maquinaria- suelen cumplir distintas funciones. En ellos se cultivan con frecuencia flores, árboles, plantas silvestres además de frutas y verduras, se convierten en ocasiones en pequeñas granjas con gallinas o colmenas, e introducen así una pizca de naturaleza en el corazón de la ciudad. En algunos casos, se asigna a cada vecino su propio terreno, quien lo cultiva y recoge en él sus

---

<sup>246</sup> Koolhaas, Rem, y el Harvard Project on the City. "Lagos", p. 692.

<sup>247</sup> La información aquí recogida acerca de los huertos comunitarios procede de distintos archivos que pueden encontrarse en la página web de esta actividad: [www.dublincommunitygrowers.ie](http://www.dublincommunitygrowers.ie). Dado lo disperso de la información y la cantidad de documentos en que se encuentra, no se especificará la procedencia de cada uno de los datos aportados.

propios frutos; en otros, se trabaja todo el huerto en común, y se reparte la cosecha entre todos; o bien, la recolección se coloca sobre una mesa y cada cual toma lo que apetece. A menudo, estos lugares se utilizan también para reuniones locales no relacionadas con el cultivo, como fiestas o barbacoas. El huerto urbano aspira en general a mejorar el ambiente del barrio y a promover una experiencia más rica y plena del entorno ciudadano.

La cualidad de las labores realizadas es una de las facetas del huerto urbano que se subrayan con más frecuencia. Se trata de una tarea gratificante, buena para la salud -por el consumo de alimentos orgánicos, pero también por el ejercicio físico realizado-, que estimula las relaciones entre vecinos y mejora el espíritu comunitario y la integración. Encontramos aquí un *ethos* de cuidado ecológico, de compromiso con prácticas orgánicas sostenibles y de fomento de la biodiversidad y de la educación medioambiental. El agua de riego procede a veces de algún pozo abierto en la parcela, o se recoge con ese fin el agua de lluvia que escurre de los tejados vecinos. A menudo, las plantaciones se vinculan a iniciativas terapéuticas y de integración social. En algunos casos, se ha conseguido que las sillas de ruedas puedan llegar a las zonas de cultivo, de modo que las personas con problemas de movilidad puedan trabajar la tierra de manera autónoma. Los huertos se financian casi siempre a través de las autoridades locales y de una cuota de inscripción anual modesta, aunque reciben a menudo donaciones de distintas entidades, sobre todo enseres o cualquier cosa que pueda ser útil. En el huerto urbano se relacionan jóvenes y ancianos, y los niños -a quienes a veces se permite trabajar sus propios terrenos- tienen ocasión de iniciarse en el respeto y el amor por la naturaleza. La actitud que alienta estas actividades es de tolerancia y de cordial recibo de aquellos que deseen unirse al grupo.

Se trata sobre todo de un quehacer colectivo que comporta una actitud de colaboración, de convivencia, de solidaridad, de cuidado por las relaciones interpersonales que tienen lugar en su transcurso. Facetas estas de la vida urbana que rara vez pueden ejercerse en la ciudad moderna, donde ni la baja densidad ni el diseño sometido al tráfico favorecen estas interacciones. La condición no económica de las actividades desarrolladas denota su cualidad de fin en sí mismas, y las sitúa fuera de la "venalidad generalizada" que parecería dominar el presente. Su sentido comunitario se opone además al individualismo narcisista afín al mundo de la rivalidad y la emulación, factores ideológicos reforzados por la urbe moderna, como ya señaló Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*<sup>248</sup>. La tarea, no lucrativa, labor lúdica bien alejada del alienado trabajo posfordista, se realiza por el mero

---

<sup>248</sup> Cf. Debord, G. *La sociedad del espectáculo*, p. 99.

disfrute de su desempeño. El ciudadano tiene aquí la sensación de participar en las propias elecciones a través de un proceso compartido, superador de la irrelevancia fáctica a que casi siempre queda hoy abocado. El lugar se transforma en dispositivo capaz de suscitar -o a través del cual alcanzar- nuevos estados de conciencia<sup>249</sup>; en escenario de una praxis *situacionista*, soporte que fomenta situaciones y vivencias superadoras de la mera cotidianidad. El encuentro social y los discursos desarrollados en ese encuentro generan narrativas que invisten a los solares vacíos de valores y de significados que se funden con la imagen de los ámbitos que las albergan, constituyendo el imaginario de la actividad, transmutando el espacio en lugar a través de los episodios que en su seno se experimentan, en el acto de su apropiamiento. El vacío se transforma en un paisaje humanizado repleto de resonancias éticas. con un marcado sentido ético. Estas prácticas constituyen el ensayo de una vida urbana más plena y satisfactoria.

#### **6.6.5. El vacío en la arquitectura y el urbanismo contemporáneos**

De acuerdo con los postulados del funcionalismo de la arquitectura moderna, las formas han de responder a un programa funcional predefinido. El edificio construye el sistema de relaciones establecido en ese programa, lo materializa en forma construida en el tiempo y en el espacio. Pero la rigidez de aquellas formas que se ajustan demasiado de cerca a un programa funcional particular hace difícil acomodar los cambios de uso que siempre tienen lugar en la vida de las construcciones. Ante esto, muchos arquitectos prefieren hoy idear la forma como algo menos estrechamente relacionado con el programa de usos, concibiéndola a menudo como un receptáculo genérico, como un espacio vacío, ámbito potencial de usos dispares, recinto que el usuario puede ocupar con libertad. A propósito de su proyecto para la reforma del panóptico de Arnheim, observa Rem Koolhaas:

Quizás la diferencia más importante y menos reconocida entre la arquitectura tradicional [...] y la contemporánea se revela en el modo en que un edificio hipermonumental y derrochador de espacio como el panóptico de Arnheim demuestra ser un edificio flexible, mientras que la arquitectura moderna se basa en la coincidencia determinista entre la forma y el programa<sup>250</sup>.

Un determinismo -añade Koolhaas- que permea el vivir cotidiano por influjo de la arquitectura<sup>251</sup>. Flexibilidad del espacio construido no quiere decir que deba anticiparse

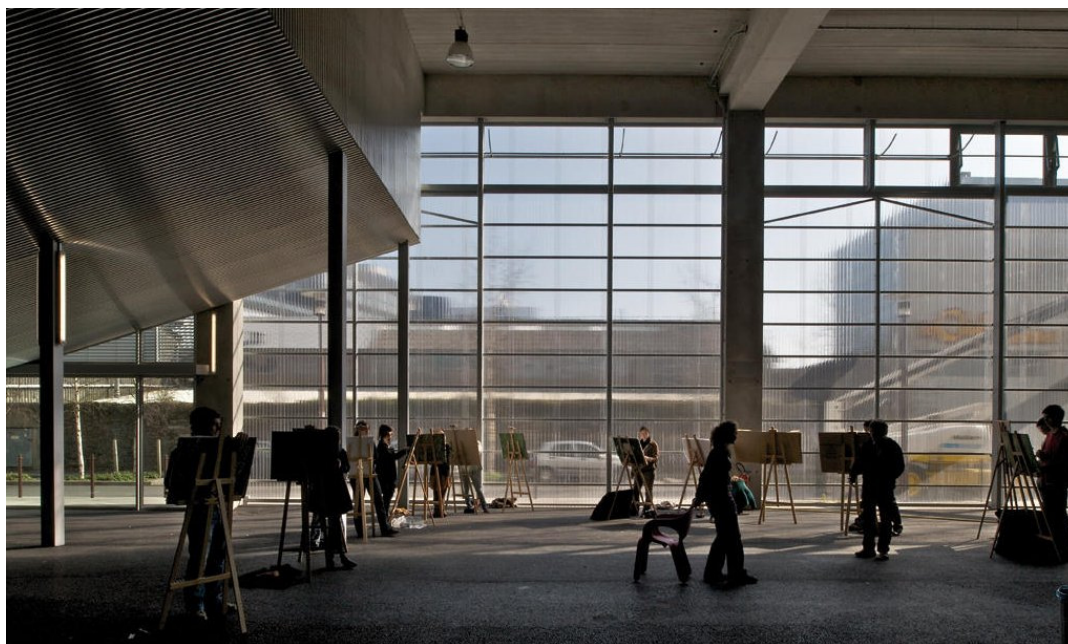
<sup>249</sup> Cf. Careri, F. *Walkscapes*, p. 46.

<sup>250</sup> Koolhaas, Rem y Bruce Mau. *S, M, L, XL*. Berlín: Taschen, 1997, p. 239. Traducción propia.

<sup>251</sup> Cf. Koolhaas, R. y Bruce M. *S, M, L, XL*, p. 240.

cualquier cambio posible, pues la mayoría de los cambios son impredecibles; supone más bien conceder un margen, un exceso de capacidad que permita lecturas y prácticas diversas, incluso opuestas<sup>252</sup>. Es ese espacio de más, ese vacío, lo que libera al usuario de las coacciones de la forma, y ofrece el juego para un libre interpretar y ocupar la arquitectura.

Esta estrategia puede reconocerse en numerosos proyectos actuales. Así ocurre en la *Escuela de Arquitectura de Nantes*, obra de Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal. Frente al edificio docente al uso -desfile de aulas, departamentos y despachos cerrados dispuestos según alguno de los esquemas habituales-, esta obra se brinda como una infraestructura de espacios sin determinaciones: volúmenes de aire climatizado e iluminado, ceñidos por losas de hormigón, envueltos en una piel transparente que elude cualquier afán figurativo o expresivo. Extensas superficies diáfanas aguardan a los habitantes que las colonicen, que encuentren acomodo a voluntad en su territorio, ámbito de potencialidades múltiples que se presta al uso que se proponga. Sus pobladores se asientan en el lugar como nómadas en el paisaje, sin obstáculos que restrinjan sus devenires. Como en el vacío urbano, la forma, sin determinaciones funcionales ni significados adheridos, invita a su libre empleo por la comunidad<sup>253</sup>.

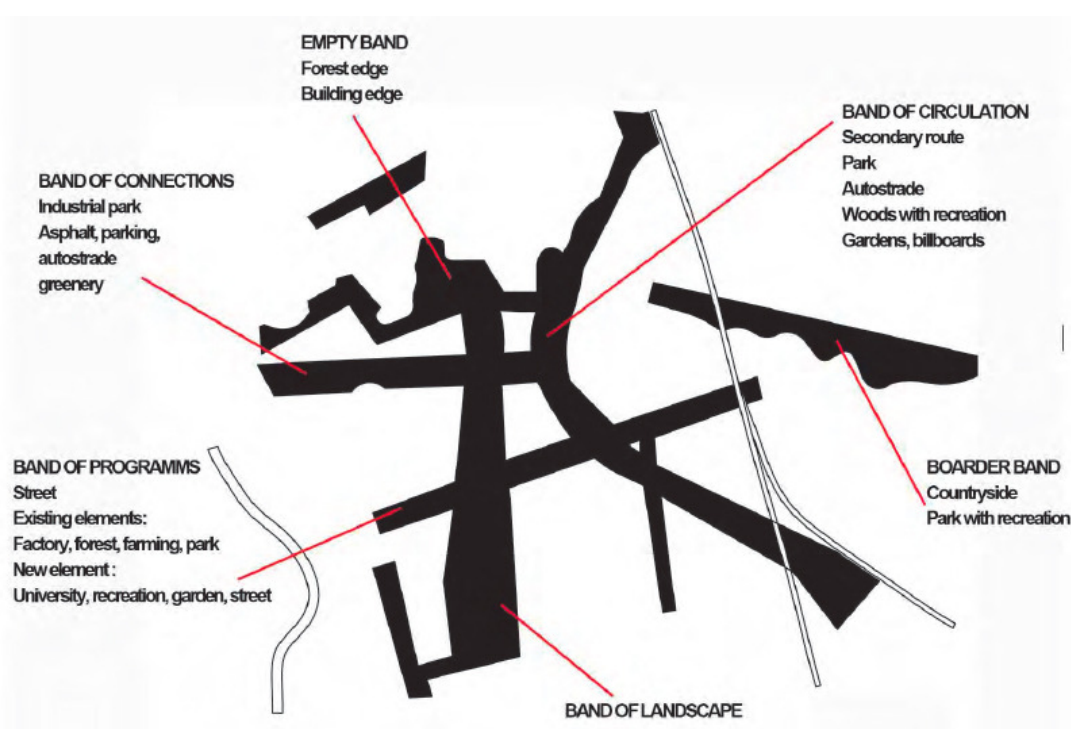


Escuela de arquitectura de Nantes.

<sup>252</sup> Cf. Koolhaas, R. y Bruce M. S, *M, L, XL*, p. 240.

<sup>253</sup> Pueden encontrarse imágenes de este edificio en Lacaton, Anne & Vassal, Jean-Philippe. *Lacaton & Vassal. Ecole d'architecture, Nantes*. 2018. URL=<<http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=55>>. Último acceso: 15 de junio de 2019.

