

LA GENEALOGÍA DE LAS IMÁGENES¹

Luis Álvarez Falcón
Universidad de Zaragoza, España

1. Introducción

En los límites que definen las relaciones entre subjetividad y realidad, aparece uno de los conceptos históricamente más vago, impreciso y ambiguo, pero a la vez más enigmático y crucial, cuya relevancia abarca todos los ámbitos teóricos de reflexión y cuya naturaleza está estrechamente ligada a las concepciones de la realidad y a las condiciones que hacen posible la unidad de su experiencia. Hablamos de la “imagen”. A lo largo de la historia, hemos tenido constancia de la importancia de tal concepto. Su complejidad y carácter radicalmente problemático ponen de manifiesto las serias dificultades con las que hemos de enfrentarnos al considerar su origen y sus límites.

Desde los albores del pensamiento occidental, y en cada uno de los grandes momentos de análisis y sistematización, el carácter ostensible de su naturaleza se ha impuesto en las diversas formulaciones teóricas en torno a la realidad y a las condiciones que hacen posible el conocimiento. En muchos casos esta patencia, unida a su radical indeterminación, ha hecho de tal problema un núcleo de confusión, es decir, un lugar de convergencia para la divagación y la vaguedad, siendo la imprecisión un signo distintivo de tan compleja índole. La manifiesta relevancia de su existencia le ha llevado a ser una piedra angular en las distintas consideraciones teóricas, desde el análisis psicologista hasta la experiencia mística. Ciencia, arte, literatura, religión,

moral, política, técnica, etc., han sido lugares privilegiados donde exhibir crudamente las potencias de su naturaleza. Por otro lado, sus diferentes aspectos y sus múltiples formas de aparición le proporcionan un carácter escurridizo, fugaz y evanescente. Percepción, visión, representación, efecto, ilusión, simulacro, analogía, perspectiva, significación, expresión, presencia, imaginación o fantasía, son algunas de las categorías que se asocian a su polémica mediación entre subjetividad y realidad. Su compleja génesis y su controvertible exhibición hacen difícil cualquier acercamiento exhaustivo al problema. La vaguedad de algunas categorizaciones ha motivado la aparición de nuevas disciplinas, y hoy podemos hablar de una “teoría de la imagen”, incluso de una “filosofía de la imagen”. Sin embargo, procuraremos acercarnos a su carácter categorizando el problema en los límites mismos de su decurso histórico y filosófico.

Recordemos las palabras del “extranjero” en uno de los diálogos más fecundos del pensamiento clásico: “Lo que decimos que es realmente una imagen, ¿acaso no es realmente lo que no es?”.² La *eikasía* griega es tanto una representación verosímil como una apariencia adecuada. El *eidós* platónico apunta a los aspectos que toman las cosas en su emergencia, en su mirada aparente. Tal como nos indica el propio Heidegger, aunque la “obra de arte” sea considerada por sí misma, es tomada como “objeto” y producto de una experiencia vivencial creativa o imitativa: “...es concebida en todas partes y constantemente con base en la percepción (*aisthesis*) subjetiva humana”.³ Lo que parece significar que la actitud estética hacia el arte comienza al transformar la esencia de la *aletheia* en *homoiosis*, es decir, en conformidad y corrección del percibir, representar, presentar, construir “imágenes” en definitiva. No obstante, en tal esencia tiene lugar el *pseudos*, que tiene el rasgo fundamental de la ocultación, es decir, del distorsionar y poner-ante, del disimular, del conducir a engaño.

En lo sucesivo partiremos de una cuestión especialmente relevante: el fortalecimiento contradictorio de las “imágenes” permite el acceso a un régimen de realidad en el que la subjetividad queda recurrentemente encerrada, siendo tal experiencia la condición primitiva de la “aparición” del arte. Para aproximarnos a tal situación debemos abordar el sentido contemporáneo de la génesis de las “imágenes” y del origen de sus diferentes

expresiones, en lo que hemos denominado su “genealogía”. Mencionemos las palabras de Heidegger al recordar que el fenómeno fundamental de la Edad Moderna ha sido la conquista del mundo como “imagen”, y que tal conquista entraña una ecuación fundamental, misma que nos permitirá aproximarnos a la estructura de la propia subjetividad en este proceso: “Que el mundo se convierta en imagen es exactamente el mismo proceso por el que el hombre se convierte en *subjectum* dentro de lo ente”.⁴

2. Imagen, imaginación y *Phantasia*

Después de la publicación en 1980 del volumen XXIII de la Husserliana, titulado *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, ya no se puede dudar del interés del pensamiento contemporáneo por el poder específico de lo imaginario. Hemos visto que la imaginación aparece tematizada en el primer volumen de *Ideas...*, cuando Husserl trata de la espontaneidad de la ideación y de la relación entre la esencia y lo *fictum*. Más adelante se hará patente la necesidad de distinguir dos formas de imaginación, cuya diferencia será fundamental en el análisis de la estética contemporánea: la *Bildbewusstsein* –conciencia de imagen– y la *Phantasie* –imaginación. En principio, Husserl parte de una acepción unitaria de la representación imaginativa (*Phantasie-Vorstellung*), entendida como acto de aprehensión, y opuesta a la representación perceptiva (*Wahrnehmungs-Vorstellung*). En ella encontramos una concepción unificada de imaginación que llama genéricamente *Phantasie*. Progresivamente irá diferenciando los que serán posteriormente dos actos de imaginación: *Phantasiebewusstsein* –conciencia de imaginación– y *Bildbewusstsein* –conciencia de imagen–, según el método de aproximación, ya sea estático (conciencia de imagen) o genético (imaginación).

Desde la aproximación estática de la imaginación, Husserl distingue entre percepción, recuerdo e imágenes. En el curso de 1904-1905 se interesa por describir la conciencia de imagen como tal, usando tres términos que le permitirán el análisis de un tipo particular de imagen (*Bildlichkeit*). La conciencia de imagen recibe su estructuración fenomenológica de estas

tres “imágenes”: *Bildding* (la cosa percibida), *Bildobjekt* (su imagen física) y *Bildsubjekt* (la imagen mental). La *Bildding* es dada de modo primario. La imagen física y la imagen mental son dadas necesariamente de modo secundario, fundadas sobre la imagen perceptiva primera. En este análisis,⁵ Husserl utiliza como hilo conductor la estética de la pintura representativa: dibujos, fotografías, películas, etc., y más concretamente, la galería de cuadros de Dresde: el cuadro dentro del cuadro, reproducido hasta el infinito, que prolonga la imagen física primera multiplicándola, semejante a las reflexiones que la historia del pensamiento ha llevado a cabo sobre Velázquez o Manet.

