

## La oscuridad de la experiencia estética.

Ricardo Sánchez de Urbina

### 1. REDUCCIÓN FENOMENOLÓGICA Y REDUCCIÓN ESTÉTICA

“La razón humana es arquitectónica por naturaleza” (*ihrer natur nach*), escribía Kant en su primera *Crítica* (A 474, B 502). Y, con arreglo a esta afirmación, Kant estudia en esa su primera *Crítica* las condiciones de posibilidad del objeto. Años después, en su tercera *Crítica*, añade a ese primer estrato arquitectónico otros dos. En uno de ellos da cuenta de la legalidad de lo contingente, que no había sido aprehendido en el primer nivel y, en otro, se estudia ese nivel “subjetivo”, propio del sentimiento, pero sin embargo universal, aunque sin concepto: el *sensus communis* de la comunicabilidad universal: “La comunicabilidad universal de un sentimiento supone un sentido común” (*Die allgemeine Mittelbarkeit eines Gefühls aber einen Gemeinsinn vorausgesetzt*) (§21).

Pero, para Kant, según su enunciado célebre, “las condiciones de posibilidad de la experiencia en general son al mismo tiempo condiciones de posibilidad de los objetos de experiencia”, con lo que la distinción entre los tres estratos de experiencia que trabajosamente ha distinguido, se difuminan. Su objetividad se escora hacia lo científico y la articulación arquitectónica deviene eidética. Kant examina su serie arquitectónica desde fuera, desde arriba. Sus “analogías de la experiencia”, por ejemplo: sustancia, causalidad, simultaneidad, coinciden con las tres leyes de Newton y estructuran al mismo tiempo una regularidad a la que debe ajustarse cualquier objeto.

Para la fenomenología, por el contrario, la experiencia desborda la objetividad y no hay manera de analizar la arquitectónica desde fuera. De este modo, a la afirmación inicial kantiana según la cual “la razón humana es arquitectónica por naturaleza”, habría que añadir: “pero la arquitectónica no está organizada racionalmente (eidéticamente)”. No hay una eidética de la articulación arquitectónica sino, más bien, una tectónica (sin principios) o, incluso, si queremos obviar la alusión a un *téktôn*, que es un carpintero, un sujeto constructor, una pura *estromatología* (de *stórnymi*, extender una capa).

Ahora bien, el estrato final (en el movimiento de *anábasis*) o también originario (en el movimiento de *katábasis*), en el que culmina la arquitectónica, tanto la kantiana como la fenomenológica, es *el mismo*: un nivel *estético*, en todos los sentidos de tal palabra: sensación y sentido. Estético viene de *aisthánomai* y de *aiô*, simple sentir, darse cuenta. En el canto 15 de la *Iliada*, Héctor, herido, dialoga con Apolo (252) y le dice lo que siente (*aíon*): que exhala su espíritu.

El nivel arquitectónico originario estético es aquel en el que hay sensaciones y sentidos. La comunicación universal sin concepto, el *sensus communis* kantiano, es en la fenomenología el nivel de la *fantasia* pura. La *phantasia* añade a las dos acepciones de lo estético originario, sensación y sentido, la nueva acepción de aparición y luz. *Phasis* (de la raíz *pha*, aparecer) es información, y *phántasis* (de la raíz *phan*, poner a la luz) es hacer visible. Se aúnan así en la *phantasia* las tres acepciones de: sensación, sentir y aparición. Aunque hay que observar que la conjunción de esas tres acepciones podría dar lugar a la catastrófica *apariencia*. En lugar de *phasis* (sensación y sentido) y de *phántasis* (aparición), habría *phansis* (apariencia).

La intermediación (*Mittelbarkeit*) estética kantiana es en la fenomenología la universalidad no eidética de las *phantasiai*, en la que se comunican sin mediación los egos reducidos a la condición de *aquíes absolutos*. Es la intersingularidad, y no la intersubjetividad, puesto que, mientras que en la relación intersubjetiva se anula lo fáctico, se comparte lo objetivo y se puede compartir lo eidético, en la intersingularidad no hay reducción del componente fáctico. La intersingularidad es interfacticidad (Richir).

En consecuencia de todo esto podemos afirmar que la fenomenología permite que tenga lugar una doble reducción en paralelo: la reducción fenomenológica y la reducción estética (ahora también en la nueva acepción que se insinúa y que ya recogió Kant, la que tiene que ver con lo bello y el arte).

Ambas reducciones, la fenomenológica y la estética, parten del mismo estrato, la objetividad. En ambos casos partimos de objetos percibidos, constructos reconocibles mediante síntesis de identificación orientadas, animadas, por significaciones, en un nivel de estabilidad y determinación intersubjetiva (aunque abstracto y empobrecido). Y ambas reducciones conducen a un nivel en el que no hay significatividad alguna (no ya significaciones, pero ni siquiera las “meras significaciones” de que habla Husserl en el capítulo 6 de su curso de 1908) que dirija una intencionalidad, sino sólo pretensiones (pre-tenciones sin intencionalidad) de sentido, en tanto que sentidos *in fieri*, acompañados de apariciones de sensaciones, de gran riqueza y concreción, pero en total indeterminación.

Si en ambas reducciones el punto de partida y el de llegada coinciden, pudiera pensarse que cabría una traslación de los resultados obtenidos en una de las reducciones a los obtenidos en la otra, en perfecta simetría. Porque, si bien el recorrido de ambas reducciones (*anábasis* fenomenológica y *anábasis* estética), difiere, y el dispositivo que pone en marcha la reducción es distinto (en un caso la *epokhé* hiperbólica –Richir- y en el otro la “experiencia” estética), el estatuto del ego fenomenologizante es el mismo que el estatuto del ego estetizante.

En ambos casos el ego se instala, *de golpe*, en el nivel originario, en el que la egoidad se disuelve en una pluralidad de singularidades, en comunicación inmediata (*Unmittelbarkeit* que va más allá de la *Mittelbarkeit* kantiana del *semnsus communis*). En ambos casos hay una circularidad necesaria entre el inicio y el término de la “operación”, de manera que comienza la reducción cuando el ego *ya* ha alcanzado el nivel originario (se busca lo que se ha encontrado, como decía Picasso). En ambos casos el retorno, la *katábasis* o transposición (*progressus*) sólo se explica en función de la ida, *anábasis* o *regressus*, de manera que se rompe la supuesta simetría de ambos movimientos de *regressus* y *progressus*, vigente en la hipótesis de una articulación eidética de la arquitectónica. Y en ambos casos, la explicación de la diferencia entre niveles sólo puede hacerse a partir del nivel originario, que ahora pasa a ser el nivel *superior*, en lugar del *inferior* que la tradición filosófica le atribuía (inversión que ya propone interrogativamente Husserl en una nota al manuscrito N° 3 que acompaña a su curso sobre Percepción y Atención: “ist die Ordnung der Behandlung all dieser Sachen nicht wiederum umzuändern?” (Hua. XVIII p.358).

Ante una obra de arte lograda, los críticos suelen decir cosas como la siguiente: “tal obra...obliga al lector...al receptor, a adentrarse en regiones sumamente oscuras de la experiencia humana”. Tal oscuridad no tiene sentido en un régimen intencional. No es lo que desaparece a un ego operatorio cuando falla la intencionalidad, sino que es el

mismo ego el que desaparece al ser llevado a una experiencia límite. En tal caso, lo que en régimen intencional pasa por ser el emblema de la claridad y distinción, la universalidad eidética compartida intersubjetivamente por individuos, en el régimen originario, lo oscuro (pero también distinto) es la extraña universalidad no eidética como resultado de una experiencia que deja de ser tal por disolución del .ego en la comunidad de singulares.

El paralelismo entre la reducción fenomenológica y la reducción estética de que hablamos sí se rompería en un punto: la reducción estética es más bien ciega, no puede dar cuenta de sí misma, mientras que la reducción fenomenológica es capaz de analizar el proceso de la reducción estética. En compensación, la reducción estética desborda el círculo de los fenomenólogos y puede aprenderse.

Mientras que, pudiera decirse, se es o no se es fenomenólogo, la experiencia estética está abierta en principio a todo el que se entrene en la experiencia artística, y ésta, aun cuando no tiene estructura intencional, sí es susceptible de aprendizaje por repetición, puesto que la obra de arte es un constructo, resultado de una peculiar síntesis de identidad (no intencional por no estar orientada por significación alguna).

Podríamos estrechar el paralelismo existente entre la reducción fenomenológica y la reducción estética resumiendo sus coincidencias en los siguientes puntos:

1º.- En las dos reducciones, fenomenológica y estética, los obstáculos que hay que superar son equivalentes. En ambos casos hay que romper en primer lugar la barrera eidética, después la barrera de lo posicional y finalmente la barrera de la identidad (estructura simbólica).

Sin la suspensión previa de la eidética, los niveles arquitectónicos se desvanecerían o incluso se anularían, abatidos hacia el nivel superior o hacia el nivel inferior, según los casos y, en consecuencia, la reducción resultará imposible a su vez.

Sin superar la barrera de la posicionalidad, no habrá manera de superar el régimen intencional ni de acceder por lo tanto al territorio de lo artístico que es una zona de *phantasia*; permaneceríamos en tal caso en el mundo de la percepción de objetos con su correspondiente articulación categorial de propiedades (la obra de arte carece de determinaciones y propiedades que la definan).