.El recurso a lo indeterminado no se limita a la escala arquitectónica. Será más bien en el diseño de la ciudad donde alcance su potencial mayor. En su proyecto de concurso para la *ville nouvelle* de Melun-Sénart, al sureste de París, Rem Koolhaas utiliza el vacío de un modo nuevo: la futura urbe se plantea como un armazón de grandes bandas sin edificar, entrecruzadas de manera que las zonas definidas por su intersección se reservan para el tejido residencial. Se renuncia a dirigir el desarrollo de estas parcelas dada la presunta inaptitud de la disciplina urbanística para dar forma a la ciudad, según declara, provocador, el arquitecto holandés<sup>254</sup>: el planeamiento resulta, en último término, irrelevante -afirma Koolhaas<sup>255</sup> -, pues la dinámica urbana desborda siempre cualquier previsión.



*Diagrama de la propuesta de Rem Koolhaas para la ville nouvelle de Melun-Sénart. Las bandas negras representan los espacios que se dejan libres de edificación residencial. Esta, cuya regulación no contempla el proyecto, ocuparía los espacios entre bandas.*

En estas islas construidas se asume que el crecimiento, dirigido o no, resultará ingobernable, pero al menos quedará confinado en las regiones delimitadas por las grandes franjas de vacío. Estas conforman lo determinado de la propuesta, y se diseñan de manera que alberguen aquellos elementos del territorio que se desea preservar del crecimiento urbano futuro. Conforman un orden que enlaza entre sí las singularidades del paisaje, una trama de

<sup>254</sup> Koolhaas, R. y Bruce M. S, *M, L, XL*, pp. 961s. Traducción propia.

<sup>255</sup> Cf. Koolhaas, R. y Bruce M. S, *M, L, XL*, p. 1255. Ante los signos de mejora de la situación en Lagos por efecto de las políticas de los nuevos gobiernos democráticos, Koolhaas afirma en ocasión posterior que quizás el planeamiento no sea tan irrelevante; cf. Van Der Haak, B. *Lagos / Koolhaas*.

acontecimientos paisajísticos que, frente a la banalidad del tejido residencial, brinda el lugar para una verdadera vida urbana, contrapuesta a la existencia rutinaria de los islotes edificados que, en virtud de su propio trazado, condenan a la “vida cotidiana”, como afirmó Lefebvre. Si la ciudad al uso es el lugar de la “supervivencia aumentada”<sup>256</sup>, las bandas vacuas de este proyecto ofrecen el territorio de lo inesperado, del acontecimiento, de la aventura excluida de la ciudad del tráfico, las oficinas y los comercios. En palabras de Koolhaas, el proyecto “garantiza belleza, serenidad, accesibilidad e identidad con independencia -o incluso a pesar de- su arquitectura futura”<sup>257</sup>. Los vacíos dejan espacio para lo imprevisto, para nuevas opciones. La arquitectura deviene potencial que permite lo nuevo<sup>258</sup>.

La arquitectura y el urbanismo modernos aspiraron utópicamente a transformar las relaciones sociales a través de una nueva forma construida. Cambiar el medio físico para así cambiar la sociedad y el mundo: tal es el poder que se atribuyó a la arquitectura. De lo desacertado de este afán da buena muestra una parte significativa de las realizaciones del urbanismo moderno, incluidas algunas de las mejor consideradas en su época. Frente a un orden dictado por la forma urbana, el espacio vacío se brinda como territorio ocupable por el ciudadano, ámbito que modelar mediante usos nuevos, pero también mediante el modo en que esas prácticas constituyen un imaginario o paisaje urbano nuevo a través de las narraciones generadas en su transcurso y de los significados y afectos con que, por efecto suyo, el cuerpo de la metrópoli es investido. Como observa Careri, los vacíos dan la espalda a la ciudad con el fin de organizar una vida autónoma y paralela. Son parte fundamental de la urbe, y la habitan de forma nómada: se desplazan cada vez que el poder intenta imponer un nuevo orden, crecen fuera de y en contra de un proyecto moderno incapaz de reconocer sus valores y de aceptarlos. Constituyen sistemas a los que hay que asignar significados. Conforman una ciudad paralela, lugares donde aún es posible perderse por el interior de la ciudad, donde podemos sentirnos al margen de cualquier control. Se contraponen a las “propuestas ambientalistas”, al simulacro de una naturaleza domesticada en el interior de la ciudad, al goce mercantilizado del tiempo libre<sup>259</sup>, no pretenden construir una ficción escenográfica para el turista. Las periferias donde afloran estas ausencias son como una metáfora de los márgenes de la mente, de los fragmentos desechados por el pensamiento y la cultura, y en esa marginalidad yace un potencial inédito que aguarda su alumbramiento. Si

---

<sup>256</sup> Debord, G. *La sociedad del espectáculo*, p. 90.

<sup>257</sup> Koolhaas, R. y Bruce M. S. *M, L, XL*, p. 981. Traducción propia.

<sup>258</sup> Cf. Koolhaas, R. y Bruce M. S. *M, L, XL*, pp. 972s.

<sup>259</sup> Cf. Careri, F. *Walkscapes*, pp. 181s.

bien, como afirmó De Certeau, la ciudad dada no determina su recepción y empleo, sino que su habitante la ocupa y utiliza siempre de un modo activo, crítico y creativo –y no cabe hablar pues de un apocalíptico mandato del poder por medio de la forma urbana<sup>260</sup>–, el vacío, privado de determinaciones funcionales y de sentidos ideológicos, favorece la emergencia de nuevas usanzas que la metrópoli planificada dificulta o impide. Estas prácticas proponen formas de vida cotidiana que recuperan, mediante un ejercicio activo de lo imaginario, la dimensión humana del paisaje urbano, y anuncian el albor de un nuevo Estilo vital.

---

<sup>260</sup> “La élite conmovida por el 'bajo nivel' de la prensa sensacionalista o de la TV postula siempre que el público está modelado por los productos que se le imponen. Se equivoca en lo tocante al acto de consumir. Se asume que 'asimilar' significa necesariamente 'volverse parecido a' lo que se absorbe, y no hacerlo semejante a lo que se es, hacerlo suyo o reapropiárselo”. De Certeau, M. *La invención de lo cotidiano*, p.178.



## 7. Conclusiones

La argumentación anterior puede considerarse como una suerte de discurso preliminar que cimienta las tesis formuladas en este último apartado. La crítica a la fenomenología, la caracterización del objeto imaginario, el sentido ético-político de la experiencia estética: todas estas líneas argumentales tratan de apuntalar la idea que subyace al conjunto de la tesis, la idea de que las personas, aun cuando se les niegue cualquier poder fáctico en las sociedades contemporáneas, pueden refigurar imaginariamente la realidad a modo de primer paso para su transformación efectiva; la idea de que el cambio social está en manos de la ciudadanía, puesto que ese cambio requiere -y ha de partir de- una mudanza de la subjetividad. Esto devuelve la iniciativa a los ciudadanos. Y, como se pretende mostrar, la experiencia estética y, en particular, la del medio construido, puede cumplir aquí un papel central.

### 7.1. La fundamentación imaginaria de la sociedad

El sistema productivo vigente se fundamenta en la subjetividad y en lo imaginario en diversos planos. En el más superficial, no hace falta decir hasta qué punto el crecimiento económico necesita hoy fabricar nuevas necesidades para abrir nuevos mercados, en ese eterno apremio hacia la expansión propio de la dinámica capitalista que ya estudiase Marx. Como recuerdan Negri y Hardt, que el sistema mantenga su tasa de ganancia exige de un crecimiento continuo que, a falta de un exterior que colonizar –pues la mayor parte del planeta se rige hoy por una economía de mercado-, ha de crear esos nuevos mercados en su propio seno<sup>1</sup>. Que a tal fabricación de necesidades innecesarias convenga antes una población

---

<sup>1</sup> Cf. Hardt, M. y Negri, A. *Imperio*, pp. 209s.

infantilizada<sup>2</sup> que no una república crítica y consciente es algo que habrá que añadir a los “costes del sistema”. La fabricación de necesidades opera en el terreno de lo imaginario, pues estas no son ya en modo alguno las que aquejan a las sociedades más menesterosas, no se trata de las necesidades llamadas “básicas” –si bien el debate acerca de cuán necesarias son las necesidades muestra la dificultad de definir qué necesidades son “básicas” y cuales no<sup>3</sup>–, sino de apetitos arteramente estimulados desde la publicidad-propaganda o por el medio social mismo. Estas estratagemas requieren de un aparato que fecunde y canalice lo imaginario en las direcciones adecuadas –lo que consigue al precio de destruir las significaciones vitales precedentes y de sustituirlas por la compulsión del consumo, como ha observado Cornelius Castoriadis<sup>4</sup>. Uno de los aspectos más insidiosos de la operación radica en cómo el imaginario del consumo desplaza a otros posibles; pero, por la misma regla, puede ser a su vez desbancado por imaginarios alternativos.

En el imaginario de la mercancía, el objeto se hace mágico, se reviste de afectos y significaciones a través de un discurso que lo transfigura, como subraya Lefebvre<sup>5</sup>. Su investidura mítica lo inscribe en un haz de significaciones sociales y culturales; su valor de uso<sup>6</sup> se diluye, suplantado por una nueva cualidad simbólica que envuelve a su poseedor. El objeto hace a su dueño al arrojárselo con su propia aura. Desposeído de cualquier oportunidad para actuar al margen del programa económico, y, por ende, para constituirse a sí mismo en su hacer, el poseedor construye su identidad a partir del objeto-signo<sup>7</sup>: “la publicidad se propone brindar no (o no sólo) la *imagen* del objeto de consumo, sino la del consumidor del producto, el *sujeto*”<sup>8</sup>. El consumo ofrece el sucedáneo de la vida creadora y autoafirmante en

---

<sup>2</sup> Diversos autores han señalado esta correlación entre la ideología que el actual sistema económico requiere y las subjetividades por ella propiciadas.

<sup>3</sup> La vitalidad que hoy mantiene el debate acerca de las necesidades da cuenta de su relevancia actual. Aquí se adopta a este respecto la postura de Castoriadis –“el hombre no tiene necesidades definidas de antemano y de manera fija”. Castoriadis, C. *La institución imaginaria de la sociedad I*, p. 235–, aunque sin descartarse que pueda haber necesidades comunes a todo hombre más allá de las más perentorias.

<sup>4</sup> Cf. Castoriadis, Cornelius. “La racionalidad del capitalismo”. En *Figuras de lo pensable (Las encrucijadas del laberinto VI)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 88.

<sup>5</sup> Cf. Lefebvre, H. *La vida cotidiana en el mundo moderno*, p. 130.

<sup>6</sup> Acerca de la dualidad entre valor de uso y valor de cambio. Derrida observa las dificultades de tal oposición; cf. Derrida, J. *Espectros de Marx*, pp. 153s.. Mantendremos aquí tentativamente estas nociones sin perder de vista los problemas que plantea. Por otro lado, que cualquier utensilio quede listo para su investidura de un valor de cambio a consecuencia de su “iterabilidad”, del hecho de que pueda emplearse reiteradas veces y por distintas personas, y por ende el “valor de cambio” sea consustancial a la condición de utensilio, no quita para que haya distintos grados y cualidades nada equivalentes en el imaginario de que se recubre el objeto.

<sup>7</sup> Cf. Lefebvre, H. *La vida cotidiana en el mundo moderno*, p. 74.

<sup>8</sup> Pertierra, M. *La sociedad de los simulacros*, p. 175. Cursivas en el original.

el escenario de inmovilidad fáctica en que se recluye hoy al ciudadano. El placer no lo procura ya una praxis por la que el yo se afirme y se realice, sino que el disfrute se traslada a la esfera del simulacro, donde dimana del consumo de signos, de la fruición fantasmática del sentido y significados a que el objeto remite por efecto de su investidura simbólica. Como afirmase Lukács, “la conciencia mistificada del ciudadano es condición necesaria para el funcionamiento adecuado de la economía capitalista”<sup>9</sup>, la cual no puede hoy sustentarse más que instrumentalizando las fantasías personales<sup>10</sup>. La actual economía se sostiene sobre un “delirio sistemático”, en fábulas y espejismos.