La figura de la imaginación como conciencia de imagen nos conduce al resultado intencional del acto de imaginación: la “imagen física” como producto de una ‘imagen percibida’ gracias al reconocimiento como imagen de la ‘imagen percibida’ a través de la ‘imagen mental’ que tenemos. Parece admitirse que la intencionalidad de la imagen es doble y consiste en dos aprehensiones (*Auffassungen*) edificadas la una sobre la otra. La primera constituye la imagen como *Bildobjekt*; la segunda, deja aparecer la *Bildsubjekt* a través de la *Bildobjekt*.⁶ Las dos intencionalidades deben constituir un todo concreto y no pueden separarse. El acto de producción de la imagen será siempre referido intencionalmente. No tendremos en cuenta la imagen física, sino el nacimiento de las “imágenes” en mi subjetividad y su relación con las imágenes percibidas. Esta cuestión es fundamental para el análisis de la experiencia del arte, dado que no reproduzco activamente una imagen percibida sobre una imagen mental, sino que asisto “pasivamente” a la génesis de las “imágenes” en mi “yo”. El momento de emergencia de lo imaginario a partir de lo percibido será un lugar privilegiado, aunque también paradójico en el caso de la experiencia del arte. Desde el punto de vista estático, la distinción entre percepción e imaginación es la de dos actos cuya discontinuidad es irreductible. Sin embargo, la aproximación genética pone en evidencia la relación estrecha y co-originaria de lo percibido y lo imaginado.

Por consiguiente, Husserl distingue dos formas genéticas de imaginación: la imaginación unida a la percepción y la imaginación libre. Las posibilidades de esta última sobrepasarán la realidad efectiva, en este sentido, las variaciones de la imaginación serán múltiples y superarán lo empíricamente posible. Por otro lado, la imaginación en el sentido estático

se definía como un acto que era del orden de “como si”, es decir, que neutralizaba la posición perceptiva actual o efectiva. Husserl define *epoché* como una neutralización de las tesis de existencia del mundo, como un acto metódico que no concuerda con la validez efectiva del mundo que nos rodea. *Epoché* y acto de imaginación parecen corresponderse en su estructura. El acto imaginativo se presentará como un caso límite de *epoché*. Por último, la imaginación parece tener relación con la experiencia empática del “otro”, es decir, el sujeto se pone en lugar del “otro” (*Einfühlung*), se sustituye. Su función metódica parece romper la unidad esencial del “yo”, transponiéndolo “como si” fuera “otro”. Esta tercera función de la imaginación nos conduce a una dimensión intersubjetiva que, sin destruir la unidad del “yo”, es capaz de neutralizar el carácter singular de mi propia subjetividad.

La tematización del problema de las “imágenes” constituye una vasta cuestión en la que convergen los distintos planteamientos históricos y las diferentes disciplinas de aplicación, constituyendo un banco de pruebas para el análisis fenomenológico contemporáneo. No obstante, es preciso evitar caer en algunos equívocos frecuentes. No es fácil analizar lo que ocurre en el nuevo territorio donde tiene lugar la “experiencia estética”. El “fracaso” en la pretensión de reducir las “obras” a “objetos” es el fracaso del sentido intencional, pero no el fracaso del sentido sin más. Lo que se produce en el curso del intento desesperado de someter el arte a nuestras pretensiones objetivantes es el descubrimiento de una diversidad de niveles de conciencia, de registros de conciencia, separados entre sí por hiatos indeducibles y que sólo la *epoché* pone de manifiesto. Los “objetos” del arte mueren como sentidos intencionales, pero reaparecen en forma de sentido no-intencional, en una nueva dimensión de la conciencia que Husserl denomina con la palabra griega de *Phantasie* (*Phantasia*). Hemos visto que la saturación hilética de los “artefactos” ha llegado a un punto crítico, que coincide con el denominado “cierre artístico”, en el que se invierte la relación intencional y, al implosionar el supuesto “objeto” del arte, colapsa también la pretensión de un sentido intencional. Esto significa que accedemos a un registro arquitectónico que, en términos kantianos, estaba ocupado por los juicios reflexionantes y que ahora podemos denominar como la reflexión de los sentidos no-intencionales. No se trata de un proceso de imaginación. La imaginación debe seguir

funcionando en régimen intencional. La *Bildobjekt*, es decir, la imagen-soporte que me remite a lo imaginado, es ficticia y fugitiva, porque no es realimentada hiléticamente como en el caso de la percepción, pero el acto de imaginar es plenamente intencional, en un presente, aunque tengamos que hablar de “cuasi-objetos” imaginados. El mundo proteiforme de la fantasía está separado del mundo perceptivo, del mundo de los “objetos”. De ahí que no sea un registro arquitectónico en el que me pueda instalar. Tanto la *epoché* fenomenológica como la *epoché* estética sólo me permiten un acceso intempestivo, intermitente y fugaz. Ambas trabajan en paralelo, pero no son simétricas. Estética y fenomenología realizan esta suspensión de modo diferente. Hablamos de tal región como de un “inconsciente fenomenológico”, en el sentido de que se sustrae al monopolio de la conciencia perceptiva, del sentido intencional y del tiempo continuo de los “objetos” estables. Sin embargo, es una zona de extremada conciencia. Es un extraño nivel de conciencia al que accedemos por destellos, de modo alternante, parpadeante, en lapsos donde la subjetividad pasa de dominante a dominada, de pretendiente a pretendida. El “yo” permanece literalmente perdido. Es esta “pérdida” la que hemos caracterizado en un sentido regresivo como “merma” de la propia subjetividad. El mundo del arte es el mundo del sentido no-intencional. Su experiencia no es más que la experiencia *in actu exercito* del ejercicio mismo de los procesos en obra que constituyen el sentido. El arte, con su exceso de intuición, cortocircuita el sentido intencional, y nos hace entrever el proceso mismo en el que se genera el sentido. La dialéctica entre la apariencia del “objeto”, el hiperobjeto saturado, y las legítimas pretensiones de verdad del “sujeto”, es la condición misma de este parpadeo.

Mundo perceptivo y mundo fantástico no entran entre sí en conflicto alguno, frente a las relaciones conflictivas que se dan o pueden darse entre el mundo perceptivo y el mundo ficticio o imaginario. En la imagen encontramos un extraño soporte irreal, ficticio, de algo que no aparece porque no está presente, pero es representado, presentificado. Esa labor de mediación es un nexo entre el registro de la percepción y el de la fantasía, el mundo de los “objetos” y el mundo onírico. Este segundo territorio nos resulta familiar, pero tiene una consistencia muy extraña. Es un territorio en el que no hay ‘objetos’ percibidos, no hay impresiones que den lugar a la continuidad de