Y, finalmente, sin superar la barrera de las síntesis de identidad, no accederíamos al territorio originario donde tiene lugar la experiencia estética.

2º.- En la medida en la que avanzan ambas reducciones (*regressus*), se produce un desvanecimiento acentuado del tipo de operaciones del sujeto. En consecuencia, se debilitan también las *posibilidades* que son siempre correlativas de los actos (operaciones). Nos adentramos así en el territorio de la pasividad (transoperaciones) y de la *transposibilidad*.

3º.- El *sensus communis* kantiano, equivalente a la intersingularidad interfaccial (pluralidad originaria) significa la pérdida de toda posible fijación de un *ego* o de un *tu*. En la reducción fenomenológica cualquier sí-

mismo es sujeto de la reducción. La reducción estética se da cuando cualquier aquí-absoluto puede tener la misma experiencia estética.

4°.- Sentido de lenguaje y sensación hylética comparten la misma característica fundamental: el contacto con su “objeto” sin deformación de la *Sache*. Ni la reesquemmatización en lenguaje implica deformación de los esquematismos fuera de lenguaje, puesto que no hay transposición simbólica (reconocimiento por identificación), ni la “sensación” originaria supone deformación de *lo* sentido, pues las quinesias vibran en el mismo *ritmo* que aquello en que engranan. Tal es el significado último de la remisión husserliana a las *cosas mismas*.

5°.- En la reducción fenomenológica procedemos yendo del sentido a la sensación, y la cuestión de fondo que se plantea es la *cuestión del sentido* sobre el trasfondo de la trascendencia absoluta (Richir). En la experiencia estética vamos de la sensación al sentido, y la cuestión de fondo que se plantea es la cuestión de la sensación, también sobre el trasfondo de la trascendencia absoluta. Esquematismos *versus* hyle. Y ambas cuestiones son cuestiones límite. No hay un sentido del sentido ni una sensación de la sensación, so pena de un absurdo *regressus in infinitum*.

6°.- Hay un evidente parpadeo entre sensación y sentido que opera en el fondo del paralelismo entre las dos reducciones que examinamos: la fenomenológica y la estética. La sensación con sentido remite al sentido con sensación. La sensación está necesariamente revestida de sentido, pues en caso contrario su impacto sería brutal (ceguera). El sentido a su vez posibilita la sensación sin “orientarla”, pues en caso contrario sería vacío. El sentido no orienta en el nivel originario la sensación (*Meinung*), ni in-tencionalmente ni pre-tencionalmente. No hay pretensión de un ego actuante, que en este nivel originario está disuelto en el anonimato.

7.- Ese sí-mismo (aquí singular) no puede ser *fijado* por el sentido (*in fieri*), y la sensación sólo lo afecta *leiblich*. Tal situación desestabilizada en la indeterminación no impide sin embargo el análisis fenomenológico.

8.- Ni el sentido queda cortocircuitado simbólicamente, ni la impresión es cortocircuitada por significatividades. El territorio esquemático salvaje (sin identidad) que comprende “sensación” y “sentido” (*in fieri*) es un territorio de fuerza. Con ritmos pero sin armonía. La pretendida armonía anularía la fuerza de los ritmos que se superponen. (En general la armonía en occidente suele tener buena fama; en oriente no es sino un eufemismo de la censura).

9°.- En ambas reducciones se accede a un territorio esquemático que comparte, con el esquematismo fuera de lenguaje, la indeterminación, pero también la riqueza y concreción. En ambas reducciones se asciende hasta la tensión afectiva originaria donde radica la fuerza básica que, después, paulatinamente, sufre el desgaste (determinación y abstracción) de las transposiciones en el *progressus*.

10°.- El sí-mismo, no intersubjetivo, que es también aquí-absoluto en intersingularidad, posee la condición básica

de la apertura. Apertura al esquematismo (y la afección) del sentido y apertura a la *hylé* de la sensación.

11°.- El *sensus communis* (intersingularidad en interfacticidad) se modaliza, sin embargo, de manera que, en lo referente al sentido, el acceso al fenómeno (nada de ser) es diferenciado (singularidad), mientras que la sensación es la misma para todo aquí absoluto: mismidad de la afectación estética.

12°.- En ambas reducciones hay que subrayar el papel fundamental que juega la afectividad, tal como fue vigorosamente señalado por Kant en su *Kritik der Urteilskraft*: “El placer de esta clase de agrado que viene al ánimo por el sentido es así pasivo y puede llamarse placer de goce...En cambio el placer en lo bello no es ni un placer del goce ni el de una actividad conforme a la ley, ni tampoco el de una contemplación que razona según Ideas, sino el de la mera reflexión” (K.U.K. § 39). Ese placer de la mera reflexión es lo que Husserl llamaba la afección de lo “percibido pura y simplemente”, “lo percibido como tal”, “el objeto–en–el–cómo”. Es la irrupción de la afección por interrupción del conocimiento (y el reconocimiento) (Nº 20, p. 383 de Hua. XXIII).

13°.- Y, por último, hay que observar que en el *progressus (katábasis)*, la “sensación” originaria se mantiene sin cambio hasta el nivel de la percepción de objetos (la *Urempfindung* es ahora *Abschattung*), mientras que el “sentido” se transpone animando las nuevas configuraciones de lenguaje, que Husserl llama primero “significación simple” (significatividad no intencional) y luego significación (que anima intencionalmente la percepción de objetos).

## 2. EXPERIENCIA ARTÍSTICA Y EXPERIENCIA ESTÉTICA

Pese al paralelismo indudable existente entre los procesos reductivos fenomenológico y estético, no es fácil trasladar al primero los resultados obtenidos en el último, dada la dificultad de marcar límites y niveles en la reducción fenomenológica. Por ejemplo, podemos preguntarnos: ¿hasta dónde extender el mecanismo de la intencionalidad, que en Husserl se aplica de modo generalizado?, o bien, ¿dónde debe cesar la identidad?, ¿cabe hablar de procesos de identificación en un estrato no intencional? y, en el supuesto de que un registro determinado suponga reconocimiento de las síntesis efectuadas (sedimentaciones y *habitus*), ¿implica ello la identidad?, etc...

Parece, sin embargo, que en la reducción estética sí distinguimos fácilmente diversos niveles claramente delimitados.

Se distingue evidentemente el estrato de la *objetividad* (intencional, posicional) con sus dos variantes, efectiva e imaginaria, según que lo que se nos enfrente (*Gegenstand*) esté presente o ausente.

A continuación, el estrato de lo *artístico*, constructo no objetivo, percibido en *phantasia* que, según Husserl, puede ser ficción perceptiva o ficción meramente reproductiva (Hua. XXIII, p. 506 y 519), según la imagen básica esté dada físicamente, “la imagen efectivamente vista de la Madonna”, o bien dada en las “palabras pronunciadas o

escritas del arte narrativo”. Pero, en todo caso, tales obras de arte o constructos artísticos, por muy versátiles que sean (y lo son extremadamente en el arte contemporáneo), tienen una extraña “objetividad”, consistencia; nos son, dice Husserl, “prescritas, impuestas, de manera análoga a aquella en que se nos imponen las cosas de la realidad efectiva” (ibid. p. 519).

Y, por último, el estrato de lo *estético*, donde se experimentan las *phantasías* puras como “fenómenos de mundo” (Hua. XXXIV, p. 294), y donde la “experiencia” parece haber llegado al límite, puesto que parece que ya “no puedo llevar a término una abstención del cumplimiento de la experiencia de sí” (ibid. 294). La abstención, *epokhé* o inhibición llega hasta el sujeto (“posición temática de mí mismo”). En tal experiencia estética, “la representación griega de un dios o de un cuadro, por ejemplo, me aprehende de manera que vivo completamente en la imagen y quedo sustraído a la realidad efectiva” (ibid. p.314).

Hay, pues, experiencia de lo objetivo, (efectivo e imaginario), de lo artístico y de *estético*. Y la pregunta que se reitera es; ¿hasta qué punto podemos trasladar homológicamente a una supuesta serie, resultado de la reducción fenomenológica, los resultados obtenidos en la serie estética: el nivel de lo objetivo, de lo artístico y de lo *estético*?

Sabemos que Husserl meditó incansablemente, hasta el límite de su vida, sobre los problemas suscitados por la reducción fenomenológica. Los manuscritos de Hua. XXXVI, recogidos bajo el epígrafe de *Zur phänomenologischen Reduktion*, llegan hasta 1935. Pero esporádicamente se ocupó con gran lucidez de la reducción estética. Me refiero especialmente a los manuscritos publicados en Hua. XXIII en los números 18 y 20 con sus correspondientes apéndices y al manuscrito N° 23 con su apéndice XXIII de Hua. XXXIV.