El sistema comporta otros elementos imaginarios no menos ideológicos. La economía política, disfrazada de matemática, pretende legitimarse como ciencia y como racionalidad, en el empeño de justificar decisiones y maniobras que a menudo obedecen poco a la lógica de los mercados. Pero, como argumenta Castoriadis, la economía no puede ser nunca una ciencia, ni menos aún matemática, pues el comportamiento del hombre económico es sólo en parte racional, y por tanto sólo en parte matematizable<sup>11</sup>. Nadie se comporta según criterios por completo racionales, e incluso en las grandes compañías -aduce Castoriadis-, ocurre con frecuencia que las decisiones responden antes a intereses particulares que a criterios estrictamente mercantiles<sup>12</sup>. Además, estas decisiones han de tomarse a menudo en un escenario de información limitada o imprecisa, pues el “mercado perfecto” postulado por la economía política no existe más que como un ideal. Que los Estados deban intervenir de continuo en la marcha de una economía que, dejada a su libre curso, no tiende precisamente hacia el equilibrio, da prueba de ello. Habida cuenta de la relativa eficiencia de los modelos matemáticos de los mercados, el afán de calculabilidad total -¿de *mathesis universalis*?- parecería responder antes a una voluntad de dominio, a un psicoanalítico afán de omnipotencia, que a la condición de lo económico<sup>13</sup>. El capitalismo es el único sistema que en

---

<sup>9</sup> Castoriadis, C. *La institución imaginaria de la sociedad I*, p. 228. Castoriadis parafrasea aquí a Gyorgi Lukács.

<sup>10</sup> Cf. Castoriadis, C. *La institución imaginaria de la sociedad I*, p. 230n.

<sup>11</sup> Cf. Castoriadis, C. “La racionalidad del capitalismo”, pp. 75-80. El hecho de que tal argumento haya sido propuesto desde posiciones ideológicas muy diferentes da prueba de su verosimilitud: “en los mercados financieros, la hipótesis de mercados eficientes afirma que no es posible construir una estrategia basada en el comportamiento pasado del precio de los activos que supere sistemáticamente al comportamiento del mercado en su conjunto. No importa cuanto esfuerzo se invierta, no importa qué técnicas se empleen, este aserto se mantiene. En otras palabras, es imposible que los agentes aprendan. En tal situación, una elección de portfolio puramente aleatoria puede funcionar tan bien, o tan mal, como uno elegido por un ‘experto’ [...] Tantos factores pueden influir en el precio de un bien [...] que el análisis de los datos se hace intratable”. Ormerod, Paul. *Why most things fail. Evolution, Extinction and Economics*. Londres: Faber and Faber, 2005, p. 116. Traducción propia.

<sup>12</sup> Cf. Castoriadis, C. “La racionalidad del capitalismo”, p. 78.

<sup>13</sup> Cf. Castoriadis, C. “La racionalidad del capitalismo”, p. 73.

la historia ha pretendido justificarse como racional<sup>14</sup>, pero esta racionalidad se convierte en su opuesto cuando se hace fin en sí en lugar de medio para la vida mejor, y al mutar acriticamente de medio a fin, tiende, con la autonomía de lo imaginario, a impregnar todas las esferas de la existencia<sup>15</sup>. La burocracia se hace modelo de pensamiento, la “vida cotidiana” destituye al “estilo”<sup>16</sup>. La fábula tecnocrática permea todas las dimensiones de la vida, más allá de su posible racionalidad. Lo económico alcanza un lugar central en el imaginario. Se asimila felicidad y bienestar con la posesión, como si esto fuese una ley de la naturaleza en vez de una construcción imaginaria. No se trata de negar con esto el principio de realidad, sino de no extenderlo más allá de lo necesario, pues, de otro modo, la presunta racionalidad se torna irracional. Esta colonización de la metesis que pretende hacerlo todo predecible, que quisiera reducirlo todo a la lógica identitaria, inhibe la emergencia del acontecimiento, la creación pura, y detiene así el tiempo y la historia. Como señala Castoriadis, factores como el triunfo del imaginario capitalista, el retroceso democrático que ello ha conllevado, o la progresiva especialización y fragmentación del saber y del hacer, han acarreado consigo, a partir de la segunda posguerra mundial, y pese al acelerado desarrollo tecnológico, el agotamiento de la cultura europea. Desde ese momento no ha habido verdadera creación en las artes, en las ciencias, o en la filosofía, salvo pocas excepciones<sup>17</sup>, y ello pese a que los medios que permitirían una mayor creatividad son hoy más favorables que nunca antes en la historia. La creación, en cuanto acontecimiento, se resiente del racionalismo esterilizador que domina la sociedad tardomoderna, y que a la postre no puede sino volverse contra sí mismo. La creatividad, lo social y la historia no pueden pensarse desde la metafísica racionalista, ni puede accederse a ella desde la matemática. El racionalismo extremo, construcción imaginaria, pretende legitimar la erotización no ya del dinero y de la propiedad, sino de la idea de empresa como orden racional que coordina hombres y máquinas<sup>18</sup>, y extender esa racionalidad al conjunto de la *Lebenswelt*. Cuando, como hace Schumpeter, el sistema pretende legitimarse como aquél que proporciona al ciudadano aquello que “desea”, a saber,

---

<sup>14</sup> Cf. Castoriadis, C. “La racionalidad del capitalismo”, p. 66.

<sup>15</sup> Cf. Castoriadis, C. “La racionalidad del capitalismo”, pp. 72-73.

<sup>16</sup> Cf. Lefebvre, H. *La vida cotidiana en el mundo moderno*, p. 42.

<sup>17</sup> Cf. Castoriadis, Cornelius. “Imaginario e imaginación en la encrucijada”. En *Figuras de lo pensable (Las encrucijadas del laberinto VI)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2002, 93-114, pp. 103-107.

<sup>18</sup> “Ser capitalista es *cargar de libido* este objeto específico que únicamente puede existir como institución social: la empresa en tanto ordenamiento complejo de hombres y de máquinas”. Castoriadis, C. *La institución imaginaria de la sociedad II*, p. 251. *Cursivas mías*.

la mercancía, los “bienes” de consumo, tal legitimación –circular- olvida que ese deseo ha sido machaconamente infundido en los individuos y encauzado desde el jardín de infancia<sup>19</sup>.

Una de las afirmaciones más significativas que extraíamos del estudio de la fenomenología era aquella que indicaba cómo lo imaginario, el vacío, la nada, participa ineliminablemente en la constitución de lo real. Ya se trate de percibir la cosa trascendente como de aprehender la alteridad subjetiva, cualquier objeto intencional se constituye como un mixto de percepción efectiva, de intuición originaria, y de un momento imaginario que suple la imperfecta dación de lo trascendente. La conciencia constituye lo real en una fusión de lo dado y lo imaginado, de manera que la realidad es, en buena medida, una construcción mental. Como aduce Castoriadis, las instituciones sociales responden a este esquema. La sociedad se instituye como un objeto imaginario<sup>20</sup>, como un rizoma compuesto por discursos organizados en un mayor o menor grado de orden, por componentes sensibles, emocionales y demás registros psíquicos. La sociedad y las instituciones se “apoyan” en lo real, en la realidad matérica y en la biología del hombre, pero sólo a modo de sustrato básico sobre el que se elevan las construcciones imaginarias, las cuales atribuyen a ese sustrato sentidos y significados que lo trascienden. La idea tan a menudo repetida aquí con respecto a la constitución del objeto imaginario se aplica de igual modo a la sociedad y a la institución en cuanto elaboraciones subjetivas: ni lo matérico las determina por completo, ni ellas son del todo independientes de ese sustrato. Si, como afirmaba la filosofía postfenomenológica, el discurso da forma a la realidad, si es a través del discurso que los objetos y las relaciones entre ellos se hacen visibles, que advienen a la existencia a través de la palabra que los nombra, esto equivale a decir que el mundo humano es formación imaginaria, por más que, de nuevo, apoyada sobre el estrato material. Nada puede existir para la psique sino como imagen. La percepción misma no es mero reflejo de los estímulos sensoriales, sino constructo subjetivo complejo, interpretación desde sus fases primeras. La ciencia cognitiva actual ha mostrado hasta qué punto el saber o el sentir condicionan esa interpretación. El individuo, al igual que la sociedad, se constituye como objeto imaginario que parte de la realidad biológica de cada persona, pero que se complementa imaginariamente a través de narrativas, cargas emocionales y otros componentes subjetivos.

Los objetos materiales adquieren su sentido y su significación en su pertenencia al medio social, en cuanto entidades inscritas en una red de vínculos con otros objetos y con los

---

<sup>19</sup> Cf. Castoriadis, C. “La racionalidad del capitalismo”, p. 87.

<sup>20</sup> Esta es la tesis principal de *La institución imaginaria de la sociedad*.

intereses y fines de la cultura a la que pertenecen. Las cosas existen no tanto en cuanto entes materiales, sino en cuanto medios para los fines humanos. El utensilio se constituye como objeto imaginario, por más que este se apoye en lo físico del objeto "real". La técnica misma, recuerda Castoriadis, es sobre todo significación creada por una colectividad, encarnadura del imaginario que a la vez la representa y la perpetúa. Incluso la naturaleza es siempre naturaleza para una sociedad, pues el ente natural, imagen subjetiva, se constituye en el seno de una semiosfera-horizonte de los que toma sus esquemas básicos, así como toda clase de significaciones, afectos y enlaces con otros campos de la cultura, y por tanto acarrea siempre consigo un sentido social. El tiempo mismo se instituye en cada sociedad como imaginario, pues cada cultura decide el modo en que el grupo humano se autoaltera, la forma de su devenir, el lugar del acontecimiento.

## **7.2. La cualidad inmaterial del trabajo contemporáneo**

El hombre compone un mundo a partir de lo que sus sentidos le proporcionan, y esa información, siempre limitada, la completa imaginando aquello que no le es dado. El mundo es imagen del mundo, construcción subjetiva, ficción -simulacro, como sostiene Mario Perniola<sup>21</sup>. Simulacro entendido no como encubrimiento, como falsedad o como intento de engaño, como si un mundo "simulado" se contrapusiese a uno "verdadero", sino como único mundo que al hombre le es dado habitar<sup>22</sup>. No hay, pues, un tranquilizador fundamento último, una base firme, un espacio metafísico, como refiere Perinola<sup>23</sup>. En el actual escenario de crisis de la referencialidad, y tras el uso manipulador que, como observa el pensador italiano, la prensa, la universidad y la política han hecho de la cultura desde la Ilustración, todos los discursos han devenido equivalentes y por ende inefectivos. El repetido empleo de estos recursos ha terminado por desgastarlos, aunque no es este el único causante de su obsolescencia. Aquellos factores que han precipitado la crisis de la referencialidad han contribuido al tiempo a la ruina del discurso político: la ruptura del enlace entre significantes y significado, el vaciado de sentido del lenguaje, la sobreabundancia de discursos dispares con que los medios de comunicación bombardean a su auditorio, el cuestionamiento de las tradiciones por efecto del contacto con otras culturas, la quiebra de la unidad social en las heteróclitas metrópolis contemporáneas. Para cuando los filósofos declararon difunta la verdad como

---

<sup>21</sup> Perniola, M. *La sociedad de los simulacros*.

<sup>22</sup> Cf. Perniola, M. *La sociedad de los simulacros*, p. 9.

<sup>23</sup> Cf. Perniola, M. *La sociedad de los simulacros*, p. 10.

correspondencia, el común de los hombres había ya intuido que el buen y viejo mundo de las certidumbres se había desvanecido para no volver. Resultó claro para todos que todo dependía del discurso con que se relatasen los acontecimientos, del modo en que se compusiese la noticia, del encuadre que la cámara hiciese del suceso; que el relato de la verdad se había vuelto cuestión de retórica.

La omnipresencia del simulacro y la conciencia de ello se relacionan con la transformación del trabajo contemporáneo, como observan Negri y Hardt. El sistema ha pasado de un régimen de producción de objetos materiales a otro centrado en lo inmaterial. Los medios de comunicación, las imágenes y las narraciones sustituyen a los altos hornos, a los astilleros y a las minas. El trabajo cultural tiene hoy por primera materia el conocimiento, la información y los afectos; su obra es la subjetividad, la cultura, lo imaginario. Las grandes corporaciones no sólo venden artículos de consumo, sino que engendran sectores enteros de la realidad, y por ende los imaginarios que corresponden a esas nuevas realidades – imaginarios sin los que esas realidades simplemente no existen-, y con ellas a los individuos que las habitan. La producción actual es ante todo producción de subjetividad. Genera y hace perdurar todos los aspectos de la vida social. El trabajo que corresponde a esta nueva producción involucra relaciones sociales, sistemas de comunicación y redes afectivas. Opera de modo similar a la industria de la cultura: crea y encauza afectos, motiva actitudes y reacciones. El trabajador se inicia y adiestra en aquellas mismas tecnologías de la subjetividad que el mercado emplea en su fomento del consumo, y se ejercita en ellas en el desempeño de su labor diaria. Todo trabajador se convierte, en mayor o menor medida, en lo que Perniola califica de “operador cultural”<sup>24</sup>.