la percepción y, por supuesto, no hay continuidad del presente temporal. La imagen, en este caso, pone en relación dos mundos con dos regímenes temporales bien diferenciados: la temporalidad del presente continuo del mundo objetivo, y la temporalidad de la fantasía, discontinua, intermitente, fugaz, sin impresiones ni presente. Estos dos mundos tan diferentes coexisten sin conflictos, salvo en el caso expreso de algunas patologías, pero ambos, realidad y fantasía, tienen algo en común: su “inmediatez”. Son tan inmediatos los “objetos” que percibo en el mundo como también las apariciones de fantasía, a pesar de su discontinuidad y de su condición proteiforme. Por el contrario, la función de las “imágenes” es la mediación. Es precisamente la suma de estas dos propiedades, la discontinuidad temporal sin presente y la inmediatez de lo fantaseado, lo que proporciona al registro de la fantasía su peculiar consistencia, de ahí que afirmemos que el arte precisa de imágenes. Sin el lado material, por el que los “artefectos” pueden llegar a considerarse como un tipo de “objetos”, no tendría lugar la experiencia estética. La mediación de las imágenes es conflictiva, a saltos, alternante. Los “artefectos” se me presentan como algo y como nada (*Nichtige*). Sólo cuando son nada accedemos al nuevo territorio de la fantasía, poniendo en conexión dos mundos de por sí desconectados. De ahí que sostengamos que el fortalecimiento contradictorio de las “imágenes” permite el acceso a un régimen de realidad en el que la subjetividad queda recurrentemente encerrada, siendo tal experiencia la condición primitiva de la “aparición” del arte. Cuando este juego no funciona, las imágenes basculan del lado de la percepción y todo se vive como un conflicto perdido. La subjetividad queda atrapada en las imágenes, y la fantasía rebajada a ficción imaginativa. No podemos arrancar del plano de la objetividad y la continuidad temporal.

La experiencia del arte nos permite explorar este mundo proteiforme, fluctuante, discontinuo, intermitente y fugaz, pero directo e inmediato de la fantasía, de tal modo que en esa extraña pasividad la subjetividad se experimenta a sí misma, desmarcándose del “yo” activo en el mundo de los “objetos”. Las imágenes cumplen una función importante en su papel de mediación. Sin embargo, vivir en la fantasía no es vivir en la ficción. Hablamos de dos niveles arquitectónicos con distinta estructura temporal. No es que la imaginación sea una especial emanación (*aporroas*) de la percepción, tal como

ha considerado la tradición filosófica, sino que más bien es la fantasía la que alimenta a la imaginación. El arte contemporáneo es un claro ejemplo de ello. En él, el juego entre la imagen y la fantasía ha cambiado su estrategia y, sin embargo, el objetivo es el mismo de siempre: conseguir que las “imágenes” medien entre la percepción y la fantasía, entre lo visible y lo invisible.

Detengámonos en la aparición de la *Phantasia*. La doble intencionalidad de la que hemos hablado, la de la *Bildsubjekt* y la de la *Bildobjekt*, no se da necesariamente en el ahora (*Jetzt*) de un mismo tiempo, sino que tal acepción de tiempo nos remite a otro régimen, otra *Stiftung* de la temporalización que engloba la nada (*Nichtige*) de un *Bildobjekt* y el no-presente de un *Bildsubjekt*. La *Phantasia* no aparece en el campo de visión de la percepción, sino en una especie de “otro mundo”, separado del mundo del presente actual y objetivo. Los caracteres de las apariciones de la *Phantasia*⁷ son esencialmente estos: 1) su aspecto proteiforme, 2) la discontinuidad temporal de su surgimiento (*blitzhaft*) en el curso continuo del tiempo, y 3) su intermitencia en este continuo temporal. Estos caracteres serán comunes a la aparición del arte. Es evidente que entre la aparición de la *Phantasia* y la aparición de la percepción hay una discontinuidad radical, de la cual hemos hablado a lo largo de nuestra investigación. Este salto o “desajuste” es una suerte de conflicto y, más que un conflicto, se exhibe como una tensión entre los campos sensibles de la percepción y las partes correspondientes del campo de la *Phantasia*. La aparición de la *Phantasia* se afirma por un tiempo prestado, por un tiempo contra el campo perceptivo, lo que le da una especie de momentánea y fugaz estabilidad. Este hecho se hace patente en la experiencia del arte, en la relación crítica entre los “objetos” (artefactos) y las “obras”. La diferencia radical y la incompatibilidad mutua del campo de la sensación/percepción y del campo de la *Phantasia* sucede en alternancia. Las apariciones de la *Phantasia* son vagas, fluctuantes, diferentes en su contenido y en su carácter global, a diferencia de las apariciones normales de la percepción. Es la relación con el mundo real lo que permite que el mundo de la *Phantasia* aparezca como otro mundo, en alternancia con el primero. Este nuevo registro sucede a través de una *Selbstverlorenheit*, es decir, de una “pérdida de sí mismo”, o de una *Selbstvergessenheit*, un “olvido de sí mismo”, que resalta el carácter regresivo de la subjetividad y resuena

en las consideraciones teóricas expuestas en algunos momentos de la tradición filosófica.⁸

Parece como si la constitución de un *Bildobjekt* no hubiera tenido tiempo para terminar de efectuarse y, en este sentido, hablamos de un proceso de objetivación detenido. Parece ser un modo de detención, suspensión de la actividad, una suerte de *epoché* con otro régimen de temporalización. Este régimen o modo de temporalización es diferente al que domina la percepción. El *Bildobjekt* aparece como fugaz y ficticio, oscilante e intermitente. Éste tiene una naturaleza doblemente ficticia, aparece como presente y como no-presente, de tal manera que la imaginación cree reconocer alguna cosa, pero tal cosa carece de soporte. Aquí radica la anfibología de su naturaleza, tal como en el arte la aparición no se ajusta con la apariencia de sus “artefectos”, es decir, con su aparente contenido de verdad. La aparición del arte, en este caso, no puede ser más que discontinua e intermitente, pasajera. Es la aparición no-presente de un supuesto “objeto” no-presente. De ahí que el “recuerdo” y la “expectativa” sean, en el caso de la experiencia del arte, traducidos por “competencia”, condición de posibilidad de toda pretensión de síntesis de “reconocimiento”. En esta labor de “cumplimiento” que acabamos de exponer, la “imaginación” juega un papel fundamental. La “imaginación” pretende completar el carácter vago, intermitente, fragmentario y oscuro de un *Bildobjekt* que no está presente. En este carácter “fragmentario” reside su propia necesidad de cumplimiento y de relación con un *Bildsubjekt* que tampoco está presente.

Tal como nos dice Husserl, el campo de la *Phantasia* rompe la continuidad temporal según otro régimen u otro modo de temporalización. En este régimen, la intencionalidad ha sido puesta en suspenso, bloqueada, interrumpida, y, sin embargo, se prolonga su propio ejercicio pretendiendo abordar el exceso de intuiciones oscuras y fluctuantes de un *Bildobjekt* ficticio. Del mismo modo que podemos describir en el análisis de las relaciones temporales, en este régimen de temporalización asistimos a una pluralidad de fases de presencia en desarrollo con sus retenciones y protenciones desancladas de sus impresiones originarias, constituyendo un ritmo no-objetivo.