Todo comienza con la noción de *horizontalidad*, calificativo muy apropiado para el carácter plano de la realidad objetiva. Es la “forma eidética del mundo” lo que produce esa apariencia de plitud, por disimulación de los niveles. Suspendida la eidética, se abre el horizonte de experiencias posibles, arquitectónicamente diferenciadas. Horizonte primero previsible, anticipador, de esperas en las que la precertidumbre organiza el juego de lo posible y de lo excluido. La compatibilidad y la incompatibilidad de las experiencias efectivas realizadas van organizando una *experiencia objetiva concordante*. El resultado es un mundo para mí y sin interrupción, *d’un seul tenant*. Es un mundo con arreglo a la concordancia de experiencias efectivas y posibles, correctas y preVISIBLES, con certeza previa. La síntesis de mi propia concordancia de experiencia con la de otros da lugar a la experiencia común del mismo mundo (Hua. XXXIV, p. 328).

Por muchas correcciones que introduzcamos en la concordancia objetiva, la experiencia objetiva “jamás podrá ser totalmente no concordante” (p. 284). Podremos avanzar *modalizando* los niveles de experiencia (imaginando, dudando, negando,...), pero un suelo firme en tanto que unidad de coexistencia válida de ser verdadero se extiende ante nosotros. El arma de que disponemos para ello es la *identificación*, que, sin llegar a los límites de la determinación científica en los círculos cerrados de las ciencias, e incluso, sin las determinaciones eidéticas más abiertas, pero no científicas, nos es suficiente para atender a la praxis de nuestros intereses (la identidad se dice de muchas maneras).

Podré engañarme en múltiples casos, “pero no en el hecho de que yo estoy comprendido en una vida perceptiva fluyente” (p. 345) en el que aparecen objetos. Pero en el fondo de esa vida perceptiva fluyente y de las múltiples modificaciones que en ella tienen lugar, por debajo de la confirmación de lo que está-ahí, de la duda, incluso de la negación, está la cuestión de la mera *aparición* de algo, de la certeza previa de lo que pura y simplemente está ahí. Pues bien, la reducción lo que hace es inhibir esa ingenuidad de la certeza previa de que los objetos aparecen pura y simplemente. Es decir, son fenómenos.

Y esa reducción puede desencadenarse de modo *voluntario*, y de modo *involuntario*. La reducción fenomenológica es la suspensión voluntaria de esa certeza ingenua por parte del ego fenomenologizante, quien, al término de la reducción accede a las síntesis originales. Y de modo involuntario, en la experiencia estética, al término (y al inicio) de la reducción estética, algo se da también como fenómeno.

Husserl no establece diferencia entre la competencia requerida para ver un paisaje estéticamente o para contemplar una obra de arte. Se trata en ambos casos de que la “efectividad de ser” de lo visto cambie nuestro interés: “hay manifiestamente en ese caso un cambio de cumplimiento en la experiencia, por el que lo experimentado se convierte en simple fenómeno y, sin embargo, no es puesto en absoluto en cuestión en la intención de una atestación de lo que es efectivo o no” (Hua. XXXIV, p.348).

Pero, en realidad, es la experiencia estética la que se anticipa a la competencia artística por la razón siguiente: en esa experiencia estética involuntaria el ego no actúa (no ejercita actos), permaneciendo al margen de la experiencia, (como cuando, al imaginar algo, el ego no forma parte del cuadro imaginado), sino que queda fuera. En el mismo origen de la experiencia estética, el sujeto es afectado, es decir, desde el principio el ego se transmuta en un ego *en phantasia* en el mismo nivel que lo percibido, también en *phantasia*. Por eso la imaginación, si se da, es previa a la experiencia estética.

El ego estetizante no pone fuera de juego la certeza como hace el ego fenomenologizante, aun cuando luego él también quede reducido al anonimato de lo originario. “En tanto que yo perdido en la fantasía yo no cumplo actos neutros”, resume Husserl lapidariamente (Hua. XXIII, p. 572). La experiencia estética en tanto que inicio y culminación de la reducción estética no es una operación, un acto, no es siquiera propiamente una experiencia, sino más bien experiencia en el límite por cuanto que es el ego el “objeto” de esa experiencia.

La “ventajas” de la reducción estética son evidentes. En primer lugar, es involuntaria. En segundo lugar, no se requiere siempre una competencia artística (y ni eso en el caso de la “belleza natural”), la cual, a su vez, es posibilitada por la experiencia estética. Y, en tercer lugar, permite una gran soltura a la hora de ser desactivada y pasar a la realidad efectiva: “en la actitud estética estoy efectivamente destituido de la realidad efectiva, vivo en pura *phantasia*: en una *neutralidad* reproductiva o perceptiva, mientras que la realidad efectiva sigue estando en mi habitualidad, pero está *fuera de acción* y no es activable mientras dure esa actitud (en la que puedo caer, pero también adoptarla como quiera)” (Hua. XXXIV, p. 369).

En el proceso de reducción estética pasamos, pues, por tres fases: la experiencia de objetos en la percepción intencional, la experiencia artística en *phantasia* y la experiencia estética también en *phantasia*. La cuestión que se



plantea entonces es: ¿Cómo se escinde la *phantasia* en dos estratos: uno artístico y otro específicamente estético?

Tanto si lo que desencadena la experiencia estética es un paisaje o una obra de arte, hay algo, en proporción muy variable, que no es objetivo pero que es “identificable y reconocible por sí” (Hua. XXIII, p.587), y que es el responsable del paso a la experiencia estética. Lo artístico es una “unidad sintética restringida”, aunque no una “unidad que yo pueda tener como horizonte temático de conocimiento” (*ibid.*). Es decir, lo artístico no es objetivo, no tiene propiedades, no es objeto de apercepción perceptiva ni da lugar a estructuras categoriales, como ocurre con los objetos dados intencionalmente. Esa es la causa de la desregulación y de la extremada volatilidad de lo artístico, que se sustrae a todo intento de definición y delimitación, y sólo se reconoce (y se identifica) cuando previamente se ha producido la experiencia estética.

No hay manera de “deducir” la obra de arte a partir de su condición de objeto percibido. Si se intenta quedará anulada su capacidad estética, y lo que se analice será estrictamente técnico y objetivo. Es pues sólo la presencia de una experiencia estética lo que discrimina lo artístico de lo meramente objetivo. La obra de arte es un constructo de *phantasiai* en cuanto unidad de las apariciones a que da lugar. En la experiencia de lo artístico “yo no soy libre, sino sujetado. Está la unidad de lo expuesto como tal, y no otra cosa, la unidad figurada de las apariciones (Hua. XXIII, p. 588).

Mientras que en la experiencia estética las *phantasiai* puras flotan “en su horizonte de mundo indeterminado”, en la experiencia artística cumplimos “actos” que remiten a lo mismo y que tienden a coincidir con otros “actos”, de manera que, dice Husserl: “un individuo es el correlato de esos actos. Hablamos del mismo objeto cuando procedemos de acto en acto en la unidad de una conciencia en la que tiene lugar el recubrimiento identificante” (Hua. XXIII, p.527). Podría pensarse, por la imprecisión terminológica, que estamos hablando de la concordancia del mundo objetivo, pero Husserl señala explícitamente que “la misma cosa vale también para la *phantasia*, si *phantasmamos* como el mismo individuo un mismo objeto en la *phantasia*, en dos *phantasiai* específicamente ordenadas” (Hua. XXIII, p.528). Es decir, las *phantasiai* artísticas tienen también su horizonte de concordancia, con su temporalidad, espacialidad y significatividad específicas, y pueden proceder a la “refundición de cosas que flotan en el espíritu en una creación discrecional” (Hua. XXIII, p.533). Así se constituye lo artístico, identificable y reconocible como tal en el campo de la *phantasia*. En conclusión, lo artístico es un territorio de *phantasia* que ya no es esquemático, sino identificable, reconocible, pero todavía no de modo intencional. Ese ya no esquemático, pero todavía no intencional define la situación de intermediación de lo artístico entre las *phantasiai* libres del estrato estético (“sensaciones” y sentidos *in fieri* para un ego anónimo y sin actos) y las percepciones intencionales del estrato objetivo.

La reducción estética, con sus tres tramos, objetivo, artístico y específicamente estético, aporta distinciones que en la reducción fenomenológica aparecen desdibujadas. Lo que establece fundamentalmente es el decalaje existente entre el vector espacio-temporal y el vector lingüístico, que son los vectores que articulan en la vertical los distintos niveles arquitectónicos. La articulación espacio-temporal y la articulación significativa están desajustadas. No



coinciden el horizonte en el que pasamos de la temporalidad en presente a la temporalidad en fase de presencia, con el horizonte en el que pasamos de las significaciones a los sentidos *in fieri*. No hay un bloque de temporalización-espacialización en presencia junto con sentidos *in fieri*, frente a otro bloque de temporalidad en presente en compañía de significaciones. Hay un decalaje entre esos horizontes y bloques, y esa zona de significatividades (que Husserl llama “significaciones simples” o meras significaciones), que se adentra en el territorio organizado por la temporalización-espacialización en fase, es la que delimita el territorio de lo artístico. De ahí su papel de mediación y su aparente inestabilidad, pero que, sin embargo, paradójicamente, asegura la estabilidad del estrato objetivo, que quedaría en entredicho si lo intencional tuviera su frontera inmediata con el territorio salvaje de los sentidos *in fieri*.