La actividad laboral, en cuanto producción de imaginario, es producción de simulacro, y en ella se cobra conciencia del simulacro generalizado. Buena parte de la población activa llega entonces a conocer las tecnologías de lo imaginario, las cuales pasan a integrar un marxiano “intelecto general”, un saber acumulado y compartido socialmente, de una potencia hoy multiplicada por los medios de comunicación a los que todos tienen acceso y que, como señalan Negri y Hardt, constituyen una comunidad mucho más radical que cualquiera del pasado<sup>25</sup>. Si el común de los ciudadanos se inician en el trabajo contemporáneo en las tecnologías de la subjetividad, y si se puede acceder sin mayores requisitos a las redes de telecomunicación masiva, la propiedad privada de los medios de producción desaparece:

---

<sup>24</sup> Cf. por ejemplo Perniola, M. *La sociedad de los simulacros*, p. 73.

<sup>25</sup> Cf. Hardt, M. y Negri, A. *Imperio*, p. 261.

estos, medios de producción de subjetividad, quedan ahora en manos de todos. Todos se convierten en potenciales productores de imaginario, y los medios de comunicación les permiten “transformarse en una masa autónoma de productividad inteligente, en un poder democrático absoluto”<sup>26</sup> que de hacerse efectivo provocaría el derrumbe del sistema actual<sup>27</sup>. Hay gran interés, como afirman Negri y Hardt, en impedir que eso ocurra, algo que sólo puede evitarse mediante una producción de imaginario que mantenga tal posibilidad fuera de la vista. Pero, desde el momento en que el ciudadano, implicado a diario en la fabricación del simulacro, advierte su omnipresencia, se inmuniza cada vez más de sus efectos adoctrinadores. Hay pues una contradicción instalada en el centro de la modernidad tardía: si por un lado necesita subjetividades obnubiladas que sucumban al hechizo del consumo, por otro requiere de productores de simulacro. El imperio necesita de la multitud para su reproducción pero, al compartir con ella las tecnologías del simulacro, se pone en sus manos. Al final, el equilibrio se mantiene sólo a través del temor al desempleo y a la marginalidad, y no por medio de la seducción de la mercancía. Pero ello no impide que la actividad subjetiva, proyectada a escala social a través de los medios de comunicación –que permiten a la creatividad del individuo alcanzar sin mediaciones una repercusión comunitaria- proponga de continuo nuevos imaginarios, y se promueva a sí misma a creatividad constituyente. Los saberes adquiridos en el trabajo inmaterial o a través de la industria de la cultura proveen de técnicas para crear imaginario, y por ende para transformar la realidad. Y, como afirman Negri y Hardt,

Estas virtualidades singulares, a medida que alcanzan su autonomía, también adquieren su autovaloración. Se expresan como máquinas de innovación. No sólo se niegan a ser dominadas por los antiguos sistemas de valor y de explotación, sino que crean además sus propias posibilidades irreductibles<sup>28</sup>.

El sistema y sus instituciones son construcción imaginaria auto-reproducida por un imaginario hegemónicamente alimentado; pero hoy todos son productores de simulacro y espectralidad –“el literato deja de ser el especialista de lo imaginario”<sup>29</sup>, afirma Perniola-, y todos pueden proponer imaginarios alternos, críticos con la ficción de la racionalidad del capitalismo, con las falsas necesidades que pretenden impeler a un consumo absurdo que está acabando con el planeta. Las tecnologías de lo imaginario pasan a servir para que se

<sup>26</sup> Hardt, M. y Negri, A. *Imperio*, p. 315.

<sup>27</sup> Hardt, M. y Negri, A. *Imperio*, p. 315.

<sup>28</sup> Hardt, M. y Negri, A. *Imperio*, p. 336.

<sup>29</sup> Perniola, M. *La sociedad de los simulacros*, p. 18.



autoconstituyan subjetividades creativas, para refigurar lo real y para instituir valores propios y autónomos, aunque compartidos o compartibles. Y si el cambio social requiere de un nuevo modo de vida, una nueva comunidad, una nueva visión que rechace la mercancía, las falsas necesidades o la disciplina productivista, las técnicas para incoar ese devenir, que operan en el campo de la subjetividad y lo imaginario, están hoy en mayor o menor medida en manos de todos.

### **7.3. La transformación imaginaria de la sociedad**

Lo imaginario ha mostrado ya su capacidad para la acción y para transformar la sociedad. La visión debe preceder a la acción, y aquella es del orden de lo imaginario, objeto inmanente, creación pura irreductible a lo actual. Como muestran Negri y Hardt, en los años 60 del siglo XX se desencadenó una actividad de producción de imaginario que rechazó las prácticas disciplinarias y el trabajo asalariado y propuso una nueva cultura y una nueva forma de vida que daban un nuevo valor al no-trabajo y a las prácticas colectivas. Se trató de una experimentación que cabría calificar de “puramente cultural”, efectuada primariamente en el terreno de lo imaginario, pero que acarreó profundos efectos económicos, y contra la cual los mecanismos de control ideológico se revelaron ineficaces. Las luchas colectivas desencadenadas por este imaginario consiguieron implantar mejoras en las condiciones sociales:

El enorme crecimiento del salario social (tanto en términos de salario como de beneficios sociales) registrado durante el periodo de crisis de las décadas de 1960 y 1970 fue el resultado directo de la acumulación de las batallas sociales ganadas sobre el terreno de la reproducción, el terreno no laboral, el terreno de la vida<sup>30</sup>.

Las formas contemporáneas de trabajo inmaterial se gestaron en aquellos movimientos:

Las diversas formas de protesta y experimentación social se concentraron en repudiar la valoración del tipo de programa fijo de producción material típico del régimen disciplinario, sus grandes fábricas y su estructura de familia nuclear. Los movimientos valoraron en cambio una dinámica más flexible de la creatividad y ciertas formas de producción que podrían considerarse más *inmateriales*<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Hardt, M. y Negri, A. *Imperio*, p. 254.

<sup>31</sup> Hardt, M. y Negri, A. *Imperio*, p. 255.

Este cambio no se efectuó a través de una operación sobre la “infraestructura”, sino que, por el contrario, fue la “superestructura” la que transformó la economía. Fue lo imaginario, y no la revuelta armada, lo que indujo el cambio. Como señalase Perniola, es el simulacro -la narrativa, el afecto, el deseo; lo espectral- y no la racionalidad económica o política lo que impulsó el devenir histórico. Y aquí, los procesos estetizadores examinados, procesos de creación de imaginario, se revelan como estrategias inductoras de ese devenir, puesto que el cambio hacia nuevas formas de vida reclama una labor imaginaria que permita vislumbrarlas siquiera a modo de tono afectivo básico que dé inicio y oriente las acciones transformadoras. Lo imaginario, tan a menudo tachado de escapismo, de sucedáneo de la acción real, de embeleco consolador, resulta más capaz de cambiar el mundo y la sociedad -objetos imaginarios ellos mismos- que la violencia.

La indeterminidad de lo real necesita de lo imaginario para su compleción, el vacío forma parte indisoluble de la imagen subjetiva de la realidad, el hombre habita un espacio en buena medida ficticio que lo mantiene a distancia de los hechos, pero que le brinda al mismo tiempo ese desenganche de lo fáctico que lo caracteriza. Ese margen de libertad permite una multiplicidad de construcciones imaginarias, de formas de constitución, apoyadas todas ellas en un mismo sustrato de lo existente, y deja lugar por tanto a una infinidad de concepciones del mundo, de proyectos posibles de existencia, de alternativas a lo dado que la imaginación puede elaborar y el hombre llevar a la práctica.

Lo imaginario no carece, sin embargo, de aspectos contra-emancipadores, que el marxismo en particular se ha encargado a menudo de subrayar; pero, pese a ellos, se ha reconocido también su importancia para el cambio. A la crítica de Marx acerca del influjo de los espectros del pasado en la política francesa de mitad del ochocientos y, en particular, en el golpe de estado que inicia el Segundo Imperio francés, ya se ha aludido en alguna ocasión. Y, acerca de las relaciones de Marx con lo espectral, Derrida muestra en sus comentarios a *La ideología alemana* cómo el propio Marx, en su acerba crítica a Max Stirner, no estaría -según Derrida- sino tratando de conjurar su propia inclinación hacia lo espectral, luchando quizás contra su íntimo convencimiento del poder de lo fantasmático para impulsar la acción y el cambio<sup>32</sup>. Para Lefebvre, el imaginario creado desde la publicidad encubre el vacío de la “vida cotidiana”, de la rutina de tareas mecánicas a que las personas ven a menudo reducidas sus existencias por mor del sistema productivo. Lo imaginario, para Lefebvre, fabrica falsa conciencia, hace tolerable la desigualdad, y, al interiorizarse, las coacciones del sistema se

---

<sup>32</sup> Cf. Derrida, J. *Espectros de Marx*, pp. 153s.

naturalizan, se toman espontaneidad, requisito este necesario para la buena marcha de la maquinaria productiva. Esta confusión entre lo imaginario y lo real bloquea el acceso a una perspectiva más fidedigna de la condición humana y social y suprime así la capacidad ejecutiva de los sujetos, puesto que la acción requiere conocer aquello sobre lo que se actúa, por muchas que sean las limitaciones del lenguaje y por mucho que lo real sea obra imaginaria. Lo real, en cuanto producto subjetivo, comporta siempre un elemento imaginario, pero cuando ese componente se utiliza para crear “falsa conciencia”, sume al sujeto en la *inactualidad*. Pero, admite Lefebvre, lo imaginario puede y debe también fecundar lo real, generar propuestas utópicas y no permanecer como mera vía de escape hacia la ficción. En este sentido, Negri y Hardt subrayan la necesidad de concebir –imaginar- nuevas formas de vida que alienten el cambio, propuestas positivas que trasciendan el mero rechazo a lo existente impuesto y desplacen el imaginario hegemónico. Lefebvre afirma además la necesidad de crear un estilo que supere la “vida cotidiana” y confiera sentido a las prácticas ordinarias, a la vida cotidiana sin comillas: el proyecto revolucionario es el de la creación de estilo, reconstitución de la cotidianidad en que cada acto se efectúa pleno de valor y significado, no como tarea mecánica aislada, sino ligada al todo de la existencia, tomando su sentido de ella y reforzándola al mismo tiempo. El cambio social requiere no sólo de una transformación de las instituciones, sino también de una mudanza de la vida cotidiana, de lo menudo y en apariencia insignificante, pero que integra la mayor parte de nuestro tiempo. Pero esta creación de estilo es tarea imaginaria.

La estética de la vida cotidiana tiene aquí un cometido crucial. Ya la entendamos como transmutación imaginaria de lo ordinario, como un desentrañar lo estético de lo cotidiano, o, en su vertiente activista, como un detectar aquello del entorno que debe cambiarse, esta estética descubre las prácticas que permiten crear estilo, reconstituir los objetos y las actividades diarias confiriéndoles las cargas emocionales y los significados que la *vita nuova* requiere. Este imaginario desplaza y suprime el imaginario de la mercancía, y da al traste con su fetichismo –por más que esta estética de lo cotidiano entrañe el riesgo de afición por el objeto como tal. Puesto que vivimos en una hipermodernidad estética, puesto que la seducción de la mercancía depende ante todo de que se adopten los imaginarios ofrecidos por los medios, estos pueden ser desplazados por un imaginario otro que sugiera formas de existencia alternas, y sobre todo que resulte menos perjudicial para el medio ambiente.

El medio construido, con su perenne presencia, tiene aquí un papel capital. La forma no carece nunca de significado, su mera presencia remite al punto a un haz de significaciones

y sentidos intuitivamente captados. Estos incluyen el simbolismo de la forma, los significados adheridos a las formas visuales por efecto de su reiterada aparición pública junto con otros significados expresos, de manera que la asociación entre ambos se sedimenta en la cultura, las narrativas con que comunitaria o privadamente se invisten los edificios, o la huella que siempre dejan los autores y sus posturas ideológicas sobre los construido. El habitante de la ciudad recibe más o menos atento, más o menos consciente, estos mensajes de lo arquitectónico, que permean así la semiosfera privada. Y recordemos que esos contenidos no son nunca ideológicamente neutros, sino expresión del sistema productivo que los origina. Pero la subjetividad no atribuye de manera innata un simbolismo determinado a las formas, y aun cuando lo hiciera, los factores culturales suelen pesar más que cualquier preferencia “congénita”. Tampoco la percepción posee la fijeza de un mecanismo, ni queda definitivamente determinada tras el nacimiento, ni siquiera tras una fase inicial de ajuste de la percepción a su entorno, sino que fenómenos como el aprendizaje perceptivo o la penetración cognitiva muestran su perenne plasticidad, lo imposible de reificarla. De aquí la importancia de la crítica a todo sustancialismo, utilizado tan a menudo para refrendar la continuidad de lo existente o para argumentar, con arreglo a una presunta “naturaleza humana”, el comportamiento de un presunto *homo oeconomicus* que la antropología de sociedades no occidentales desmiente<sup>33</sup>. Dadas las implicaciones ético-político-ideológicas de lo estético, debe examinarse cualquier indicio de esencialismo que pueda emplearse para respaldar planteamientos que dificulten la emergencia de lo nuevo. Esto no significa que no pueda haber componentes innatos en la percepción o en el comportamiento, pues negar lo innato por completo es postura tan metafísica como la contraria, pero el ascendiente que a menudo cobra lo cultural sobre lo biológico muestra la escasa entidad que al final tiene este sobre el hacer humano. Lo histórico-social, aunque apoyado sobre la biología humana, no queda determinado por ella<sup>34</sup>. Y, como también afirma Castoriadis, incluso los representantes más conspicuos del pensamiento neoliberal han acabado por reconocer que no hay tal cosa como una “naturaleza humana” que sancione la idea de una tendencia universal hacia el lucro o la propiedad, y por lo tanto un fundamento trascendente de la economía de mercado<sup>35</sup>. Esta depende, según Alan

---

<sup>33</sup> Cf. Castoriadis, C. *La institución imaginaria de la sociedad I*, pp. 44-46.