Las apariciones de la fantasía son proteiformes y discontinuas. Este régimen tiene un carácter fugitivo. No hay un soporte físico estable, un *Bildobjekt*, así

como tampoco encontramos estabilidad en el *Bildsobjekt*. Hablamos de una fugacidad, de un carácter errático y discontinuo de las imágenes. Parece haber una superposición intermitente de dos regímenes de temporalización: el de la apercepción imaginativa, con su sentido intencional, y el de las apariciones de la *Phantasia*, que es en realidad una presencia sin presente. Esta relación es necesariamente inestable y se muestra en una intermitencia fluctuante, en un parpadeo. Las apariciones de la *Phantasia* son erráticas por relación con la apercepción imaginativa. No encuentran elementos suficientes para alimentar su estabilidad y escapan a la fijación de la imagen. La *Phantasia* puede llevarnos a un estado “salvaje” a través de una “pérdida de sí mismo”, pero también de experiencia, del cuerpo (*Leib*) y del *Umwelt* perceptivo. Esta cuestión es de crucial importancia.

Ya apuntamos que esta *Selbstverlorenheit* es capital para entender la naturaleza misma de la experiencia del arte. Husserl habla de una “vida en la *Phantasia*”. Tal vida ocupa un registro diferente a la vida real, donde la subjetividad se pierde en un *Phantasieselbst* o, más bien, un *Phantasie-Ich* al que le corresponde un *Phantasieleib*. Hablamos de un sentido de *epoché* por efecto de la suspensión del curso de cumplimiento en el flujo uniforme del tiempo continuo. En el caso de la experiencia del arte, esta suerte de *epoché* parece ocurrir de un modo oscilante, en un ir y venir que caracteriza su interminable fluctuación y que exhibe su necesidad de realimentarse intencionalmente en el “como si” de la apariencia. Este *Hineinwirken* funciona como una “cámara de descompresión” de la presión intencional en el mundo objetivo. La reducción fenomenológica del “como si” implica un sujeto modificado, no presente a sí mismo, olvidado de sí mismo, perdido, que no es consciente de sí en la temporalización de una presencia sin presente asignable. No obstante, este olvido no puede ser definitivo, sino intermitente, por un instante, pero un instante sin presente o fuera del presente, que muestra el extraordinario poder de esta *epoché*. En la experiencia del arte el “yo”, que está perdido, es un centro de orientación, un *Nullpunkt*, un punto cero o célula de espacialización. El espacio al que asistimos no es el espacio perceptivo ilusionista, ni el espacio fingido imaginario, sino el espacio que corresponde a la situación del “yo” desanclado del cuerpo físico, no presente a sí mismo, perdido y nómada en campos sensibles de los que no tiene ninguna impresión, pero que se le

aparecen directamente en un régimen de fantasía primaria. Este “yo” es punto cero, célula insituable, con sus *Stimmungen* y sus quinesias de fantasía,⁹ de modo que el espacio, que no es el espacio perceptivo, se organiza en torno al cuerpo interno (*Leib*) como matriz de espacialización.

3. Pasividad e imagen

Desde 1911, año de la publicación del artículo “La filosofía como ciencia estricta” en la revista del neokantiano H. Rickert, *Logos*, donde Husserl proponía el método que le permitiría superar la investigación de leyes necesarias del pensar que, siguiendo a Natorp, había desplegado en sus *Investigaciones Lógicas* y que después habría de reconsiderar en su libro de 1929, *Lógica formal y lógica trascendental*, se ha tratado de distinguir entre la dimensión existencial de los actos de una conciencia concreta y particular y las dimensiones esenciales de tales actos. Los primeros mostraban una clara dependencia de la subjetividad, las segundas eran las intencionalidades objetivas a las que aspiraban estos actos. Sólo mediante una *epoché*, es decir, haciendo abstracción de su valor existencial, se podía considerar su dimensión esencial. La ambiciosa reforma de la gnoseología que Husserl había puesto en marcha se basaba en una cuestión decisiva: hay siempre un desajuste esencial entre lo que intentamos y lo que nos aparece. Esta cuestión va a quedar patente de un modo excepcional en el ámbito de la experiencia del arte, que exige una reflexión sobre los actos de síntesis. Tal como hemos visto a lo largo de toda nuestra investigación, tales actos deberían ajustar y dar estabilidad a los “objetos” en el horizonte de su aparición. Sin embargo, en el caso del arte hemos asistido a una regresión de la subjetividad a niveles de conciencia, de registros de conciencia, separados entre sí por hiatos indeducibles y que sólo la *epoché* ha puesto de manifiesto. Es esta pasividad básica la que parece obstaculizar la estabilidad que pretende la propia intencionalidad objetivante. Esa pasividad, que Levinas calificaba como “lo inmemorial” y que Merleau-Ponty denominó “el fondo inmemorial de lo visible”, responde al fracaso del sentido intencional, es decir, al libre juego de las síntesis pasivas a espaldas de mi “yo” objetivante. Al quebrar la objetividad, han quebrado

sus marcos espacio-temporales, y la reflexión –los juicios reflexionantes en términos kantianos– que tendrá lugar aquí es la de la incesante búsqueda del sentido antes del cortocircuito expuesto, es decir, la persistente indagación del sentido del mundo. En este contexto, el problema fundamental será tematizar lo que significa el término “pasividad”. Ello nos llevará a relacionar la lógica de la “experiencia estética” con la dialéctica de lo lleno (*Fülle*) y lo vacío (*Leere*), en coincidencia paralela, aunque no simétrica, con la dialéctica “verdad-apariencia”.

Nuestra investigación exige separar los procesos y acontecimientos esencialmente diferentes de la pasividad y la actividad según las efectuaciones constitutivas del “yo”. Veamos, a continuación, un texto muy significativo en este análisis. En la segunda sección del *Analysen zur passiven Synthesis*, al abordar el problema de la “evidencia”, Husserl describe con singular intuición un tipo especial de síntesis. Citaremos el texto entero por su relevancia:

La unión de esta representación perceptiva con la representación vacía es “sintética”, esto significa: una unidad de conciencia es establecida, lo que complementa una nueva operación constitutiva por la que la objetividad recibe unos caracteres de unidad noemáticamente particulares. Más precisamente: la representación de percepción, lo que aparece conforme a la percepción como esto o como aquello, reenvía a lo que está representado de modo vacío y que por eso es algo que le pertenece. Un rayo direccional nace en la percepción y atraviesa la representación vacía hacia lo que está representado en ella. Decimos también, de un modo adecuado, genéticamente que la percepción ha despertado a la representación, pero despertado significa justamente a la vez el surgimiento de una síntesis directriz en la cual una representación está, en conformidad, orientada en sí, o bien en la cual uno de los representados está caracterizado como término *a quo* y el otro como término *ad quem*.¹⁰