Por último, con relación a la supuesta posibilidad de “exportar” a la reducción fenomenológica los resultados obtenidos en la reducción estética, hay que señalar que no se trata de nada que tenga que ver con los contenidos mismos de los registros o las *Stiftungen* que se den en los lugares homólogos, sino sólo de señalar las condiciones estructurales de tales lugares. Por ejemplo, en nuestro caso hemos descubierto en la experiencia artística unos constructos, las obras de arte, que no son objetos y sin embargo pueden ser reconocidos e identificados (en caso contrario no habría competencia artística). Es decir, hemos descubierto, gracias a la peculiaridad de la reducción estética (a su inmediatez o “involuntariedad”, como dice Husserl) que pueden *disociarse* la objetividad y la identidad. Las obras de arte no son objetos pero pueden ser identificadas. Son, tal vez, pseudoobjetos, puesto que aparentan ser objetos si nos fijamos sólo en su conformación técnica. A veces se dice que son hiperobjetos, pero más bien habría que decir “hipoobjetos” o “subobjetos”. O, en todo caso, protoobjetos. En suma, poseen una *Sachlichkeit* no objetiva (no intencional). Y, por lo tanto, habría que decir, en virtud de la correlación necesaria, que en la experiencia artística tampoco hay sujetos con operaciones. No hay sujetos operatorios en ese nivel, sino sólo egos en tanto singularidades simbólicas con sus correspondientes “transoperaciones”. Y esta sorprendente estructura sí puede trasladarse a los lugares homólogos.

### 3. LOS TRES NIVELES DE LA ESTÉTICA DE BAUMGARTEN

A conclusiones muy parecidas a las que nos ha conducido la reducción estética, en paralelo con la reducción fenomenológica, llegó el fundador de la Estética, Baumgarten, siglo y medio antes, en un clima de pensamiento racionalista, prekantiano y prefenomenológico. Pero, dotado de un fino instinto “fenomenológico” *avant la lettre*, y mediante distinciones extremadamente ingeniosas, diseñó tres estadios que se corresponden exactamente a los antes expuestos: objetivo, artístico y estético.

La experiencia estética es para Baumgarten la que transcurre en el terreno de las sensaciones concretas, ricas y singulares (y, piensa él, determinadas): es la experiencia de lo *oscuro y distinto*, *oscuro* por sustraerse radicalmente a la reconocibilidad, a la identificación, y *distinto* por su capacidad de “conocer” lo singular en un mundo *separado* del mundo real (“nuevo mundo”).

La experiencia artística, por su parte, es el territorio de lo *claro y confuso*, *claro* por su capacidad de

identificación, y *confuso* por su pretensión de ampliar lo conocido más allá del rigor de la distinción (sea la distinción de lo sensible o la distinción de lo objetivo). Es la noción baumgartiana de “claridad extensiva”, centrada en el poema, que es para él el ejemplo máximo de la obra de arte.

Y la experiencia objetiva versa sobre lo que es *claro y distinto*, identificable y cognoscible como lo es todo lo que cae bajo la apercepción perceptiva, aunque más abstracto que lo sentido, en *este* lado del mundo, en la “vida”, definida por Baumgarten en la línea de la *Lebenswelt* husserliana en las secciones finales de su *Esthetica* fragmentaria. Y sobre la que pueden luego edificarse todo tipo de verdades lógicas rigurosas.

La estrategia que propone Baumgarten es así semejante a la que utiliza la fenomenología. También en él el arte, el poema, ocupa una posición intermedia, presionado por un lado como *verdad de la sensación* y por otro como *perfección del objeto*. Bastarían unos pequeños retoques, cambiar lo que Baumgarten llama *inferior* por *superior*, y lo que llama determinado por indeterminado, y estaríamos en el territorio familiar de la fenomenología.

Veamos, en primer lugar, su desconfianza con relación a lo científicamente riguroso, que desarrolla en las secciones XXIX a XXXVI de la *Heurística*, única parte publicada de su *Esthetica* teórica.

Baumgarten hace el elogio de la *verosimilitud* frente a la verdad, pues “las percepciones sensibles y confusas del alma contienen ya en sí mismas cierto grado de certeza que no es menos completa, así como un grado de conciencia suficiente para distinguir ciertas verdades de todas las falsedades” (Sec. XXIX, § 480). Baumgarten entona entonces el canto de la verdad estética, la verdad de lo verosímil: es un mundo sin subrepciones, un mundo de certezas sensibles y plausibles. Hay que vivir en la verosimilitud pues nadie nos obliga a un saber universal, hay muchos objetos cuya verdad lógica es imposible demostrar, hay otros de los que no tenemos certeza. En suma, para el *homo aestheticus* lo normal es que los objetos no excedan el horizonte del conocimiento distinto.

Como se ve, Baumgarten está procediendo, para dibujar la vida estética, a eliminar la subrepción eidética. Y no se trata de reducir la vida al arte, pues son sobre todo los “temas morales los que hay que tratar desde un punto de vista estético” (§ 492). Hay una “necesidad estética de separarse con frecuencia de la verdad completamente cierta en el sentido más estricto” (§ 494). Ocurre que las verdades en sentido estricto se presentan de manera que parecen particularmente inverosímiles, no solamente a ojos de la gente, sino también de “los buenos críticos” (§ 502). Por todo ello (§ 503) el que quiera pensar con belleza está presionado necesariamente a alejarse de lo que se llama verdad y volverse a la sola verosimilitud. De lo contrario caemos en un “mal metafísico”: “hay un *écart* infinitamente grande entre la verdad lógica más alta, sólo accesible a la omnisciencia, y el conjunto de verdades en curso en los hombres, que son estéticológicas” (§557). ¡La verdad estético-lógica! A la perfección formal de las ciencias exactas se opone la perfección material de la verdad (§502), pues el horizonte estético debe su riqueza a los objetos singulares, individuales y “muy determinados” que dan a la verdad estéticológica la mayor perfección material posible. Al rigor y exactitud se oponen la concisión, la belleza de la plenitud, la nobleza, tanto absoluta como relativa, la gracia de la vivacidad, el brillo necesario al pensamiento, la persuasión más profunda (§ 563).

Todo esto es para Baumgarten la “vida”, con los elementos que suscitan placer y emoción.

Levantada así de la vida la hipoteca de la lógica (de la eidética), Baumgarten procede a establecer sus ingeniosas distinciones. Lo hace en un texto de 1735, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, texto en el que, a partir de la consideración artística del poema como lugar privilegiado de la vida estética, como “objeto perfecto”, se despliegan los tres niveles que resultan homológicos a los obtenidos en la reducción estética, y que culminan en la experiencia estética de lo sensible como experiencia de lo oscuro, pero sin embargo distinto.

En un prólogo autobiográfico muy sincero cuenta Baumgarten que “se propone enseñar en el *Collegium Fridericianum* (en el que ingresará Kant con ocho años) una materia, lejos de las obras rudas e indigestas: cómo la filosofía y el arte colaboran en la composición de un poema. Empieza subrayando que el material indispensable de todo discurso son las representaciones sensibles recibidas en la parte *inferior* de la facultad cognoscitiva. De manera que la perfección del discurso consiste en permitir la máxima viveza de las sensaciones. Y un poema es una composición en la que el discurso sensible es perfecto. Todo depende pues de la índole de esas representaciones sensibles.

Baumgarten establece dos distinciones: las representaciones sensibles pueden ser, por una parte, *oscuras o claras* y, por otra parte, *confusas o distintas*. El criterio de la distinción es muy sencillo: las representaciones sensibles son, o bien *reconocibles*, o bien *conocibles*. Las representaciones sensibles son *claras* o son *oscuras* si se pueden reconocer o no, si tienen elementos que las identifiquen o no entre las otras. Como la identificación es necesaria para la elaboración del poema, la claridad será poética, artística, y la oscuridad estará en otro nivel. Y las representaciones sensibles son *confusas* o son *distintas* en la medida en que nos ofrecen un *conocimiento* adecuado, independientemente del nivel en el que se instala esa adecuación de lo conocido. Es decir, algo puede conocerse distintamente, adecuadamente, tanto si lo percibo objetivamente (representación sensible englobada) o si meramente lo siento. Pero en ambos casos hay conocimiento. Como en el poema no se trata de conocer, lo poético es *confusión*.

Así pues, el poema es claridad y confusión. Hay en él identificación, pero no conocimiento. La construcción artística, según Baumgarten, tendrá claridad no intensiva (conocimiento) sino extensiva. Incorpora la máxima cantidad posible de representaciones sensibles (en estado confuso) que permita su claridad, su capacidad de identificación. (Baumgarten añade que la condición previa para que esas “cosas” entren en la construcción del poema es su condición de singularidad).

Está claro que al definir el nivel de lo artístico por la claridad y confusión, Baumgarten está redistribuyendo el resto de los niveles. La operación que ha llevado a cabo es un simple producto cartesiano entre los dos tipos de distinciones: claridad - oscuridad (identificabilidad), y distinción-confusión (cognoscibilidad). El resultado, descartada la combinación oscuro-confuso por imposible, es: claro-distinto, claro-confuso, oscuro-distinto. La claridad y distinción definen el nivel de lo objetivo; la claridad y confusión el nivel de lo artístico y la oscuridad y distinción el nivel de la experiencia estética. Si nos fijamos en el resultado de los niveles realizado por Baumgarten comprobaremos que los objetos y los poemas (las obras de arte) pueden ser identificados (comparten la claridad),

pero, mientras que los objetos son intencionales (distinción), las obras de arte no son objetos (confusión). No hay en un poema articulación cognoscitiva intencional que conduzca al conocimiento objetivo de algo, sino articulación pre-tencional confusa que, sin embargo, tiene una inmensa capacidad englobante de sensaciones: la claridad extensiva. El poema construye por identificación sin discurso lógico, pero no es objetivo.