<sup>34</sup> Cf. Castoriadis, C. *La institución imaginaria de la sociedad I*, p. 82.

<sup>35</sup> En sus comentarios acerca de *El fin de la historia y el último hombre*, de Francis Fukuyama, Derrida menciona también esta presunción de naturalidad del capitalismo y la permanente contradicción que la realidad hace de tal idea. Cf. Derrida, J. *Espectros de Marx*, pp. 70s. Señalemos que numerosas culturas no occidentales han sucumbido al hechizo de la mercancía.

Greenspan, de elementos culturales, como han demostrado los infructuosos intentos de convertir a algunos pueblos no occidentales al trabajo asalariado y al consumo<sup>36</sup>.

Todo ello apunta a la posibilidad de refigurar el medio por completo, de reformular los sentidos y significaciones acarreados por la forma de la ciudad, de superar su potencial persuasivo y de asignarle contenidos favorables a nuevos proyectos de vida. El medio edificado comunica su ideología también a través de los usos que sus formas imponen. Pero no hay nunca un ajuste perfecto entre la forma y la función, esferas de naturaleza diversa en último término inconmensurables, y la distancia entre ambas brinda el espacio –imaginario– para concebir nuevos usos para las formas dadas. Como afirma De Certeau, el receptor no acepta nunca lo dado sin apropiárselo, sin transformarlo para adaptarlo a sus intereses. En esa apropiación radica la oportunidad de romper el condicionamiento inherente al uso previsto de los edificios, ofrece la ocasión de utilizar las construcciones de modos nuevos y hacerlas así colaborar en pos de una nueva realidad. Como sostienen Negri y Hardt, la transformación de la sociedad se inicia en lo cultural y lo imaginario, y esa mudanza pasa por concebir una nueva forma de vida autotélica, de manera que los procesos estetizadores examinados muestran cómo puede llevarse a cabo esa revuelta imaginaria. Y, en lo que atañe a nuestro foco sobre la arquitectura, dado el peso que adquiere lo construido para la reproducción del sistema, la transmutación imaginaria de lo cotidiano y de la ciudad alcanzan pleno sentido político y existencial.

No se trata de rechazar la mercancía *sólo* porque su imaginario bloquee formas de vida mejores. La polución del aire y de los océanos, el grave deterioro del medio ambiente provocado por el sistema productivo que ese imaginario respalda, exigen una respuesta pronta que no puede venir sino de los ciudadanos. Estos deben asumir la iniciativa, y la transformación imaginaria de la realidad parece indicar el camino para el cambio real. Los fundamentos y valores de la sociedad son construcciones imaginarias. La presunta racionalidad del sistema productivo, su fabricación de necesidades, el consumo de signos, no son sino otras tantas fantasías humanas que sin embargo tienen el efecto muy real de impedir formas de vida más plenas, y ocasionan un perjuicio atroz al planeta. En cuanto imaginario, tales fundamentos y valores residen sólo en las mentes de los miembros de esa sociedad. Por lo mismo, y en cuanto creación humana, ese imaginario puede alterarse a voluntad de los individuos que lo albergan. Como señala Castoriadis, nada permite afirmar ya que tal

---

<sup>36</sup> Cf. Castoriadis, C. “La racionalidad del capitalismo”, p. 77n.

autotransformación no sea posible, y ella depende sólo de los hombres de esa sociedad y de su hacer/pensar<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Cf. Castoriadis, C. *La institución imaginaria de la sociedad II*, pp. 333-334.

## 8. Bibliografía

### 8.1. Referencias genéricas

- Adorno, Theodor W. *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*. Traducción de Alfredo Brotóns Muñoz. Madrid: Akal, (1974) 2003.
- Adorno, Theodor W. *Teoría estética. Obra completa, 7*. Traducción de Jorge Navarro. Madrid: Akal, (1970) 2011.
- Agustín de Hipona. *Qué es el tiempo. Libro XI de las Confesiones*. Traducción de Agustín Corti. Madrid: Trotta, 2011.
- Angus, Ian. "Critique of Reason and the Theory of Value: Groundwork of a Phenomenological Marxism". *Husserl Studies* 33 (2017): 63-80.
- Aristóteles. *Física*. Traducción de José Luis Calvo Martínez. Madrid: CSIC, 1996.
- Barthes, Roland. "La Torre Eiffel". En *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Traducción de Enrique Folch. Barcelona: Paidós, (1964) 2001, 55-79.
- Belvedere, Carlos. *Semejanza y comunidad. Hacia una politización de la fenomenología*. Buenos Aires: Biblos, 2006.
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Traducción de José Muñoz Millanes. Madrid: Taurus, (1963) 1990.
- Bergson, Henri. *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid: Alianza, (1957) 1987.
- Boedecker, Edgar. C. "Phenomenology". En *A Companion to Heidegger*. Hubert L. Dreyfus y Mark A. Wrathall (eds.). Malden y Oxford: Blackwell, 2005, 156-172.
- Calle, Román de la. Proemio. *Fenomenología de la experiencia estética. Volumen I: El objeto estético*, por Mikel Dufrenne. Valencia: Fernando Torres, 1982, pp. 7-15.

- Castoriadis, Cornelius. "Imaginario e imaginación en la encrucijada". En *Figuras de lo pensable (Las encrucijadas del laberinto VI)*. Cornelius Castoriadis. Traducción de César Guelerman. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, (1999) 2002, 93-114.
- Castoriadis, Cornelius. "La racionalidad del capitalismo". En *Figuras de lo pensable (Las encrucijadas del laberinto VI)*. Cornelius Castoriadis. Traducción de César Guelerman. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, (1999) 2002, 65-92.
- Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad I. Marxismo y teoría revolucionaria*. Traducción de Antoni Vicens. Barcelona: Tusquets, (1975) 1983.
- Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad II. El imaginario social y la institución*. Traducción de Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Tusquets, (1975) 1989.
- Castro, Fernando. *Mierda y catástrofe. Síndromes culturales del arte contemporáneo*. Madrid: Fórcola, 2014.
- Cortina, Adela. "Neuroética: ¿Las bases cerebrales de una ética universal con relevancia política?". *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política* 42 (2010): 129-148.
- Crowell, Steven G. "Heidegger and Husserl: The Matter and Method of Philosophy". En *A Companion to Heidegger*. Hubert L. Dreifus y Mark A. Wrathall (eds.). Malden y Oxford: Blackwell, 2005, 49-64.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Traducción de Alejandro Pescador. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia. Instituto tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, (1990) 2000.
- Dallmayr, Fred. "Phenomenology and Marxism in historical perspective". En *Phenomenology and Marxism*. Bernhard Waldenfels, Jan M. Broekman y Ante Pazanin (eds.). Traducción del alemán al inglés de J. Claude Evans. Londres: Routledge & Kegan Paul, (1977) 1984, 3-30.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Traducción del Colectivo Maldejojo. Sevilla, Doble J, (1967) 2009.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Traducción de José Vázquez. Barcelona: Paidós, (1986) 1987.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vázquez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-textos, (1980) 1997.
- Derrida, Jacques. *Les arts de l'espace. Écrits et interventions sur l'architecture*. París: Éditions de la Différence, 2015.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo de duelo y la nueva Internacional*. Traducción de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Madrid: Trotta, (1995) 1995.



- Derrida, Jacques. "Las buenas voluntades de poder". En *Diálogo y deconstrucción. Los límites del encuentro entre Derrida y Gadamer*. Antonio Gómez (ed.). Madrid: Departamento de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la UAM, (1984) 1998, 43-44.
- Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*. Traducción de María Cecilia González y Dardo Scavino. Buenos Aires: Paidós, (1978) 2005.
- Derrida, Jacques. *La diseminación*. Traducción de José Martín. Madrid: Fundamentos, (1972) 1997.
- Derrida, Jacques. "Firma, acontecimiento, contexto". En *Márgenes de la filosofía*. Traducción de Carmen González. Madrid: Cátedra, (1972) 1994, 347-372.
- Derrida, Jacques. "Ousía y gramme". En *Márgenes de la filosofía*. Traducción de Carmen González. Madrid: Cátedra, 1994, 63-102.
- Derrida, Jacques. "La *différance*". En *Márgenes de la filosofía*. Traducción de Carmen González. Madrid: Cátedra, (1972) 1994, 37-62.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Traducción de Óscar del Barco y Conrado Ceretti. Ciudad de México: Siglo XXI, (1967) 1986.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Traducción de Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, (1967) 1989.
- Derrida, Jacques. *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Traducción de Francisco Peñalver. Valencia: Pre-textos, (1967) 1985.
- Dewey, John. *How we think*. Boston: D. C. Heath & Co., 1910.
- Dufrenne, Mikel. *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I: El objeto estético*. Traducción de Román de la Calle. Valencia: Fernando Torres, (1953), 1982.
- Dufrenne, Mikel. *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II: La percepción estética*. Traducción de Román de la Calle. Valencia: Fernando Torres, (1953), 1983.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Traducción de Andrés Boglar. Barcelona: Lumen, (1965) 1999.
- Eagleton, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Malden y Oxford: Blackwell, 2011.
- Fisette, Denis. "Carl Stumpf". En *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (edición de primavera de 2015). Edward N. Zalta (ed.). URL=<<http://plato.stanford.edu/archives/spr2015/entries/stumpf/>>. Último acceso: 15 de junio de 2019.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Traducción de Aurelio Garzón. Buenos Aires: Siglo XXI, (1969) 2002.
- Gadamer, Hans-Georg. "Texto e interpretación". En *Verdad y método II*. Traducción de Manuel Olasagasti. Salamanca: Sígueme, (1984) 2010, 319-348.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Sígueme, (1975) 2007.

- Garvin, Lucas. "The Paradox of Aesthetic Meaning". *Philosophy and Phenomenological Research* 8.1 (1947) 99-106.
- Gergen, Kenneth. *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós, 2006.
- Gurwitsch, Aron. *El campo de la conciencia. Un análisis fenomenológico*. Traducción de Jorge García-Gómez. Madrid: Alianza, (1964) 1979.
- Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Traducción de Manuel Jiménez Redondo. Buenos Aires: Katz, (1985) 2008.
- Hardt, Michael, y Negri, Antonio. *Imperio*. Traducción de Alcira Bixio. Barcelona: Paidós, (2000) 2002.
- Heidegger, Martin. "El origen de la obra de arte". En *Caminos del bosque*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, (1984) 1997, 11-74.
- Heidegger, Martin. "La esencia del habla". En *De camino al habla*. Traducción de Yves Zimmermann. Barcelona: Ediciones del Serbal, (1959) 1987, 141-194.
- Heidegger, Martin. "El habla". En *De camino al habla*. Traducción de Yves Zimmermann. Barcelona: Ediciones del Serbal, (1959) 1987, 9-31.
- Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*. Traducción de José Gaos. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, (1927) 2010.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la estética*. Traducción de Alfredo Brotóns Muñoz. Madrid: Akal, (1842) 1989.
- Hjelmslev, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Traducción de José Luis Díaz de Liaño / traducciones Diorki. Madrid: Gredos, (1943) 1971.
- Houlgate, Stephen. "Thought and Experience in Hegel and McDowell". *European Journal of Philosophy* 14:2 (2006): 242-261.
- Husserl, Edmund. *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Traducción de Jacobo Muñoz y Salvador Mas. Barcelona: Crítica, (1954) 1991.
- Husserl, Edmund. *Meditaciones cartesianas*. Traducción de Mario Presas. Madrid: Tecnos, (1929) 2006.
- Husserl, Edmund. *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Traducción de Agustín Serrano de Haro. Madrid: Trotta, (1928) 2002.
- Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro primero. Introducción general a la fenomenología pura*. Traducción de Antonio Ziri6n. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, (1913) 2013.
- Husserl, Edmund. *Investigaciones l6gicas*. Traducción de Manuel Garc3a Moriente y Jos6 Gaos. Madrid: Revista de Occidente, (1900) 1976.
- Husserl, Edmund. *Philosophy of Arithmetic. Psychological and Logical Investigations with Supplementary Texts from 1887-1901. Volume X. Collected works*. Traducido del