La descripción hecha es la de una “síntesis pasiva”. No es una casualidad que Husserl introduzca el concepto de “intención pasiva” justo al abordar las copresencias (*Mitgegenwärtigkeiten*) o representaciones de presente (*Gegenwartserinnerungen*). En estas representaciones hay una especie de “teleología”, que coincide con la exposición que aparece en la tercera *Crítica* acerca del concepto kantiano de “finalidad sin fin”, y que nos llevará a entender lo que es la “protención” en tanto intención vacía que aspira a verse cumplida, es decir, que aspira al cumplimiento. Tal como podemos exponer

en el análisis de las relaciones de “temporalidad”, la primera característica que diferencia la “protención” de la “retención” es que, aunque ambas son intenciones vacías, sólo la protención aspira a verse cumplida. La intención se caracterizaba, precisamente, por la ausencia de cumplimiento y por su tendencia a “alcanzar su meta”, por su pretensión de buscar el cumplimiento, es decir, por su tendencia positiva hacia el mismo. Pues bien, la “protención” es *intentio* por esta búsqueda, por esta aspiración al cumplimiento de su objeto. Sin embargo, la protención es “intención pasiva”, señala lo que va a venir de modo más o menos determinado y tiende a su cumplimiento. Para que éste se produzca tiene que aparecer un nuevo presente que, por otro lado, es esperado y anticipado (prolepsis) en la protención, aunque dicha aparición pueda coincidir con lo esperado y lo anticipado –cumpla la expectativa previa–, o pueda no coincidir –decepcione la expectativa previa. En el caso de que se dé una “decepción” ante el nuevo presente deberemos producir una nueva protención. Este proceso puede alargarse indefinidamente, pues la “decepción” nunca será total, sino que siempre habrá un cierto cumplimiento que permita relacionar la intención en espera a ser cumplida con la decepción. Nuevamente, parece divisarse un cierto paralelismo con la naturaleza de los juicios reflexionantes kantianos. La protención anticipa lo que va a venir, pero la anticipación no puede ser total, sino que debe dejar partes indeterminadas (vacíos). Tendrá determinaciones según la experiencia previa, pero nunca agotará todas las propiedades de la cosa. Sin embargo, esta decepción puede llegar a serlo por exceso, en el caso de un tipo excepcional de “cosas” cuya saturación intuitiva desborda cualquier posibilidad de cumplimiento. La protención, en este caso, también apunta a su objeto de modo vacío, a la espera de su cumplimiento, pero ahora ese vacío es desbordado por un “superplus” que la rebosa y que no puede abarcar. El nuevo presente desborda la expectativa de la protención y la intención decepcionada por exceso continúa indefinidamente su intento de cumplimiento. En estas circunstancias, la protención pretende su objeto gracias a síntesis asociativas que transcurren en la total pasividad del “yo”. Pasividad de la protención vendrá a significar que el objeto de ésta estará determinado por otro objeto a través de una asociación.

La determinación que acabamos de exponer se ilustra adecuadamente en la experiencia de la recepción musical. Veamos un ejemplo muy simple: si una persona escucha una escala musical al piano, lo que espera oír tras el *re*

es, sin duda, el *mi*. Lo retenido es el *re* que acaba de sonar y, por lo tanto, la proto-sensación *re*, que acaba de desaparecer, ha determinado el objeto *re* que permanece retenido de modo vacío. La protención también apunta a su objeto de modo vacío, pero este vacío no es porque haya perdido su contenido, sino porque todavía no ha tenido ninguno. Al oír el *mi*, lo retenido es el *re* que antes estaba presente, y lo que se espera oír es el *fa*. Sin embargo, justificar cómo se determina el objeto de la protención no es tan sencillo. Lo que está presente a mi conciencia es una fase temporal que comporta un pasado retenido, un porvenir protendido y una articulación reflexiva entre ambos horizontes. Hay un cruce reflexivo que distiende el presente entre las retenciones pasadas y las protenciones futuras. ¿Cómo es posible que la protención tenga un objeto determinado, si dicho objeto va a ser, pero todavía no ha sido? En lo ya escuchado percibo un halo futuro de algo que todavía tiene que desplegarse, y en lo que todavía no ha llegado, ya voy previendo a dónde irá a parar. En virtud de esta distensión entre el ya y el todavía, pero también en la reflexión entre la carga de futuro que hay en el pasado y la carga de pasado que hay en el futuro, se amplía mi “presente espacializado”. La determinación del objeto protencional ha de explicarse a partir de una determinada síntesis de la conciencia que enlaza “objetos” que no están simultáneamente en el presente momentáneo. Estas síntesis son asociativas a distancia temporal o, simplemente, “síntesis pasivas”. Husserl las define de esta manera:

Son unas síntesis que el yo no ha instituido activamente, sino que, al contrario, se constituyen (*herstellen*) en la pura pasividad [...] Se trata, de modo general, de unas síntesis en las que algo que está representado (*ein Vorstelliges*) reenvía más allá de sí mismo a una otra cosa representada. Esta última adquiere así un nuevo carácter interno que no podría tener de otro modo. Es el carácter de la intención específica, a saber, ser el fin de la dirección, del ser intencionado, del ser apuntado o formulado correlativamente, el representar no es simplemente, en general, conciencia representante de su objeto, pero está dirigido en sí mismo sobre su objeto.¹¹

Estas síntesis son cruciales para entender la lógica de la “experiencia estética”. El objeto representado que apunta más allá de sí mismo es el objeto de la percepción: el “artefacto”. El otro objeto representado al que se dirige la intención es objeto de una representación vacía. Esta representación

vacía, que es el resultado de la síntesis asociativa, pasiva, hace posible la experiencia del arte. A través de la síntesis el objeto del presente apunta a otro y al hacerlo “despierta” la intención de futuro. En definitiva, las síntesis pasivas de la protención asocian mediante una doble relación: semejanza a distancia temporal y contigüidad temporal futura. El “reconocimiento” y la “reactualización” de los “objetos” promueve esta reflexividad, dilatando el presente, ajustando el avance del pasado al retraso del futuro, en cuyo caso aparece una fase abierta que trasciende el mero objeto físico de la percepción y que constituye la plusvalía del sentido no-intencional.

Tal como hemos visto a lo largo de nuestra investigación, y tal como acabamos de exponer, se trata de contextualizar la aparición del arte en la permanencia del sentido de *ser* de los ‘objetos’ percibidos a través del flujo permanente del tiempo. En el mundo de los ‘objetos’ cotidianos no hay “saturación intuitiva”, sino más bien exceso de sentido intencional. El sentimiento de saturación se produce cuando se consuma el proceso de “identificación” (Verdad) de los perfiles adumbrados, y se ajustan los flujos temporales del presente que resurge continuamente y la retención igualmente continuada. Podemos decir que hay sentido (intencional) porque no hay “saturación intuitiva”. En condiciones normales, un mundo perceptivo saturado sería una fantasmagoría sin sentido. De este modo, el mundo cobra relieve de sentido y mi cuerpo (*Leib*) adquiere correlativamente profundidad. Si no hay “saturación”, es porque en el horizonte perceptivo hay vacíos (*Leere*). Estos vacíos juegan un papel fundamental, participando en el ajuste del sentido. Es la indeterminación estructural que significan los vacíos lo que promueve la necesidad de sentido.¹² Por otro lado, todo el proceso exige una *Stiftung* intersubjetiva. El vacío más evidente lo dan las retenciones que dejan de ser vivas, mantenidas en el presente a más o menos profundidad sin que tengan que intervenir reactivaciones, y pasan a ser vacías. Pero este paso de vivacidad a vacuidad no significa que las retenciones desaparezcan. Permanecen sedimentadas y, en tanto que *habitus*, colaboran en la formación de sentido intencional. Ese “halo” de indeterminación que rodea a la impresión originaria y su presente retencional y protencional es, tal como acabamos de exponer, un conjunto de “intenciones vacías” que juegan un papel fundamental en la precisión del sentido. A espaldas del presente de la