También el análisis de Baumgarten nos manifiesta que en el nivel de la experiencia estética ha desaparecido la identidad. Esa oscuridad es la marca del esquematismo no autocoincidente. Pero hay en tal nivel de experiencia distinción (conocimiento), es decir, se producen en él síntesis, aunque no puedan ser síntesis de identidad, sino sólo síntesis esquemáticas, sentidos *in fieri*. Y este nivel de la experiencia estética comparte esta propiedad de la distinción con el nivel objetivo. El conocimiento se da en dos mundos: el mundo de la *phantasia* y el mundo de los objetos percibidos. Y son dos mundos separados, sin conflicto. Esta visión husserliana está claramente detectada por Baumgarten, con la salvedad de que a veces no discrimina en el poema el punto de vista de la recepción y el de la producción y mezcla los niveles estético y artístico.

Dice así en la sección XXVI de su *Estética*, en los párrafos 598 y 599, comentando unos versos de Horacio (Oda I, 3):

*nequiquam deus abscidit  
prudens Océano dissociabili  
terras...*

(en vano tierras y océano disoció un prudente dios...): “el mundo de los poetas comprende islas y penínsulas...y no se atraviesan impunemente las aguas que separan las regiones poéticas...Si pasamos a otro mundo nos encontramos de nuevo, sin esperarlo, frente a fenómenos que pertenecen a nuestro mundo y son verdaderos en el sentido más estricto. Como estos últimos son incompatibles con el mundo de la invención nos arrancamos así despertándonos de un sueño al que nos habíamos entregado. Nos vemos obligados, tal vez a pesar nuestro y cuando todavía no es el tiempo, a reconocer que todas esas acciones (que cediendo de grado a los simulacros del poeta, queríamos seguir como si estuvieran presentes hasta la caída del telón) no eran más que invenciones... Esos hechos reales deben también beneficiarse de la verosimilitud poética, de manera que encuentren lugar tanto en el nuevo mundo de nuestra invención, como en el mundo real. Pues aparecen entonces como partes del mundo ficticio, no del mundo real, y no interrumpen inconsideradamente el sueño al que por placer nos entregamos”.

Así pues, desde el pensamiento racionalista, mediante distinciones ingeniosas y sutiles, Baumgarten acierta en atribuir la claridad confusa (protoobjetividad) al arte, frente a la cartesiana claridad y distinción de la evidencia objetiva, y establece claramente la oscuridad de la experiencia estética. La pregunta obligada entonces es: ¿dónde radica su instinto “fenomenológico”, ¿en qué punto sus distinciones engranan con las distinciones y disociaciones de la fenomenología? Cuestión difícil, puesto que la solución buscada tendría que servir además para justificar la realidad de las zonas que hemos distinguido en la reducción estética, frente a los prejuicios que pudieran surgir desde el proceso de la reducción fenomenológica.

Si observamos atentamente el doble criterio de distinción que utiliza Baumgarten, descubriremos que el criterio

de lo reconocible (por identificación) según los niveles de la claridad y oscuridad, está escorado en la dirección de las síntesis (polo “objetivo”) dentro de la correlación horizontal que, con diferente modo de articulación, se da en todos los niveles, mientras que el criterio de lo conocable, según la distinción y la confusión, se inclina hacia la vertiente “subjetiva” (operaciones o transoperaciones de una subjetividad en sus diferentes niveles). Tenemos así, en el lado “objetivo” de las síntesis, los dos tipos de síntesis por identificación y de síntesis meramente esquemáticas, que se corresponden con el territorio simbólico y con el territorio fenomenológico, puramente esquemático. Y en el lado “subjetivo” nos encontramos, por una parte, con las operaciones intencionalmente cognoscentes de una intersubjetividad operatoria que delimita el campo de lo intencional, con temporalidad en presente y, por otra parte, con las transoperaciones de una intersingularidad en una temporalidad en fase de presencia. Pero, como hemos visto anteriormente, los horizontes que separan ambos territorios en el primer caso y en el segundo caso, no coinciden. Hay un decalaje.

Desde un punto de vista meramente formal, este decalaje sería suficiente para distribuir tres niveles: el nivel de las transoperaciones con síntesis esquemáticas, el nivel de las transoperaciones con síntesis de identidad y el nivel de las operaciones con síntesis de identidad. Pero se trataría de una solución puramente formal. Habría que dar un paso más para que la arquitectónica resultase efectiva. Propongo encontrar tal criterio en la *congruencia* (o no congruencia) de los dispositivos de la vertiente “subjetiva” (criterio de conocimiento) en su correlación con los dispositivos de la vertiente “objetiva” (criterio de reconocimiento). En efecto, mientras que en los dos niveles distinguidos por Baumgarten en los que aparece el rasgo de lo distinto (distinto-oscuro y distinto-claro) y que él mismo distribuye en dos mundos separados, hay congruencia entre el tipo de operaciones ejercitadas y el tipo de síntesis logradas (tanto las objetividades claras como las *phantasiai* oscuras son conocidas con distinción), en el estrato intermedio restante hay un incongruencia manifiesta entre transoperaciones (conocimiento confuso) y síntesis (claridad por identificación)

Resultan así los tres estratos. En el nivel de la percepción de objetos (distinción y claridad) a las operaciones intencionales de un sujeto operatorio (actos) se corresponden (congruentemente) las síntesis obtenidas por identificación, en una temporalidad en presente y con la consiguiente pasividad secundaria. Asimismo, en el nivel de las *phantasiai* puras, o de la experiencia estética, hay congruencia entre la temporalidad en fase de las transoperaciones y los sentidos esquemáticos *in fieri*. Pero, en el nivel intermedio, el del poema de Baumgarten, el de la obra de arte en general, el nivel de la claridad extensa (confusa) de los protoobjetos o pseudoobjetos, hay una *incongruencia* total entre las transoperaciones en temporalidad en fase de los egos (no operatorios, sin intencionalidad) y los resultados obtenidos por identificación (puesto que hay claridad en la construcción y por lo tanto identidad). Y, con ello, queda justificada materialmente la estratificación arquitectónica y el modo como se han acoplado las distinciones racionalistas de Baumgarten y nuestras disociaciones fenomenológicas.

Este estrato intermedio, en el que se da la experiencia artística, es un territorio incongruente, paradójico, en el que no se corresponden las dos vertientes de la correlación. Es el campo del oxímoron, con el *oksyís*, agudeza y acidez de lo claramente identificado, y el *móros* de la parte confusamente destinada. Así lo confirman los restantes registros y *Stiftungen* que comparten estructura en este estrato arquitectónico, y que, precisamente por ello, consiguen su función de intermediación entre los otros dos niveles. Sin su mediación, el cortocircuito estaría asegurado o el funcionamiento mermado, como un coche sin sistema de suspensión y amortiguación.

Es un estrato donde hay “significaciones simples”, significatividades del monólogo interior, que aúnan su condición de sentidos efectivos (con sedimentación y reconocimiento por identificación) con su despliegue en una temporalización en fase, sin presente. Es también el territorio donde caben apercepciones de fantasía, que unen también dos extremos aparentemente incompatibles: la apercepción con sus exigencias de identificación y las *pnhantasíai* con su estructura en desajuste. Y es asimismo, como estamos analizando, el territorio de los artefactos versátiles, los constructos artísticos, los *poiémata*, identificables pero no objetivos.

Ha sido la disociación entre identidad y objetividad la que ha arrastrado la temporalidad en fase y las transoperaciones sin actos (ni posibilidades), y ha dado lugar a la obra escurridiza de arte, que Baumgarten definía con el oxímoron, perfección de lo sensible y construcción de sensaciones.

Y la experiencia que se forma a partir de esos recintos artísticos acotados artificialmente, en confinamiento no objetivo, es la experiencia estética, distinta, pero oscura. Se podría decir que la puesta en cuestión de la objetividad ha suscitado la cuestión del sentido (el mínimo de sentido) y, con ello, la cuestión de la sensación (el máximo de sensación). La experiencia estética oscura se da en la confluencia de ambos extremos.

### 3. AUTOCONCEPCIONES DE LOS POETAS SOBRE LA OSCURIDAD DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

Si la reducción estética discurre en paralelo con la reducción fenomenológica, podemos decir que el sujeto estetizante difiere sólo del sujeto fenomenologizante en que *tan sólo vive* la experiencia originaria, sin apenas poder dar cuenta de ella. Pero ambas reducciones se realimentan y necesitan. Pudiéramos decir que, si no lo hacen, una quedaría ciega y la otra vacía. Pero la *epokhé* que pone en marcha la reducción es diferente en cada caso. En la reducción estética, es la construcción confusa de la obra de arte, identificable con claridad, la que neutraliza la objetividad intencional y abre el campo de la experiencia estética oscura, aunque distinta.

Todos los grandes poetas han sido conscientes de esta *experiencia oscura*, que no es sólo el término de la reducción para el receptor, sino que para el productor es la *anticipación* sin la que la construcción de la obra artística es imposible. Y muchos poetas han incorporado a sus versos explícitamente esa dimensión de oscuridad.