- alemán al inglés por Dallas Willard. Dordrecht: Springer Science + Business Media Dordrecht, (1891) 2003.
- Ingarden, Roman. *Ontology of the work of art*. Traducción del alemán al inglés de Raymond Meyer y John T. Goldwait. Athens: Ohio University Press, 1989.
- Ingarden, Roman. "Concreción y reconstrucción". En *Estética de la recepción*. Rainer Warning (ed.). Sin traductor especificado. Madrid: Visor, (1979) 1989, 35-54.
- Ingarden, Roman. "Phenomenological Aesthetics: An Attempt At Defining Its Range". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33.3 (1975): 257-269.
- Ingarden, Roman. *The literary work of art*. Traducción del alemán al inglés de George G. Grabowicz. Evanston: Northwestern University Press, (1965) 1973.
- Ingarden, Roman. "Aesthetic Experience and Aesthetic Object". *International Phenomenology Society* 21.3 (1961): 289-313.
- Ingarden, Roman. *Time and modes of being*. Traducción del alemán al inglés de Helen R. Michejda. Springfield: Charles C. Thomas, (1960) 1964.
- Iser, Wolfgang. "El papel del lector en *Joseph Andrews* y *Tom Jones* de Fielding". En *Estética de la recepción*. Rainer Warning (ed.). Sin traductor especificado. Madrid: Visor, (1979) 1989, 277-296.
- Iser, Wolfgang. "El proceso de lectura". En *Estética de la recepción*. Rainer Warning (ed.). Sin traductor especificado. Madrid: Visor, (1979) 1989, 149-164.
- Iser, Wolfgang. "La realidad de la ficción". En *Estética de la recepción*. Rainer Warning (ed.). Sin traductor especificado. Madrid: Visor, (1979) 1989, 165-196.
- Iser, Wolfgang. "Réplicas". En *Estética de la recepción*. Rainer Warning (ed.). Sin traductor especificado. Madrid: Visor, (1979) 1989, 197-208.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Traducción de J. A. Gimbernat y Manuel Barbeito. Madrid: Taurus, (1976) 1987.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Londres: Verso, 1991.
- Jauss, Hans-Robert. "La Ifigenia de Goethe y la de Racine". En *Estética de la recepción*. Rainer Warning (ed.). Sin traductor especificado. Madrid: Visor, (1979) 1989, 217-251.
- Jauss, Hans-Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Traducción de Jaime Siles y Ela María Fernández-Palacios. Madrid: Taurus, (1977) 1986.
- Kusch, Martin. *Language as Calculus vs. Language as Universal Medium. A Study in Husserl, Heidegger and Gadamer*. Dordrecht: Kluwer, 1989.
- Lafont, Cristina. "Hermeneutics". En *A Companion to Heidegger*. Hubert L. Dreifus y Mark A. Wrathall (eds.). Oxford: Blackwell, 2005, 265-284.

- Lawlor, Leonard. "Deconstruction". En *A Companion to Derrida*. Zeynep Direk y Leonard Lawlor (eds.). Malden y Oxford: Wiley Blackwell, 2014, 122-131.
- Lawlor, Leonard. *Derrida and Husserl. The Basic Problem of Phenomenology*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press, 2002.
- Lefebvre, Henri. *El derecho a la ciudad*. Traducción de J. González-Pueyo. Madrid: Península, (1968) 1978.
- Lefebvre, Henri. *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Traducción de Alberto Escudero. Madrid: Alianza, (1968) 1984.
- Lefebvre, Henri. *Lenguaje y sociedad*. Traducción de Floreal Mazía. Buenos Aires: Proteo, (1967) 1967.
- Lotman, Yuri. "Acerca de la semiosfera". En *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Traducción de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, (1984) 1996, pp. 21-42.
- Luhmann, Niklas. *Art as a social system*. Traducción del alemán al inglés de Eva M. Knodt. Stanford: Stanford University Press, (1995) 2000.
- Luhmann, Niklas. "Deconstruction as Second-Order Observing". *New Literary History* 24.4 (1993): 763-782.
- Liotard, Jean-François. *Discurso, figura*. Traducción de Josep Elías y Carlota Hesse. Barcelona: Gustavo Gili, (1974) 1979.
- Liotard, Jean-François. *La fenomenología*. Traducción de Aída Aisenson. Barcelona: Paidós, (1954) 1989.
- McDowell, John. *Mind and World*. Cambridge: Harvard University Press, (1994) 2002.
- Marchán, Simón. *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Madrid: Alianza, (1987) 2000.
- Marchán, Simón. "La obra de arte y el estructuralismo". *Revista de ideas estéticas* 28.110 (1970): 93-119.
- Martínez, Francisco José. *Pensar hoy: una ontología del presente*. Madrid: Amargord, 2015.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Traducción de Jem Cabanes. Barcelona: Planeta Agostini, (1945) 1985.
- Moran, Dermot. *Introduction to Phenomenology*. Londres: Routledge, 2000.
- Newell, Allen y Simon, Herbert A. *Human problem solving*. Nueva Jersey: Prentice-Hall, 1972.
- Norris, Christopher. *¿Qué le ocurre a la posmodernidad? La teoría crítica y los límites de la filosofía*. Traducción de Michel Anstadt. Madrid: Tecnos, (1990) 1998.
- Pazanin, Ante. "Overcoming the opposition between idealism and materialism in Husserl and Marx". En *Phenomenology and Marxism*. Bernhard Waldenfels, Jan M. Broekman y Ante Pazanin (eds.). Traducción del alemán al inglés de J. Claude Evans. Londres: Routledge & Kegan Paul, (1977) 1984, 82-101.

- Peñalver, Mariano. "Entre la escucha hermenéutica y la escritura derridiana". En *Diálogo y deconstrucción. Los límites del encuentro entre Derrida y Gadamer*. Antonio Gómez (ed.). Madrid: Departamento de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la UAM, 1998, 111-120.
- Peretti, Cristina de. "Herencias de Derrida". *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política* 32 (2005): 119-133.
- Peretti, Cristina de. *Jacques Derrida: texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Peretti, Cristina de. "'Ereignis' y 'Différance'. Derrida, intérprete de Heidegger". *Anales del Seminario de Metafísica* 12 (1977): 116-131.
- Perniola, Mario. *La sociedad de los simulacros*. Traducción de Carlo R. Molinari. Buenos Aires: Amorrortu, (2009) 2011.
- Piaget, Jean. *El estructuralismo*. Traducción de Floreal Mazía. Buenos Aires: Proteo, (1968) 1969.
- Polt, Richard. "Ereignis". En *A Companion to Heidegger*. Hubert L. Dreyfus y Mark A. Wrathall (eds.). Oxford: Blackwell, 2005, 375-391.
- Ortega y Gasset, José. *Notas de andar y ver. Viajes, gentes y paisajes*. Madrid: Alianza, (1915) 1988.
- Quepons, Ignacio. "Horizonte y temple de ánimo en la fenomenología de Edmund Husserl". *Diánoia*, 61.76 (2016): 83-112.
- Rescher, Nicholas. *Philosophical Reasoning. A Study in the Methodology of Philosophizing*. Malden: Blackwell, 2001.
- Ricoeur, Paul. "Arquitectura y narración". Traducción de Inés Zaikova. *Arquitectonics. Mind, Land & Society* 4 (2003): 9-30.
- Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. Traducción de Agustín Neira. Ciudad de México: Siglo XXI, (1990) 1996.
- Ricoeur, Paul. "Fenomenología y hermenéutica desde Husserl". En *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Paul Ricoeur. Traducción de Pablo Corona. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, (1986) 2002, 39-70.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. Traducción de Agustín Neira. Ciudad de México: Siglo XXI, (1985) 1995.
- Ricoeur, Paul. "Kant and Husserl". *Philosophy Today* 10:3 (1966): 147-168.
- Samet, Jerry. "The Historical Controversies Surrounding Innateness". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (edición de finales de 2008). Edward N. Zalta (ed.). URL=<<https://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/innateness-history/>>. Último acceso: 15 de Junio de 2019.
- San Martín, Javier. "Epojé y ensimismamiento. El comienzo de la Filosofía." *Signo, intencionalidad, verdad: Estudios de Fenomenología* (2005): 41-56.

- San Martín, Javier. *La estructura del método fenomenológico*. Madrid: UNED, 1986.
- San Martín, Javier. "La teoría del yo trascendental en Kant y Husserl". *Anales del seminario de metafísica. Universidad Complutense de Madrid* (1974): 123-143.
- Santiago, Luis Enrique de. "Hermenéutica y deconstrucción: divergencias y coincidencias ¿Un problema de lenguaje?" *Contrastes. Revista Interdisciplinar de Filosofía. Suplemento 4* (1999): 229-248.
- Sartre, Jean-Paul. *Bosquejo de una teoría de las emociones*. Traducción de Mónica Acheroff. Madrid: Alianza, (1965) 2005.
- Sartre, Jean-Paul. *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Traducción de Manuel Lamana. Buenos Aires: Losada, (1940) 1968.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Traducción de Mauro Armiño. Madrid: Akal, (1922) 1980.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Adiós a la estética*. Sin traductor especificado. Madrid: Visor, (2000) 2005.
- Sellars, Wilfrid. "Empiricism and the Philosophy of Mind." *Minnesota studies in the philosophy of science* 1.19 (1956): 253-329.
- Serrano de Haro, Agustín. Presentación de la edición española. *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, por Edmund Husserl. Madrid: Trotta, 2002, 9-21.
- Siemek, Marek J. "Marxism and the hermeneutic tradition". En *Phenomenology and Marxism*. Bernhard Waldenfels, Jan M. Broekman y Ante Pazanin (eds.). Traducción del alemán al inglés de J. Claude Evans. Londres: Routledge & Kegan Paul, (1977) 1984, 31-52.
- Smith, David W. "Phenomenology". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Edición de verano de 2018). Edward N. Zalta (ed.). URL: <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/phenomenology>>. Último acceso: 15 de junio de 2019.
- Spinoza, Charles. "Derrida and Heidegger: Iterability and *Ereignis*". *A Companion to Heidegger*. Hubert L. Dreyfus y Mark A. Wrathall (eds.). Oxford: Blackwell, 2005, 484-510
- Tatarkiewicz, Wladislaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Traducción de Francisco Rodríguez. Madrid: Tecnos, (1976) 2001.
- Taylor, Charles. "Heidegger on Language". En *A Companion to Heidegger*. Hubert L. Dreyfus y Mark A. Wrathall (eds.). Oxford: Blackwell, 2005, 433-455.
- Tchertov, Leonid. "Spatial semiosis in culture". *Sign System Studies* 30.2 (2002): 441-454.
- Vergalito, Esteban. "¿Ricoeur vs. Derrida? Hacia una aproximación entre Hermenéutica y Deconstrucción". Página web de la asignatura de Principales Corrientes de Pensamiento Contemporáneo de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. URL= [http://catedras.fsoc.uba.ar/reigadas/pdf/Publicaciones/revistas/Ricoeur\\_Derrida\\_aproximacion\\_Hermeneutica\\_Deconstruccion\\_Vergalito.pdf](http://catedras.fsoc.uba.ar/reigadas/pdf/Publicaciones/revistas/Ricoeur_Derrida_aproximacion_Hermeneutica_Deconstruccion_Vergalito.pdf).

Último acceso: 15 de junio de 2019. Originalmente publicado en versión reducida y ligeramente modificada en *El Pensadero*. *Revista de Filosofía* 1 (2005): 19-24.

Wartofsky, W. Marx. "Consciousness, Praxis and Reality: Marxism vs. Phenomenology". En *Interdisciplinary Phenomenology*. Don Ihde y Richard M. Zaner (eds.). La Haya: Martinus Nihoff, 1977, 133-151.

Xirau, Joaquín. "Volumen del tiempo (Las dimensiones del tiempo)". En *Obras completas I. Escritos fundamentales*. Joaquín Xirau. Madrid: Fundación Caja Madrid, 1998, 359-378.

## 8.2. Kant

Bell, David. "The Art of Judgement". *Mind* 96.382 (1987): 221-244.

Pérez Carreño, Francisca. Introducción. K. Fiedler. La producción de lo real en el arte. *Escritos sobre arte*, por Konrad Fiedler. Madrid: Visor, 1991, 11-45.

Cassirer, Ernst. "Kant y el problema de la metafísica (observaciones a la interpretación de Kant de Martin Heidegger)". *Ideas y valores* 46.48-49 (1977): 105-129.

Crowther, Paul. "The significance of Kant's pure aesthetic judgement". *British Journal of Aesthetics* 36.2 (1996): 109-121.

Dahlstrom, Daniel. "The *Critique of Pure Reason* and Continental Philosophy: Heidegger's Interpretation of Transcendental Imagination". En *The Cambridge Companion to Kant's Critique of Pure Reason*. Paul Guyer (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2010, 380-400.