impresión perceptiva, la intención vacía del futuro perceptivo está habitada por la intención vacía del pasado perceptivo, y a la inversa. En este quiasmo se va precisando el sentido intencional del objeto percibido. Pero este modo de remisión mutua entre retenciones vacías, que todavía albergan una promesa de futuro y de protenciones vacías que ya poseen lo que implica el pasado, ese quiasmo entre el “ya se sabe... pero todavía” y el “no se sabe todavía... pero ya” es un ajuste centrado en el presente de las protenciones y retenciones vivas. La fenomenología reconoce aquí la contribución del registro de la *Phantasia* al registro de la percepción, transposición que implica la “deformación coherente” que supone el cambio de registro.

Sin embargo, en la experiencia del arte todo va a funcionar de un modo distinto. El registro de la percepción, llevado hasta el límite, va a contribuir al acceso, intermitente y fugaz, al registro de la *Phantasia*. Se trata, en definitiva, de describir cómo “lo vacío intenta apropiarse de lo lleno” y cómo “lo lleno parece devenir en un nuevo vacío”.¹³ Esta dialéctica ha sido el fundamento primitivo de nuestra tesis principal. El cumplimiento de la intención se ha caracterizado por un horizonte interno de incumplimiento y de una indeterminación todavía determinable. El aparente contenido de verdad de los “objetos” del arte ha puesto en marcha el proceso de identificación de los perfiles adumbrados, intentando el ajuste de los flujos temporales. Por el contrario, todo el proceso ha fracasado indefinidamente, invirtiendo la actividad de la conciencia y rompiendo la continuidad del desarrollo temporal. La ruptura en el proceso perceptivo nos lleva a ingresar en la vaguedad, inestable y fluctuante, proteiforme, de la *Phantasia*, en los límites mismos del no-ser, en un acceso privilegiado a un registro arquitectónico caracterizado por su condición irreductiblemente singular y salvaje. Las intenciones han quedado “decapitadas”:¹⁴ “retenciones” sin cabeza y “protenciones” sin cola. La saturación desbordante de tales “objetos” desajusta la estructura de la temporalización en una fase espacializada de continua presencia, en una suerte de *epoché* estética donde los “objetos” han perdido su individuación. La sobreabundancia de elementos hiléticos excede toda intención de cumplimiento, forzando gradualmente el proceso perceptivo hasta hipertrofiarlo por sobrefunción. Tal “hipertrofia” lleva consigo el desajuste de los flujos temporales, creando una laguna en la

continuidad, espacializando inmediatamente el presente vivo lleno de retenciones y protenciones, deteniendo o suspendiendo la actividad de la conciencia y permitiendo el acceso intermitente al registro de la *Phantasia*. Husserl describe este tránsito de la actividad de la conciencia a la pura pasividad como una excepcional “pérdida” de experiencia. Citaremos aquí un fragmento fundamental:

[...] Así, cuando consideramos estéticamente un bello paisaje, y cuando, para nosotros, él mismo y los hombres, casas, pueblos que vemos en su experiencia, tienen el estatuto (*gelten*) de simples figuras, tenemos una experiencia, pero no estamos en actitud (*Einstellung*) de experiencia, no participamos efectivamente en la posición de la experiencia, la realidad efectiva se nos convierte en realidad efectiva como sí, se nos vuelve “juego”, y los objetos, apariencias estéticas: puros objetos de la *phantasia*, más que objetos perceptivos.¹⁵

Este “libre juego”, aunque tiene todavía como punto de partida la experiencia activa, muestra el desplazamiento (*Überschiebender*) sobre el “régimen” de la *phantasia*. Tal “juego” evoca las consideraciones expuestas en la tercera *Crítica* de Kant, en correspondencia con el libre juego de las síntesis pasivas en el registro del cuerpo interno. Decididamente hemos llegado a una situación en la que literalmente el “yo” está perdido (*Selbstverlorenheit*). La subjetividad, desprovista de un presente puntual, debatiéndose en una fase que la desborda y la incluye, y desprovista de unas coordenadas que totalicen, se ve expulsada del espacio de las cosas. En esta posición de inclusión del “yo”, la subjetividad está “olvidada de sí misma” (*Selbstvergessenheit*), extraviada y sin referencias objetivas. Sin posibilidad de consolidar significaciones ni sedimentar sentidos, se ve sometida al interminable vaivén de las síntesis pasivas. Cuando todo vuelve a bascular hacia el registro de la percepción, la válvula expulsa al “yo” de este extraño interior y el sujeto se siente como el esclavo que “vuelve allá abajo a ocupar de nuevo su mismo asiento”¹⁶ y que se dispone a competir con sus antiguos colegas, pero con armas distintas, porque ve los “objetos” de siempre con otra luz. La subjetividad logra, por unos instantes, de lo ya visto, de lo muy visto, a contrapelo (*regressus, anábasis*), una “primera visión”, una visión primordial. Y todo esto ocurre

a espaldas del tiempo objetivo, por fluctuaciones y rupturas, en una suerte de *epoché* que parte de la experiencia activa, tensionándola hasta sus propios límites, e invirtiendo la actividad de la conciencia en una parada de toda discursividad, en una suspensión de sus hábitos, en una detención de la fluidez temporalizadora del sentido en el instante mismo de su nacimiento (*Sinnbildung*).

En esta extraña e incontrolable “pasividad” que se desmarca del “yo” activo, la constitución objetiva del espacio quedará interrumpida y el curso del tiempo uniforme permanecerá roto. Podremos hablar, en un amplio sentido, de una “pérdida de la subjetividad”, caracterizada por el fracaso, la decepción o el incumplimiento de su tendencia natural a constituir el mundo de las “cosas”. El fortalecimiento contradictorio de los “artefactos” a través de la relación “verdad-apariencia” permite una transposición de registros, el acceso desde un mundo perceptivo saturado al registro de la experiencia estética, el ingreso en esta zona de extremada conciencia donde el ídolo del “objeto” ha sido anulado, abriendo un paso intermitente al proteiforme campo de la *Phantasia*. Esta zona excepcional, fruto de la deformación coherente que supone el cambio de registros, es designada por Husserl con el nombre de “inconsciente fenomenológico” (*Das Unbewusste*), donde la conciencia como tal está separada (*Sonderbewusstsein*) de toda actividad lógico-eidética. Su naturaleza se exhibe como un extraño nivel de conciencia al que accedemos por destellos, de modo alternante, siendo la apariencia de los “objetos” –hiperobjetos saturados– la condición misma de este parpadeo. Tal pasividad no es en virtud de una receptividad ciega de la conciencia, sino en virtud de una “actividad” sintética donde la conciencia como tal es pasiva. Este trasfondo afectivo es el campo del ritmo (*rhythmos*) de las síntesis pasivas, el lugar de una “cohesión sin conceptos”, donde la espontaneidad de lo salvaje (*Wesen sauvages*) resuena en la distancia, en una espacialidad elemental de la temporalización en presencia sin presente, en un horizonte vacío (*Leerhorizont*) en cuya espesura despierta el eco rítmico del ritmo fundamental según el cual el fenómeno del mundo se fenomenaliza como fenómeno.¹⁷ Asistimos, de este modo excepcional, al nacimiento mismo de la conciencia en el preciso momento en que el sentido está