Hojeando al azar los poetas españoles, encontramos, por ejemplo, estos versos de Antonio Machado:

*Siempre que sale el alma de la oscura  
galería de un sueño de congoja...  
... ¡criaderos de oro lleva  
en su vientre de sombra!*

*(Del camino, XV, en Soledades...)*

Y García Lorca escribe en *Bodas de sangre*: ...*raíz oscura del grito...*

Pero es sobre todo S. Juan de la Cruz (Juan de Yepes o de Fontiveros) el poeta español de la oscuridad. Así en su poema *Noche oscura*, donde la reducción estética se alía a la reducción mística y conduce al alma a una noche oscura “más cierta que la luz del mediodía”:

*¡Oh noche que guiaste!  
¡Oh noche amable más que la alborada!  
¡Oh noche que juntaste  
Amado con amada  
Amada en el Amado transformada!*

Me detendré especialmente en tres poetas, de tradiciones muy diferentes, para comprobar su autoconcepción de la oscuridad de la experiencia estética. Son Eliot, Mallarmé y Celan.

A. El tercer “movimiento” del segundo cuarteto *East Coker* de *Four Quartets*

T. S. Eliot es el poeta de la *catábasis* y la *anábasis*, del ir y volver. Si *The Waste Land* es la excursión a la vanguardia y la experimentación poética que disuelve la forma (una vez superado el subjetivismo romántico), *Four Quartets* es el regreso al orden formal de la tradición, como lo indica la elección del término cuarteto, la organización formal clásica por antonomasia. Norteamericano nacionalizado británico, sus cenizas reposan en *East Coker*, pueblecito del suroeste de Inglaterra de donde partió en 1669 su antepasado Andrew Eliot hacia el nuevo mundo. Y *East Coker* es el título de nuestro segundo cuarteto, que comienza con la frase: *In my beginning is my end*. Al *regressus* físico, se unieron los retornos literarios, políticos y religiosos que culminaron en su declaración de 1928 cuando se define a sí mismo “clasicista en literatura, monárquico en política y anglicano en religión”.

*The Waste Land* (1922) es el poema del naufragio de la civilización de occidente tras la primera guerra mundial. *Four Quartets* (1936-1942) es la reflexión profunda sobre el sentido del orden humano en forma de una meditación sobre la reducción del tiempo a la eternidad. La cita de Heráclito que sirve de exergo (Fr. 2 de Diels), nos dice que la mayoría de los hombres tienen una *phrónêsis* propia, cuando deberían tener un *logos* común. Y esa es la tarea de los Cuartetos.



Estructurados de modo cíclico en cinco movimientos, en torno a un movimiento central, en el primer movimiento se describe el transcurso del tiempo, en el segundo la experiencia humana insatisfactoria, en el tercero el proceso de reducción o *regressus*, en el cuarto la apertura a la trascendencia y en el quinto la conjunción de la perfección artística y la salvación espiritual (culminación de las reducciones fenomenológica y estética).

El movimiento tercero, central (en los cuatro cuartetos, pero especialmente en el segundo que nos ocupa) es el eje y núcleo de la composición. Es exactamente la misma estructura del cuarto cuarteto de Béla Bartók de 1928. Su tercer movimiento es también un tiempo lento (el único tiempo lento del cuarteto) con una melodía oscura que entona el violonchelo (compases 1-34) y luego retoman el primer violín, el segundo violín y la viola (34-54), para finalmente alternar la misma melodía en contrapunto el primer violín y el violonchelo (55-63). El movimiento cuarto es una variación del segundo (*prestísimo*) con la misma duración de tres minutos, y los movimientos primero y quinto (*allegro*) tienen el mismo material temático.

Esta simetría en arco (*brückenform*) es también la del segundo cuarteto de Eliot. El primer movimiento describe el ciclo de las estaciones en que se basa la confianza de la percepción humana, y se corresponde con el quinto movimiento donde es el dios eterno el que acoge el intento del *nosotros* humano. El segundo movimiento describe, frente al autoengaño del primer movimiento, la verdadera situación de la experiencia, y se corresponde con el cuarto, donde se nos habla de la esperanza que acompaña la vía purgativa. El tercer movimiento es el núcleo de la composición, y en él la subjetividad queda reducida al anonimato. La temporalidad se anula y se exige la renuncia a la elección, pues toda elección supone la intervención de la subjetividad, el error.

Así, en este tercer movimiento central, al igual que en el cuarteto de Bartók, se despliega una oscura melodía, una impresionante evocación de nuestra inmersión en la oscuridad:

*O dark dark dark. They all go into the dark,  
The vacant interstellar spaces, the vacant into the vacant,  
.....all go into the dark.  
I said to my soul, be still, and let the dark come upon you  
Which shall be the darkness of God...  
Wait without thought, for you are not ready for thought:  
So the darkness shall be the light, and the stillness the dancing.  
.....  
And what you own is what you do not own  
And where you are is where you are not.*

(Cuando habla la poesía huelgan los comentarios)

## B. El soneto a la tumba de Edgar Poe de Mallarmé

Mallarmé, como Baudelaire, admiraba profundamente la literatura de Poe, en especial su poesía, más desconocida que sus cuentos. El soneto a que nos referimos figura en *Hommages et tombeaux*, entre el soneto dedicado a una “querida muerta”, de 1877 en el que, como en los poetas arcaicos griegos, quien habla es la muerta, y los dos *Tombeaux* dedicados a Baudelaire y a Verlaine, y se publicó, al frente de la traducción que Mallarmé hizo a lo largo de varios años de las poesías de Poe, en la edición de Deman de 1888, con ilustraciones de Manet y la dedicatoria: “a la memoria de Edouard Manet estas hojas que leímos juntos”. Pero en realidad había ya aparecido por primera vez a finales de 1876 en Estados Unidos en un *Memorial Volume* en el que se conmemoraba la erección de un monumento en Baltimore sobre la tumba de Poe el 16 de noviembre de 1875. Fue la única contribución francesa en tal acontecimiento.

En la nueva edición de 1899, también de Deman, leemos el siguiente comentario, que nos proporciona la primera “imagen” sobre la que Mallarmé construyó el soneto:

“Mezclado con el ceremonial se recitó en la erección de un monumento de Poe en Baltimore un bloque de basalto que América apoyó sobre la sombra ligera del Poeta, a fin de asegurarse de que no volvería a salir jamás”. A veinticuatro años de distancia, Mallarmé se equivocaba. El soneto no se había leído en la ceremonia, pero el comentario es un precioso testimonio de cómo el bloque oscuro de basalto, transmutado en bloque de granito, es la imagen que genera el soneto y acaba dominando:

*Calme bloc ici-bas chu d'un desastre obscur*

Es imposible resumir en prosa lo que el soneto dice. Albert Thibaudet nos advierte que en Mallarmé (y en cualquier poeta, podríamos añadir) con las palabras de perfil, “en lugar de decir lo que quiere decir, no dice todo lo que puede decir. No equivale a su objeto, sino a algún sujeto que pensase tal objeto bajo un símbolo personal...Sus palabras son centros de divergencia desde donde se dispersa un sentido musical, no un sonido musical. Una palabra es una imagen que se deshace en el pensamiento que se mueve”. Así tendríamos que leer los dos tercetos finales en los que Mallarmé plantea concisamente el tema de la doble oscuridad:

*Du sol et de la nue hostiles, ô grief,  
Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief  
Dont la tombe de Poe éblouissante s'orne,*

*Calme bloc ici-bas chu d'un desastre obscur,  
Que ce granit du moins montre à jamais sa borne  
Aux noirs vols du Blasphème épars dans le future.*

El “sentido musical” bajo el “sonido musical” no nos impide distinguir la oscuridad (buena) del desastre de donde ha caído el bloque calmo, de los negros vuelos del blasfemo, esparcidos en el futuro (oscuridad mala). Mallarmé ha encontrado esta doble oscuridad en los dos últimos poemas de Poe, por él maravillosamente traducidos. En *Silencio* hay un silencio de doble faz; uno, hecho de “reminiscencias humanas”, es el cuerpo del silencio y no hay que temerlo, pero el otro, de “sombra innominada”, habita regiones “no pisadas por el hombre” y, si encontráramos su sombra, deberíamos encomendarnos a Dios. Y en *La ciudad en el mar* se contrapone “en el oscuro oeste” la ciudad “hors d’ici” a los “mille trônes” del Infierno que le rinden homenaje.

En el soneto a la tumba de Edgar Poe, Mallarmé nos hace ver que del *desastre* intencional surge la oscuridad del sentido (oscuridad distinta) que se concreta en el bloque granítico, que es el propio poema (claridad confusa): el hito o límite (*borne*) que se opone a la negrura blasfema esparcida: la imposible oscuridad confusa, descartada por Baumgarten, que, sin embargo, puede ocurrir en la experiencia negativa de lo sublime: la catástrofe, la “oscuridad sin nombre”.