Fiedler, Konrad. *Escritos sobre el arte*. Traducción de Madrid: Visor, 1991.

Ginsborg, Hannah. "Lawfulness without a Law: Kant on the Free Play of Imagination and Understanding". *Philosophical Topics* 25.1 (1997): 37-81.

Guyer, Paul. "The Psychology of Kant's Aesthetics". *Studies in History and Philosophy of Science* 39 (2008): 483-494.

Guyer, Paul. "The Harmony of the Faculties Revisited". En *Values of Beauty. Historical Essays in Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 77-109.

Guyer, Paul. *Kant and the Claims of Taste*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

Heidegger, Martin. *Kant y el problema de la metafísica*. Traducción de Gred Ibscher Roth. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, (1951) 2012.

Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Traducción de Manuel García Moriente. Madrid: Austral, (1790) 2001.

Kant, Immanuel. *Critique of Judgement*. Traducción del alemán al inglés de Werner S. Pluhar. Cambridge: Hackett, (1790) 1987.

- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Traducción de Pedro Ribas. Madrid: Santillana, (1781, 1787) 2002.
- Körner, Samuel. *Kant*. Traducción de Ignacio Zapata. Madrid: Alianza, (1955) 1995.
- Leary, David E. "Immanuel Kant and the Development of Modern Psychology". En *The Problematic Science: Psychology in Nineteenth-Century Thought*. William R. Woodward y Mitchell G. Ash (eds.). Nueva York: Praeger, 1982, 17-42.
- Lebrun, Gérard. *Kant y el final de la metafísica. Ensayo sobre la Crítica del Juicio*. Traducción de Alejandro García Mayo. Madrid: Escolar y Mayo, (1970) 2008.
- Lizárraga, Paula. "De Kant a Fry: del formalismo trascendental al figurativo". *Pensamiento y Cultura* 17.2 (2014): 29-46.
- Rivera de Rosales, Jacinto. *Kant: el conocimiento objetivo del mundo. Guía de lectura de la "Crítica de la razón pura"*. Madrid: UNED, 1994.
- Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Traducción de José Moreno. Madrid: Espasa Calpe, (1915, 1933)1997.

### 8.3. Arquitectura

- Alberti, Leon Battista. *De Re Aedificatoria*. Traducción de Javier Fresnillo. Madrid: Akal, (1485) 1991.
- Baker, Geoffrey H. "Stuttgart Promenade". *The Architectural Review* 191.1150 (1992): 76-78.
- Baker, Geoffrey H. *Le Corbusier. Análisis de la forma*. Barcelona: GG, 1988.
- Banham, Reyner. "Celebration of the City". *The Architectural Review* 176.1054 (1984): 33-36.
- Buchanan, Peter. "El legado de Big Jim. Del brutalismo al neorracionalismo". *A&V* 42 (1993): 14-21.
- Colquhoun, Alan. "Un monumento para la ciudad". En *Los museos de James Stirling, Michael Wilford y Asociados*. Francesco Dal Co y Tom Muirhead (eds.). Madrid: Electa, 1992, 125-127.
- Cortés, Juan Antonio. "La caja de Pandora. Reflexiones sobre el nuevo museo de Stuttgart de Stirling/Wilford". *Arquitectura* 254 (1985): 59-62.
- Curtis, William. "Virtuosity around a void". *The Architectural Review* 176.1054 (1984): 41-47.
- Dal Co, Francesco. "El movimiento del caballo. Ironía y melancolía en la obra de Stirling", *A&V* 42 (1993): 22-28.
- Dal Co, Francesco. "Hallazgos alusivos. James Stirling 1950-1980". En *Los museos de James Stirling, Michael Wilford y Asociados*. Francesco Dal Co y Tom Muirhead (eds.). Madrid: Electa, 1992, 15-38.



- Dal Co, Francesco y Muirhead, Tom. Los museos de James Stirling, Michael Wilford y Asociados. Madrid: Electa, 1992.
- “Definiciones”. En *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Julio González del Río (ed.). Traducción de Julio González del Río. Madrid: La Piqueta, 1977, 24-26.
- Ficher, Saul. “Philosophy of Architecture”. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edición de finales de 2015. Edward N. Zalta (ed.). URL=<<http://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/architecture/>>. Último acceso: 15 de junio de 2019.
- Gandy, Matthew. “Learning from Lagos”. *New Left Review*, 33 (2005): 36-52.
- Koolhaas, Rem, y el Harvard Project on the City. “Lagos”. En Francine Fort y Michel Jacques (eds.). *Mutaciones*. Barcelona: Actar, 2000, 650-719.
- Koolhaas, Rem y Bruce Mau. *S, M, L, XL*. Berlín: Taschen, 1997.
- Kotanyi, Attila y Vaneigem, Raoul. “Programa elemental de la oficina del urbanismo unitario”. En *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Julio González del Río (ed.). Traducción de Julio González del Río. Madrid: La Piqueta, 1977, 200-205.
- Lacaton, Anne y Vassal, Jean-Philippe. *Lacaton & Vassal. Ecole d'architecture, Nantes*. 2018. URL=<<http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=55>>. Último acceso: 15 de Junio de 2019.
- Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*. Traducción de Josefina Martínez Alinari. Barcelona: Poseidón, (1923) 1978.
- Messori, Rita. “Memoria e inscripción. Temporalidad y espacialidad de la arquitectura según Paul Ricoeur”. *Arquitectonics. Mind, land and society* 13 (2006): 35-62.
- Moneo, Rafael. *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004.
- Muntañola, Josep. *Las formas del tiempo: arquitectura, educación y sociedad. Vol. I*. Badajoz: Abecedario, 2007.
- Muntañola, Josep. *La arquitectura como lugar*. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 1996.
- Pollack, Sydney. *Sketches of Frank Gehry*. Sony Pictures Home Entertainment, 2006.
- Scruton, Roger. *La estética de la arquitectura*. Traducción de Jesús Fernández. Madrid: Alianza, (1979) 1985.
- Shahram, Shandiz. “Architectural Analysis. A Methodology to Understand and Inform the Design of Spaces”. Documento para la obtención del grado de maestría en arquitectura, Unitec New Zealand, 2014. URL= <http://unitec.researchbank.ac.nz/handle/10652/2436>. Último acceso: 15 de junio de 2019.

- Stickels, Lee. "Conceiving of an architecture of movement". *Architectural Research Quarterly* 14.1 (2010): 41-51.
- Stirling, James. "Museos y galerías". En *Los museos de James Stirling, Michael Wilford y Asociados*. Francesco Dal Co y Tom Muirhead (eds.). Madrid: Electa, 1992, 55-67.
- Szambien, Werner. *Simetría, gusto, carácter. Teoría y terminología de la arquitectura en la época clásica (1550-1800)*. Traducción de Juan A. Calatrava. Madrid: Akal, (1986) 1993.
- Van der Haak, Bregtje. *Lagos / Koolhaas*. Pieter van Huystee Film & TV, 2002.

#### 8.4. Literatura

- Aleixandre, Vicente. *Espadas como labios. La destrucción o el amor*. Barcelona: Orbis, (1930-1931, 1932-1933) 1982.
- Alonso, Dámaso. *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, 1982.
- Beverly, John. Estudio introductorio. *Soledades*, por Luis de Góngora. Madrid: Cátedra, 1984, 9-68.
- Cano, José Luis. Introducción. *Espadas como labios. La destrucción o el amor*, por Vicente Aleixandre. Madrid: Castalia, 1984, 7-41.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Traducción de Roser Berdagué. Barcelona: Ariel, (1962, 1967)1990.
- Kaiser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Traducción de María D. Mouton y V. García Yebra. Madrid: Gredos, (1948) 1972.
- Navarro, Rosa. *Cómo leer un poema*. Barcelona: Ariel, 1998.
- Novo, Yolanda. *Vicente Aleixandre. Poeta surrealista*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1980.
- Pérez Priego, Miguel Ángel, de Castro García, M<sup>a</sup> Isabel, Montejo Gurruchaga, Lucía, Lanzuela Corella, M<sup>a</sup> Luisa, y Marsá Farjardo, M<sup>a</sup> Paz. *Literatura española*. Madrid: UNED, 1991.
- Pimentel, Luz A. "Ecfrosis y lecturas iconotextuales". *Poligrafías. Revista de literatura comparada* 4 (2005): 205-215.

#### 8.5. Paisaje

- Ayala, Francisco. "El paisaje y la invención de la realidad". En *Paisaje, juego y multilingüismo. Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza (eds.). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1996, 23-30.

- Barnes, Trevor J. y Duncan, James S. "Introduction: Writing Worlds". En *Writing Worlds. Discourse, text and metaphor in the representation of landscape*. Trevor J. Barnes y James S. Duncan (eds.). Londres: Routledge, 1992, 1-17.
- Barthes, Roland. "The *Blue Guide*". En *Mythologies*. Traducción del francés al inglés de Johnathan Cape. Londres: Vintage, (1957) 2000, 74-77.
- Careri, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Traducción de Maurici Pla. Barcelona: GG, (2002) 2005.
- Debord, Guy. "Teoría de la deriva". En *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Julio González del Río (ed.). Traducción de Julio González del Río. Madrid: La Piqueta, 1977, 61-69.
- Dobrin, Sidney I. y Weisser, Christian R. "Breaking Ground in Ecomposition: Exploring Relationships between Discourse and Environment". *College English* 64.5 (2002): 566-589.
- Ebbatson, Roger. *An Imaginary England. Nation, Landscape and Literature 1840-1920*. Londres: Routledge, 2005.
- Fitter, Chris. *Poetry, space, landscape. Toward a new theory*. Cambridge: Cambridge University Press, (1995) 1996.
- Flys, Carmen, Marrero, José Manuel y Barella, Julia (eds.). *Ecocríticas: literatura y medio ambiente*. Madrid: Iberoamericana, 2010.
- García Álvarez, Jacobo. "Geografía y lugares de memoria". En *Lenguajes y visiones del paisaje y del territorio*. Nicolás Ortega, Jacobo García y Manuel Mollá (eds.). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2011, 201-208.
- Glotfelty, Cheryl y Fromm, Harold. *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Athens: University of Georgia Press, 1996.
- Marchán, Simón. "La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje". En *Paisaje y pensamiento*. Javier Maderuelo (ed.). Madrid: Abada, 2006, 11-54.
- Nogué, Joan. "El paisaje como constructo social". En *La construcción social del paisaje*. Joan Nogué (ed.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, 11-24.
- Nora, Pierre (ed.). *Les lieux de mémoire* (vols. I-VI). París: Gallimard, 1984-1992.
- Núñez, Rafael. "El paisaje exterior como paisaje interior en el poema". En *Lecturas del paisaje*. José Manuel Marrero Henríquez (ed.). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones, 2009, 79-92.
- Rapoport, Amos. *Aspectos humanos de la forma urbana. Hacia una confrontación de las Ciencias Sociales con el diseño de la forma urbana*. Traducción de Josep Muntañola. Barcelona: Gustavo Gili, (1977) 1978.
- Simmel, Georg. "Filosofía del paisaje". En *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Traducción de Salvador Mas. Barcelona: Península, (1913) 1986, 175-186.

## 8.6. Música

- Adorno, Theodor. *Escritos musicales I-III. Figuras sonoras / Quasi una fantasia / Escritos musicales III. Obra completa, 16*. Traducción de Alfredo Brotóns Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth. Madrid: Akal, (1970) 2006.
- Adorno, Theodor. *Escritos musicales V. Obra completa, 18*. Traducción de Antonio Gómez Schneekloth y Alfredo Brotóns Muñoz. Madrid: Akal, (1984) 2011.
- Adorno, Theodor W. y Eisler, Hanns. *Composición para el cine / El fiel correpetidor. Obra completa, 15*. Traducción de Alfredo Brotóns Muñoz, Antonio Gómez Schneekloth y Breixo Viejo Viñas. Madrid: Akal, (1947) 2007.
- Carr, David. "Music, Meaning and Emotion". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62.3 (2004): 225-234.
- Chailley, Jacques. *Les "passions" de J-S Bach*. París: Presses Universitaires de France, 1984.
- Díaz de la Fuente, Alicia. "Estructura y significado en la música serial y aleatoria". Tesis doctoral sin publicar. Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2005.
- Fubini, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Traducción de Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Madrid: Alianza, (1973) 2006.
- Hartmann, Nicolai. "Los estratos de la obra de arte". En *Antología de textos de estética y teoría del arte*. Alfredo Sánchez Vázquez (ed.). Traducción de José Gaos. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, (1949) 1972, pp. 143-144.
- Hodges, Donald A. "Bodily Responses to Music". En *Oxford Handbook of Psychology of Music*. Susan Hallam, Ian Cross y Michael Thaut (eds.). Oxford: Oxford University Press, 2008, 122-130.
- Károlyi, Ottó. *Introducción a la música del siglo XX*. Traducción de Pedro Sarmiento. Madrid: Alianza, (1995) 2000.
- Kivy, Peter. *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press, (2002) 2010.
- Langer, Susanne. *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge: Harvard University Press, (1942) 1979.
- López Cano, Rubén. "De la retórica a las Ciencias Cognitivas: El estudio de la significación musical". En *Música, lenguaje y significado*. Margarita Vega Rodríguez y Carlos Villar-Taboada (eds.). Valladolid: Universidad de Valladolid. Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical, 2001, 127-162.
- Nattiez, Jean-Jaques. *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Traducción del francés al inglés de Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, (1987) 1990.
- Paulus, Jean. *La fonction symbolique et le langage*. Bruselas: Dessart, 1969.