naciendo. Esta descripción, tal como hemos expuesto a lo largo de nuestra investigación, concuerda paralelamente con la “reflexión sin concepto”, es decir, con el libre juego que, en términos kantianos, lleva a la subjetividad a experimentarse a sí misma *–in actu exercito–* en una autoscopia inmanente de sus propias facultades.

La experiencia estética, pues, exige una operación análoga a la reducción fenomenológica, y en la incesante pretensión que se inicia con la búsqueda del cumplimiento que demanda el aparente contenido de verdad de los “objetos”, se rompen los hilos intencionales que ligan al sujeto con el mundo de las “cosas”. Un exceso rebosante de contenidos hiléticos se oculta tras la aparente indeterminación estructural de los “objetos” del arte. Cuanto más se pretenda dicho cumplimiento, más desbordada se verá la subjetividad, forzando regresivamente el intento desesperado de sus pretensiones objetivantes. La hiperfunción de su actividad natural, de su intencionalidad, traerá consigo el bloqueo, el colapso, la implosión de su propio dinamismo. El efecto inmediato de esta “hipertrofia” por desbordamiento será la “represión” de la sensibilidad, paralizada por su propia incapacidad para absorber este excedente intuitivo. El resultado será el hundimiento de los marcos espacio-temporales, la suspensión indefinida y recurrente de la estructura noético-noemática, y el estupor espontáneo de la pasividad. Tal como ya nos había anunciado Schopenhauer: “Es tan grande el poder con el que nos impulsa a la pura contemplación que cuando se presenta de súbito ante nuestra mirada, logra que dejemos de ocuparnos de nuestro enojoso yo y de sus fines, nos aparta de la subjetividad, aunque ciertamente tan sólo por un breve instante.”¹⁸

La experiencia del arte nos muestra el reino de un “ego” fragilizado por la limitación de su propio poder constituyente. La alteración de esta actividad constituyente se nos manifiesta como una distorsión delirante, casi psicótica, de la aprehensión del mundo. De este modo, parece que la actividad de la conciencia no es nunca una actividad pura, que toda actividad de la conciencia se desarrolla sobre un fondo de pasividad puesto en relieve por la experiencia estética. En este registro, el “yo” se descubre como un polo subjetivo que reacciona a lo que le es dado pasivamente.¹⁹ La conciencia no es una pura actividad, pero tampoco existe una pura pasividad de la conciencia. Esta pasividad está siempre dominada, en cierta medida, por un acto egoico,

un acto de atención o intento de toma de posición condenado de antemano al fracaso. Hemos constatado que en toda conciencia hay siempre una dimensión pasiva y una dimensión activa, y que lo que importa finalmente es el tránsito de una dimensión a otra a través de un acto del “yo”. En el caso del arte, este acceso ha mostrado un desequilibrio entre ambas dimensiones de experiencia, como si el sujeto fracasara indefinidamente en el intento de “reapropiarse” egoicamente sus contenidos experienciales. En la exploración de esta dimensión pasiva de la conciencia, se exhiben las posibilidades inherentes a la estructura eidética de la experiencia. La experiencia estética nos aparece como la actualización de estas posibilidades, donde se manifiesta el interés del “ego” en el proceso mismo en el que éste está originándose. La “atención” es ese momento donde el “objeto” deviene como “mi objeto” y, por lo tanto, es a la vez un proceso de apropiación de mi conciencia y un proceso de auto-identificación del “yo”. La experiencia del arte se muestra como una alteración de este momento de apropiación por el acto de atención. Tal alteración ha aparecido como un “fallo” de la constitución del “yo”, de su polo egoico, y como un “fallo” de la tematización, de la constitución de un sentido y, correlativamente, de la jerarquización de los diferentes planos o capas de conciencia. Esta “incapacidad” de admisión, de receptividad al acontecimiento singular, a lo imprevisible, tematizada por Henry Maldiney como “incapacité à la transpassibilité”,²⁰ supone una cierta capacidad para soportar la pasividad y correlativamente relativizar, modelizar la aprehensión de sí mismo como sujeto. La ruptura en la continuidad del curso de la experiencia ha sido uno de los síntomas cardinales de esta especie de “patología” que compromete la propia continuidad del “yo”, agravando su fragilidad y su inconsistencia como sujeto activo.

Hay una cara oscura y oculta que precede a toda actividad constituyente del “yo” y que transcurre en, y tras, el flujo temporal mismo de la subjetividad. La experiencia del arte parece remitirnos a un retorno hacia lo originario, hacia la realidad en el preciso momento de aparecer, de aglomerarse ante nuestros ojos, en un retorno primigenio sobre una región ontológica anterior a la acción del lenguaje, del conocimiento y del concepto. Este horizonte primordial se abre espontáneamente en el espesor mismo de las “cosas”, en el fondo inarticulado sobre el que reposa todo lo constituido. La experiencia del

arte parece ser la experiencia de una regresión, de una deriva de la subjetividad en el curso mismo donde todo “fenómeno” del mundo se fenomenaliza como “fenómeno”. Es la localidad de lo asombroso (*daimonios topos*), un pasaje fugaz donde brilla lo extraordinario y la esencia del ser llega a la presencia en un sentido eminente.²¹ Allí donde el sujeto deambula perdido, en una caída libre, en una fase distendida de presencia que no es presente, desanclado del espacio objetivo, expulsado del mundo de las “cosas”, vagando en un plasma de campos sensibles, sin referencia alguna ni orientación posible. El arte ha sido capaz de asaltar el último reducto de la actitud natural, invirtiendo la “mirada del yo” y dejando que la superioridad de su vacío deje paso al aparecer de una rítmica por debajo del tiempo, de un ritmo no objetivo, hilético, material, discontinuo, que cohesiona en la distancia una resonancia de elementos salvajes que sólo él mismo puede despertar. Este horizonte vacío, horizonte de ausencia del mundo, es el horizonte de ausencia de nuestra subjetividad, arrastrada en la profundidad insondable de este abismo que la fenomenología denomina con el enigmático concepto de “inconsciente” (*Unbewusstsein*) y que es, más bien, una región de extremada conciencia donde sucede este extraño abandono del “yo” para ser en el mundo, en un mundo donde su origen está siempre comenzando.