### C. El poema *Corona* del libro *Mohn und Gedächtnis* de Paul Celan

El poema *Corona* es el último del primer ciclo (*Der Sand aus der Urnen*) del libro *Mohn und Gedächtnis*. Los restantes ciclos del libro son: *Todesfuge* (el poema más famoso de Celan que es él solo un ciclo entero y cuyo título no puede ser descompuesto en sus dos elementos), *Gegenlicht* y *Halme der Nacht*. Fue compuesto en Viena en 1948 en su breve y decisiva estancia antes de su llegada a París, término de su odisea. En dos poemas anteriores de este primer ciclo aparece por primera vez la *oscuridad*, “Una alfombra de seda (...) para que se dance de oscuro en oscuro”, “*Ein seidener Teppich (...) dass getanzt sei von Dunkel zu Dunkel*” (en *Halbe Nacht*). Y “ahuecamos las manos para recoger...el agua del lugar donde oscurece”, “*Wir höhnten die Hände zu schöpfen...das Wasser der Stätte wo’s dunkelt*”.

Pero es en *Corona* donde la cuestión de la oscuridad se plantea en toda su fuerza:

*Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten:*

*wir sehen uns an,*

*wir sagen uns Dunkles,*

*wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis*

La poesía entera de Celan queda así definida como el *decir de lo oscuro*, .con el añadido de que tal expresión aparece aquí en intersingularidad (nos decimos...), y con la complicación de que tal intersingularidad estética está en el poema *Corona* doblada por una interfacticidad amorosa que, como sabemos por la correspondencia recientemente publicada, resultó imposible precisamente por el diferencial de oscuridad en cada una de las dos experiencias estéticas de los dos poetas (Ingeborg Bachmann y Paul Celan) que renovaron la lírica alemana tras el

colapso de Alemania y del lenguaje poético alemán después de Auschwitz.

Sólo un poeta excéntrico, marginal, originario de Zernowitz en la Bucovina, pudo con su alemán de lenguaje materno entre rumanos, ucranianos, rusos y húngaros, realizar tal hazaña, renovar desde la raíz el lenguaje lírico alemán y, por lo tanto, el alemán sin más. Y encontró eco en una estudiante austriaca de 21 años, estudiante de filosofía, que trabajaba en una tesis sobre Heidegger.

*Nos decimos lo oscuro* supone compartir desde dos singularidades la destrucción de la lengua y la construcción de otra en “claridad extensa” para que, con la insinuación del primer germen de sentido, aparezca de nuevo la primera sensación posible.

Al enunciado de *Corona* “nos decimos lo oscuro”, Ingeborg responde con un imperativo “decir lo oscuro”, en un poema, *Dunkles zu sagen*, de su primer libreo *Die gestundete Zeit*:

*Wie Orpheus spiel ich  
auf den Saiten des Lebens den Tod  
und in die Schönheit der Erde  
und deiner Augen, die den Himmel verwalten,  
weiss ich nur Dunkles zu sagen*

aunque en la última estrofa del poema aparece, en forma de inversión, un aspecto de la singularidad de la poeta: no toca la lira de Orfeo *auf den Saiten des Lebens den Tod*, sino *auf der Seite des Todes das Leben*.

Ambos poetas son conscientes de su “diferencial de oscuridad”. Así en una carta de Celan del 20.8.1949 desde París, escribe: “*Nur sage ich mir manchmal, dass mein Schweigen vielleicht verständlicher ist als das Deine, weil das Dunkel, das es mir auferlegt, älter ist*”. Celan justifica su silencio, entre otros motivos, porque la oscuridad que se le ha impuesto es más antigua. Y en otra carta, también desde París, ocho años después, en una de las “réplicas” de su relación amorosa, escribe Celan: “*Du weisst auch: Du warst, als ich dir begegnete, beides für mich: das Sinnliche und das Geistige. Das kann nie auseinandertreten, Ingeborg...Du bist der Lebensgrund, auch deshalb, weil Du die Rechtfertigung meines Sprechens ist und bleibst...aber das allein, das Sprechen, ist ja gar nicht, ich wollte ja auch stumm sein mit Dir. Eine andere Gegend im Dunkel...*”. (1.11.1957)

Con toda claridad expone Celan la realidad de su intersingularidad estética: tu eres la razón de mi vida, también porque eres y sigues siendo la justificación de mi lenguaje. Pese a su diferencial artístico de oscuridad, Celan constata que su quehacer poético de sentido y sensación está en conexión de interfacticidad con el de ella. Pero también, con toda claridad comprueba (aunque no quiera admitirlo) que la reanudación de la relación amorosa comportaría la mudez poética (*stumm mit Dir*). El subrayado voluntarista de la conjunción *und*, en su intento de unir lo *Sinnliche* y lo *Geistige*, sólo tendría vigencia siete meses (hasta mayo de 1958).

Pero la intersingularidad de sus oscuridades estéticas sobrevivió al suicidio de Celan en la oscuridad del Sena. En su novela *Malina*, de 1971, al año de la muerte del poeta, Ingeborg cuenta la leyenda de “la princesa de

Kagran”. En los confines de Retia, Dacia, Panonia...al borde del Danubio, una princesa, acosada por los húsares húngaros, pierde la corona. En su huida por el campo, en plena noche, bajo el cielo inmenso y sombrío de Asia oyó una voz “que sólo valía para ella y la llamaba”. El salvador era un desconocido envuelto en un largo abrigo negro. La envolvió en su abrigo, la puso en el caballo y desapareció. La princesa trotó “hasta el límite del mundo de los humanos”, la “región del río que conduce al reino de los muertos”. Se perdió, pero una luz la precedía. Era una flor “más roja que lo rojo” y al tender la mano encontró otra mano, la del extranjero del abrigo negro. No dijo quién era, pero sus ojos sombríos y cálidos, “más negros que lo negro en torno a ella hasta entonces”, le sonreían. Ella cayó en sus brazos en la arena, él puso la flor entre sus senos como a una muerta y extendió su abrigo. “La princesa y el extranjero comenzaron a hablar, como si jamás hubiesen hecho otra cosa; cuando uno hablaba, otro sonreía”. *Sie sagten sich Helles und Dunkles.* (Se decían lo claro y lo oscuro). Al final, cuando ella se dio cuenta de que él le había clavado una espina en el corazón, ya estaba en su castillo con los suyos. Y sonreía balbuciendo en su delirio: “*Ich weiss ja, ich weiss!*” (¡Ahora yo sé, yo sé!).

Primero fue “nos decimos lo oscuro”. Luego “decir lo oscuro”. Y finalmente “se decían lo claro y lo oscuro”. Primero en Indicativo Presente, luego en Imperativo, y finalmente en Pasado, con la adición del motivo artístico al estético.

Si rastreamos los nueve libros de poemas de Celan podremos encontrar decenas de lugares donde aparece la *oscuridad*. Valga como muestra el comienzo de su poema “Habla tú también” en *De umbral en umbral*:

*Sprich auch du,  
sprich als letzter,  
sag deinen Spruch.*

*Sprich –  
Doch scheidet das Nein nicht vom Ja.  
Gib deinem Spruch auch den Sinn:  
gib ihm den Schatten.*

*Gib ihm Schatten genug,  
gib ihm so viel,  
als du um dich verteilt weisst zwischen  
Mittnacht und Mittag  
und Mittnacht...*

Sólo dándole suficiente oscuridad al dicho, tanta como para quebrar las afirmaciones y negaciones intencionales, podrá el dicho tener sentido al decirse... Podrá ser distinto.

## 5. EL DOBLE HIATO EN EL PROCESO DE REDUCCION ESTETICA

Los tres niveles que hemos distinguido, lo objetivo, lo artístico y lo estético, a los que corresponden tres tipos de experiencia, la experiencia intencional, la competencia artística y la experiencia estética o, si seguimos empleando la terminología de Baumgarten, lo distinto y claro, lo confuso y claro y lo distinto y oscuro, están separados por dos hiatos que impiden toda deducción. Son el hiato en que termina lo intencional y comienza lo no objetivo y transposable con su nueva temporalización en fase de presencia, y el hiato donde termina lo identificable simbólicamente y comienza el territorio puramente esquemático.

Este último hiato, que separa lo estético de lo artístico, parece evidente. Nadie discute la existencia de un corte que separa lo puramente esquemático y desajustado de lo que se ajusta mediante síntesis de identidad. Parece más difícil justificar la vigencia del primer hiato mencionado, el que separa los objetos de las obras de arte. Pero hay diferencias que los distinguen con claridad. Señalemos algunas:

A.- En la percepción de un objeto hay una complejión de sensaciones que tienen una función de presentación, son *presentantes* del objeto, que resulta así identificado. En la percepción de un *constructum* artístico las sensaciones son tan numerosas y dispersas que pierden su función de presentación. No son presentantes, y lo percibido no resulta ser un objeto intencional, sino una estructura (*Beschaffenheit*) proto-objetiva, no intencional, aunque sí identificable: la obra de arte.

B.- En la percepción de un objeto, el resultado de la síntesis de identificación es un individuo que resulta intuido sin aprehensión conceptual (*begriffliche Auffassung*), pero está dotado de determinaciones que permiten juicios concretos de percepción, todavía no “lógicos”. En la percepción (no intencional, en *phantasia*) del constructo artístico, el resultado de la síntesis de identificación carece de determinaciones que den lugar a juicios. Una obra de arte es *sin propiedades*. No hay manera de definir lo que es arte en virtud de una selección y acumulación de determinaciones o propiedades, que permitan clasificaciones (no meras tipificaciones estilísticas), como ocurre con los objetos individuales. (En rigor, como en los ángeles medievales, cada obra de arte es una “especie”).