- Rovira, Teresa. *Problemas de forma. Schönberg y Le Corbusier*. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 1999.
- Schönberg, Arnold. "La composición con doce sonidos". *El estilo y la idea*. Traducción de Miguel Bernadó. Madrid: Mundimúsica, (1941) 2007, 101-127.
- Serna, Marta. "Implicaciones semánticas en la música del siglo XX a través del concepto de tiempo". En *El tiempo en las músicas del siglo XX*. Margarita Vega Ridríguez y Carlos Villar-Taboada (eds.). Valladolid: Universidad de Valladolid. Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical, 2001, 86-87.
- Stockhausen, Karlheinz. "Structure and experiential time". *Die Reihe* (version inglesa) 2 (1958): 64-74.
- Tarasti, Eero. *Semiotique musicale*. Traducción del inglés al francés por B. Dublanche. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 1996.

## 8.7. Estética de la vida cotidiana

- Berleant, Arnold. *Aesthetics Beyond the Arts*. Aldershot: Ashgate, 2012
- Berleant, Arnold. *Sensibility and Sense: The Aesthetic Transformation of the Human World*. Exeter: Imprint Academic, 2010.
- Berleant, Arnold. "Ideas for a Social Asthetic" en *The Aesthetics of Everyday Life*. Andrew Light y Jonathan Mith (eds.). Nueva York: Columbia University Press, 2005.
- Dewey, John. *El arte como experiencia*. Traducción de Jordi Claramonte. Barcelona: Paidós, (1934) 2008.
- Dublin Community Growers. URL= <<http://www.dublincommunitygrowers.ie>>. Último acceso: 15 de junio de 2019.
- Irvin, Sherri. "The pervasiveness of the aesthetic in ordinary experience". *British Journal of Aesthetics* 48.1 (2008): 29-44.
- "La vanguardia de la presencia". En *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Julio González del Río (ed.). Traducción de Julio González del Río. Madrid: La Piqueta, 1977, 259-275.
- Melchione, Kevin. "The Definition of Everyday Aesthetics". *Contemporary Aesthetics*, 11(2013). URL=<<https://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=663>>. Último acceso: 15 de junio de 2019.
- Saito, Yuriko. *Everyday Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, (2007) 2013.
- Saito, Yuriko. "Aesthetics of the Everyday". En *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edición de invierno de 2015. Edward N. Zalta (ed.). URL=<<http://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/aesthetics-of-everyday/>>. Último acceso: 15 de junio de 2019.

Sartwell, Crispin. "Aesthetics of the Everyday". En *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Jerrold Levison (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2003, 761-770.

Tanizaki, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Traducción del francés de Julia Escobar. Madrid: Siruela, (1933) 2007.

## 8.8. Artes visuales

Behrens, Roy R. "Art, Design and Gestalt Theory". *Leonardo* 31.4 (1998): 299-303.

Campen, Crétien van. "Early Abstract Art and Experimental Gestalt Theory". *Leonardo* 30.2 (1997): 133-136.

Kandinsky, Wassily. *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Traducción de Roberto Echavarren. Barcelona: Labor, (1955) 1991.

Kandinsky, Wassily. *Cursos de la Bauhaus*. Traducción de Ester Sananes. Madrid: Alianza, (1975) 1983.

Oteiza, Jorge de. *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca: su origen en el cromlech neolítico y su restablecimiento por el arte contemporáneo*. Donostia: Hordago, 1983.

Pérez Sánchez, Alfonso E. *Pintura barroca en España (1600-1750)*. Madrid: Cátedra, 1992.

Wick, Rainer. *Pedagogía de la Bauhaus*. Traducción de Belén Blas Álvarez. Madrid: Alianza, (1982) 1986.

## 8.9. Narratividad

Brooks, Peter. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

Hutto, Daniel D. "Narrative self-shaping: a modest proposal". *Phenomenology and the cognitive sciences* 15 (2016): 21-41.

Kerby, Anthony Paul. *Narrativity and the self*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press, 1991.

Polkinghorne, Donald. "Narrative and Self-Concept". *Journal of Narrative and Life History* 1(2&3) (1991): 135-153.

Strawson, Galen. "Against narrativity". *Ratio (new series)* 17.4 (2004): 428-452.

## 8.10. Psicología

Arnheim, Rudolph. *El poder del centro*. Traducción de Francisco López. Madrid: Alianza, (1982) 1984.

- Arnheim, Rudolph. *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: University of California Press, (1974) 1984.
- Arnheim, Rudolph. "Gestalt and Art". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2.8 (1943): 71-75.
- Auvray, Malika y Deroy, Ophelia. "How Do Synaesthetes Experience the World?". En *Philosophy of Perception*. Mohan Matthen (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2015, 640-658.
- Barrick, Christina B., Taylor, Dianne y Correa, Elsa I. "Color sensitivity and mood disorders: biology or metaphor?" *Journal of Affective Disorders* 68 (2002): 67-71.
- Bermúdez, José y Cahen, Arnon. "Non-conceptual Mental Content". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edición de finales de 2015. Edward N. Zalta (ed.). URD=<<https://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/content-nonconceptual/>>. Último acceso: 15 de junio de 2019.
- Boring, Edwin. *Historia de la psicología experimental*. Traducción de Rubén Ardila. Ciudad de México: Trillas, (1929) 1983.
- Brown, Roger W. *Words and Things. An Introduction to Language*. Glencoe: The Free Press, 1958.
- Carruthers, Peter y Boucher, Jill. "Introduction: opening up options". En *Language and Thought. Interdisciplinary Themes*. Peter Carruthers y Jill Boucher (eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 1-18.
- Carruthers, Peter. "The cognitive functions of language". *Behavioral and Brain Sciences* 25 (2002): 657-726.
- Casati, Roberto. "Object Perception". En *The Oxford Handbook of Philosophy of Perception*. Mohan Matthen (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2015, 393-404.
- Chalmers, David J. "On the Search of the Neural Correlate of Consciousness". En *Toward a Science of Consciousness II. The Second Tucson Discussions and Debates*. Stuart R. Hameroff, Alfred W. Kaszniak y Alwyn C. Scott (eds.). Cambridge: The MIT Press, 1998, 219-229.
- Churchland, Paul. "Perceptual Plasticity and Theoretical Neutrality: A Reply to Jerry Fodor". *Philosophy of Science* 55.2 (1988): 167-187.
- Clark, Andy. "Magic words: how language augments human computation". En *Language and thought*. Peter Carruthers y Jill Boucher (eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 162-183.
- Connolly, Kevin. "Perceptual learning". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edición de verano 2017. Edward N. Zalta (ed.). URL=<<http://plato.stanford.edu/archives/sum2017/entries/perceptual-learning/>>. Último acceso: 15 de junio de 2019.

- Dale, Rick y Spivey, Michael. "A linguistic module for integrating the senses, or a house of cards?" En "The cognitive functions of language". Peter Carruthers (autor principal). *Behavioral and Brain Sciences* 25 (2002): 657-726.
- Davis, Ryan L. "The fitness of names to drawings. A cross-cultural study in Tanganika". *British Journal of Psychology* 52.3 (1961): 259-268.
- Dennett, Daniel. "Reflections on Language and Mind". En *Language and Thought. Interdisciplinary Themes*. Peter Carruthers y Jill Boucher (eds.). Cambridge: Cambridge University Press (1998): 284-294, p. 290.
- Ehrenfels, Christian von. "On Gestalt qualities". *Psychological Review* 44.6 (1937): 521-524.
- Firestone, Chaz. *Reference guide: Top-down effects of cognition on perception*. URL=<perception.yale.edu/TopDownPapers/>. Fecha de actualización de la página: 30 de septiembre de 2018. Último acceso: 15 de junio de 2019.
- Firestone, Chaz, y Scholl, Brian J. "Cognition does not affect perception: Evaluating the evidence for 'top-down' effects". *Behavioral and Brain Sciences* (2016): 1-77.
- Gatzia, Dimitria Electra. y Brogaard, Berit. "Pre-cueing, Perceptual Learning and Cognitive Penetration". *Frontiers in Psychology* 8 (2017): 1-4.
- Goldstone, Robert L. y Byrge, Lisa A. "Perceptual Learning". En *The Oxford Handbook of Philosophy of Perception*. Mohan Matten (ed). Oxford: Oxford University Press, 2015, 812-832, pp. 826-827.
- Hansen, Thorsten, Olkkonen, Maria, Walter, Sebastian, y Gegenfurtner, Karl R. "Memory modulates color appearance". *Nature Neuroscience* 9.11 (2006): 1367-1368.
- Koffka, Kurt. *Principios de psicología de la forma*. Sin traductor especificado. Buenos Aires: Paidós, (1935) 1973.
- Köhler, Wolfgang. "Physical Gestalten". En *A Source Book of Gestalt Psychology*. Willis D. Ellis (ed.). Londres: Routledge & Kegan Paul, 1950, 17-54.
- Köhler, Wolfgang. *Gestalt Psychology. An introduction to new concepts in modern psychology*. Nueva York: Liveright, 1947.
- Kosslyn, Stephen M. *Image and Brain. The Resolution of the Imagery Debate*. Cambridge: The MIT Press, (1994) 1996.
- Le Poidevin, Robin. "Perception and Time". En *The Oxford Handbook of Philosophy of Perception*. Mohan Matten (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2015, 459-474.
- Montinaro, Antonio. "Musical Brain: Myth and Science". *World Neurosurgery* 73.5 (2010): 442-453.
- Nanay, Bence. "Perceptual Representation/Perceptual Content". En *The Oxford Handbook of Philosophy of Perception*. Mohan Matten (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2015, 153-167.



- Osgood, Charles E. "The cross-cultural generality of visual-verbal synesthetic tendencies". *Behavioral Science* 5.2 (1960): 146-169.
- Palmer, Stephen E. *Vision Science. Photons to Phenomenology*. Cambridge: The MIT Press, 1999.
- Pratkanis, Anthony y Aronson, Elliot. *La era de la propaganda. Uso y abuso de la persuasión*. Traducción de Rafael Andreu y Jorge Vigil. Barcelona: Paidós, (1992) 1994.
- Rock, Irvin y Palmer, Stephen. "The Legacy of Gestalt Psychology". *Scientific American* 263.6 (1990): 84-91.
- Schrauf, Robert W. "Bilingual inner speech as the medium of cross-modular retrieval in autobiographical memory". *Behavioral and Brain Sciences* 25 (2002): 698-699.
- Segall, Marshall H., Campbell, Donald T. y Herskovit, Melville J. "The influence of Culture on Visual Perception". En *Social Perception. The Development of Interpersonal Impressions. An Enduring Problem in Psychology*. Hans H. Toch y Henry C. Smith (eds.). Princeton: Van Nostrand.
- Siewert, Charles. "Phenomenological approaches". En *The Oxford Handbook of Philosophy of Perception*. Mohan Matten (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2015, 136-150.
- Spence, Charles. "Managing sensory expectations concerning products and brands: Capitalizing on the potential of sound and shape symbolism". *Journal of Consumer Research* 22.1 (2012): 37-54.
- Yarbus, Alfred. *Eye Movements and Vision*. Traducción del ruso al inglés por Basil Haigh. Nueva York: Plenum Press, 1967.
- Yorkston, Eric y Menon, Geeta. "A Sound Idea: Phonetic Effects of Brand Names on Consumer Judgements". *Journal of Consumer Research* 31 (2004): 43-51.
- Wy, Wayne. "Shaking-up the mind's ground floor: the cognitive penetration of visual attention". *The Journal of Philosophy* 116.1 (2017): 5-32.
- Zajonc, Robert B. "The Attitudinal Effects of Mere Exposure". *Journal of Personality and Social Psychology* 9.2 (1968): 1-27.

### **8.11. Otras obras citadas.**

- Ormerod, Paul. *Why Most Things Fail. Evolution, Extinction and Economics*. Londres: Faber and Faber, 2005.
- Wiener, Norbert. *Cibernética, o el control y comunicación en animales y máquinas*. Traducción de Francisco Martín. Barcelona: Tusquets, (1948, 1961) 1998.