C.- En la percepción de objetos la identificación incluye lo efectivamente sentido y lo implicado simbólicamente, los componentes perceptivos y los componente simbólicos, y por ello el objeto dispone de un punto *maximal* de claridad perceptiva. En la percepción del constructo artístico no hay puntos perceptivos maximales, o bien, cualesquiera de los puntos perceptivos son maximales (en caso contrario lo estamos

transformando en un objeto).

D.- En la percepción objetiva hay un *exceso* intencional. Se pretende más de lo sentido, y por ello lo no visto entra en la percepción. En la experiencia artística sólo nos atenemos a lo que sentimos en cada caso (*exceso de sensaciones*) y por eso estamos obligados a mirar y mirar interminablemente, sin que se produzca el cortocircuito de interrupción.

E.- En la percepción de objetos, puesto que hay determinaciones, caben percepciones parciales (*Sonderwahrnehmungen*), de manera que cada una de las determinaciones puede dar lugar a una percepción propia, y el resto de las determinaciones están implicadas (*mitgemeint*), si bien la percepción total no es la suma de las percepciones parciales, sino una síntesis continua de fases del mismo objeto. En la obra de arte no hay percepciones parciales, ni implicación de lo no percibido. Toda percepción, aunque sea de un detalle, es percepción de la obra de arte.

Y así podríamos seguir anotando diferencias... Queda, sin embargo una última cuestión. Si bien parece que no es discutible la existencia de niveles y de hiatos que los separan, ¿cuál es la razón fenomenológica última de tal hecho?

Tal vez la clave esté en el uso indiscriminado de la noción de intencionalidad que parece simple y evidente. Y por eso se suele aplicar de modo generalizado a todos los niveles y registros. Pero la idea de intencionalidad es muy compleja. En principio aparecen dos componentes. Uno es la *intentionio*, la dirección, orientación, *Richtung* o *Meinung*. Y otro es la *praetentionio*, la animación lingüística, la interpretación, *Deutung*. Y, por otra parte, en la orientación (*Meinung*) podemos distinguir dos polos, uno en la vertiente “subjetiva” y otro en la vertiente “objetiva”. Mientras que en la interpretación (*Deutung*) podemos distinguir diversos niveles de significatividad, desde el sentido *in fieri* hasta la *Bedeutung*. Hay, por decirlo así, componentes horizontales de la intencionalidad y componentes verticales. La intencionalidad tiene una estructura matricial.

Leemos, por ejemplo en Hua. XXXVIII, p. 268: “Hay una diferencia evidente entre significaciones (*Bedeutungen*) y pretenciones (*Denkmeinungen*)... Dos *Meinungen* pueden unirse intuitivamente en una unidad de pretención, tienen por esencia la misma orientación...”. Es decir, la conexión de las fases se realiza en virtud de una unidad de orientación del sentido (*Einheit der Richtung auf*). Y en la página 266 había escrito Husserl: “Cada acto tiene su *Meinung*, pero... pretenden objetivamente lo mismo. Y ahí se basa que sus contenidos, sus significaciones coincidan en una unidad de significación...”.

Tenemos, pues, en la intencionalidad, el componente de la dirección y el componente de la interpretación. Pero la *Meinung* se despliega horizontalmente en un polo subjetivo y un polo objetivo, que Husserl designa con los calificativos de *fenológico* (*fánsico*) y *fenomenológico* (*óntico*). Escribe así en su curso sobre la significación (Hua.



XXVI, p.38): “Distinguimos entre fenológico (fánsico) y fenomenológico (óntico), de tal manera que todos los conceptos que tienen su origen del lado del acto...los llamamos fenológicos, mientras que en el lado correlativo de las objetividades constituidas se designan como fenomenológicos en sentido estricto”. Esta es la dimensión horizontal de la intencionalidad, la correlación horizontal...

Pero está también la dimensión vertical de la intencionalidad, cuando en la *Deutung*, la capacidad de animación, distinguimos niveles. Son tres: los sentidos *in fieri*, las significaciones simples y las significaciones (*Bedeutungen*). Resulta sencillo delimitar la capacidad de interpretación de los sentidos *in fieri* y de las significaciones. Los primeros no tienen estabilización alguna, no son identificables y su estructura es la de un esquematismo de lenguaje desajustado y estratificado. Las significaciones, por su parte, son plenamente intencionales y gracias a ello los objetos percibidos tienen determinaciones que dan lugar a articulaciones categoriales, juicios concretos de percepción (aunque no eidéticos todavía)... Pero las “significaciones simples” son polémicas. Husserl dice (ibid. p.117) que es una cuestión fenomenológica “profunda y difícil”. Husserl acomete su tratamiento sobre todo en el capítulo 6 de su curso de 1908 y en los apéndices correspondientes (Hua. XXVI).

Podemos resumir así la cuestión. Las significaciones simples son las que animan lingüísticamente los constructos no objetivos del nivel intermedio, en el que tiene lugar el registro de la experiencia artística, de lo claro y confuso. Sin algún tipo de significatividad no hay síntesis posible. Llamamos significaciones simples a las que animan las síntesis no objetivas, pero identificables. En el mencionado capítulo 6 de su curso sobre teoría de la significación analiza Husserl estas simples significaciones que pueden ser tanto fenológicas como fenomenológicas (fánsicas u ónticas) como aquel tipo de animaciones de significatividad no posicionales, pero capaces de identificar algo como mera “posibilidad”: el contenido de un simple pensamiento “proposicional”. Tal “proposición” se encuentra, por decirlo así, en tanto que “forma vacía de la posibilidad”. La significación simple tiene capacidad de identificación no objetiva. No es la significación de lo posible objetivo, sino de lo posible vacío, de lo transposable. Y Husserl acaba diciendo que no es un “general genérico” (*ein gattungsmässig allgemeines*).

En consecuencia de lo anterior, si cruzamos matricialmente la correlación horizontal de la dirección (*Meinung*) con sus dos polos subjetivo y objetivo, fenológico y fenomenológico, con los niveles verticales de la significatividad (*Deutung*), aparecerá una matriz lingüística que es el esqueleto de la matriz intencional que justifica la realidad del hecho de los niveles distinguidos.

Tal arquitectura lingüística es la que hace innecesaria, de momento, la arquitectura eidética. Y daría razón de los hiatos y niveles distinguidos.

Dicho en forma muy resumida: En el nivel intencional, donde se dan los registros de la experiencia objetiva (efectiva o imaginaria), la simple significación fenológica se articula con la significación fenomenológica. En el nivel intermedio, en el que, entre otros, se da el registro de lo artístico, de lo claro y confuso, el sentido *in fieri* del polo fenológico se articula con la significación simple del polo fenomenológico (óntico). Y, en el nivel de la

*phantasia*, en el que tiene lugar la experiencia estética distinta y oscura, y donde la subjetividad no egoica parpadea con el sentido *in fieri*, los polos fenomenológico y fenomenológico son indistinguibles lingüísticamente. (Obsérvese el encabalgamiento entre niveles, que pone de manifiesto el hecho de que cada uno se *basa*, sin fundamento, en el anterior).

Pero persiste, pese a tal estructura, la extrañeza del territorio oscuro al que hemos accedido. En la experiencia estética, más que al origen de la sensación y el sentido, hemos tropezado con la cuestión de la sensación y la cuestión del sentido. Por eso es una experiencia efectiva pero necesariamente *oscura*, porque a la subjetividad naciente sólo se le puede atribuir una experiencia en el límite. En tal límite la experiencia está en trance de desaparición. Como dice Husserl: “Das Verschwinden ist nicht ein blosses Dunklerwerden, sondern ein Herabgedrücktwerden zu einer leeren Vorstellung” (Hua. XXIII, p.485). El desaparecer no es un simple oscurecerse, sino un decaer en una representación vacía. Pero experiencia al fin y al cabo.

Si, como es natural, vivimos en un mundo objetivo, el riesgo es que tal experiencia se desvanezca y con ella el misterio de la sensación y el sentido. Nadie como Kafka ha percibido tal tensión. En *El médico rural*, el enfermo es mucho más consciente de su herida (la herida doble de la sensación y el sentido, que es una hermosa herida: la *dotación* con la que ha venido al mundo). “*Mit einer schönen Wunde kam ich auf die Welt; das war meine ganze Ausstattung*”. En cambio el médico se queda en los síntomas y le reprocha al enfermo que no tiene una *visión global* del asunto. “*Dein Fehler ist: du hast keinen Überblick*”.

Experiencia oscura la de la hermosa herida originaria, pero experiencia al fin y al cabo. Al menos en el sentido etimológico de la raíz *per*, que significa atravesar. *Peira* es la tentativa que hace el *émpeiros* para que no sea *áporos*, sin recursos (y el recurso originario, la dotación inicial, la *Ausstattung*, es la hermosa herida) sino que atraviesa los hiatos hasta los límites del arte, *peirata tékhnês*, asomándose al *ápeiron*.

Por ello podemos decir con Leopardi:

...così tra questa  
immensità s'annega il pensier mio:  
e il naufragar m'è dolce in questo mare  
(“L'infinito”)