A continuación, y por último, trataremos de tematizar esta extraña región (*Ur-region*) que Fink denominó como “la fuerza oscura de las tendencias y de los estados creadores”,²² y que Merleau-Ponty describió como un *il y a* previo y anterior, donde reina la sordidez y la elementalidad de esta inmediata posición de ser en la que consiste la experiencia del arte. Veamos, seguidamente, la caracterización de esta dimensión de fuga donde el “yo” ha perdido su anclaje, donde el sistema de posiciones objetivas parece haber fracasado y los horizontes de referencia entrechocan mutuamente, invistiendo en un continuo punto de inepción donde el sujeto ha dejado de ser un “yo mismo” (*Ich-selbst*) para ser la manifestación de su *ser* en la intersección de sus dimensiones más íntimas. En esta especie de “transcendencia” podremos asomarnos espontáneamente, de un modo intermitente, y por destellos, a ese fondo inmemorial e inhabitado donde el sentido está en constante nacimiento, sin orden ni familiaridad alguna.

Desprovista de un presente puntual, desanclada del espacio objetivo, la subjetividad es incapaz de situarse en un punto cero frente a la totalidad. En un estado distendido de presencia, sometida a la vibración ontológica de elementos que resuenan en una rítmica discontinua, parece ser un centro nulo, un *Nullpunkt*, que se orienta y que organiza “su” espacio más acá del espacio perceptivo, transgrediendo la homogeneidad del curso uniforme del tiempo en una fase que la desborda y que la incluye, sometida al vaivén de flujos temporales desajustados. La experiencia del arte nos permite asistir como testigos privilegiados al estado inarticulado donde se está formando la unidad preafectiva o inconsciente que es previa a toda afección, donde deberían organizarse los campos sensibles como un segundo plano para la formación de una unidad. La suspensión o interrupción de la “forma del orden prefigurado” (*vorgezeichnete Ordnungsform*), es decir, del estado intermediario entre el caos hilético y el orden regulado y lineal que organiza los diversos encadenamientos ligados a las posiciones locales diferentes en un sistema de coexistencia, en una forma única de orden, libera los campos sensibles de su encadenamiento articulado en la profundidad pasiva de la conciencia.

Bajo el epígrafe 29 de su *Análisis sobre la síntesis pasiva*, con el título de “Formas originarias del orden”, Husserl define lo que deberá ser el fondo pasivo que “pre-traza” las unidades destacadas en un encadenamiento que tendrá como resultado la unificación de los campos sensibles en un sistema de coexistencia:

La sucesión es un encadenamiento único, lineal, siempre semejante. Pero en el campo visual no tenemos constantemente todos los “data” encadenados en un orden lineal e idéntico, sino diversos encadenamientos en serie, y éstos, simultáneamente, pueden formarse de un modo originario, de tal modo que muchas de las líneas están incluidas en el campo como sistema de posiciones locales; y se muestran completadas unas veces por este contenido objetivo, otras veces por aquel otro, restituyendo por anticipado su orden posible, y todos estos sistemas lineales de posiciones consiguen alcanzar en conjunto la forma única del campo.²³

El concepto de “campo sensible” significará, por un lado, el segundo plano para los *data* destacados y, por otro lado, el fondo pasivo que “pre-traza” todas las unidades destacadas posibles. En el primer sentido, el campo sensible

representará la forma del orden lineal; en el segundo, expresará lo que Husserl entiende por el concepto de “forma de orden prefigurado”. Ambas serán fases características. La “ruptura” de esta “forma de orden prefigurado pasivo” nos dejará desanclados ante la profundidad pasiva de la conciencia, en un estupor afectivo que podremos denominar como la “liberación de los campos sensibles” en el mismo proceso de su formación. Se trata de la liberación de la esfera de la afección (*Gemiit*), de los sentimientos sensibles privilegiados y de las preferencias pulsionales, originariamente instintivas. Esta pasividad despierta la sedimentación de las experiencias pasadas y de las nuevas experiencias futuras, en tanto que campos dinámicos de fuerzas, desencajados del proceso de constitución de los “objetos”. La quiebra de esta forma de orden prefigurado traerá consigo el rompimiento de la organización de las unidades destacadas y de su prefiguración pasiva, desligando, por una parte, los componentes que pertenecen a la pasividad: inclinaciones, tendencias, sentimientos, etc., y, por otra, aquellos componentes que pertenecen al anclaje del cuerpo (*Leib*) y de su constitución corporal: instintos, posibilidades quinestésicas, etc. El espacio que el “yo” percibe no será ni el espacio perceptivo ilusionista ni el espacio fingido imaginario, sino el espacio que corresponde a la situación de este “yo” desanclado del cuerpo físico, no presente a sí mismo, perdido y nómada en campos sensibles de los que no tiene impresión alguna (que sería presente) pero que se le aparecen directamente (fantasía primaria), un “yo” que es, en palabras de Husserl, punto cero, con sus *Stimmungen* y sus quinestésias de *Phantasia*, de manera que ese espacio tenderá en vano a organizarse en torno al cuerpo interno como matriz de espacialización, él mismo a su vez espacializado. Se trata, como hemos dicho, de la esfera del afecto (*Gemiit*), de sentimientos sensibles privilegiados que sólo la experiencia del arte puede exhibir. En este caos hilético la subjetividad del “ego” queda desligada de sus referencias, perdida de sí misma (*Selbstverlorenheit*), como un escollo en relieve que recibe la vibración ontológica de elementos salvajes que resuenan en la sombra, en un fondo inmemorial en los límites originarios del proceso de experiencia.

En este estadio de ciega pasividad, la subjetividad asiste impasible a un “despertar retroactivo” (*rückwirkende Weckung*), que no es más que un caso límite o un caso excepcional de la vida de la conciencia y que se expresa como

un “retro-resplendor” del estado activo en el estado pasivo, mostrándonos la reverberación de la estructura retro-reflexionante en la que la subjetividad ha quedado detenida. Hablamos de un nivel cero correspondiente al caos hilético que precede inminentemente a la constitución pre-objetiva de la *hylé* en la síntesis pasiva originaria. La aproximación inmediata a este nivel previo nos mostrará las primitivas fases de los “objetos” en el instante mismo en el que comienza su proceso de constitución, como un estado especial, un estado indeciso, un exceso de posibilidades donde el proceso de devenir que debe conducir al “objeto” no es más que una posibilidad vaga, una forma disminuida a través de una distancia brumosa, una suerte de niebla en la que se refleja la actividad del sujeto en un grado vago e ínfimo. La experiencia del arte nos muestra un cierto exceso de la esfera pasiva en relación a la formación activa, un exceso opuesto a la intuición organizada y que indica un excedente que desborda cualquier posibilidad. Estamos ante una fase donde la *hylé* es todavía una “hylé fluyente” (*strömende Hyle*), donde la fusión hilética debe comenzar a tomar forma. Asistimos a las primeras fases de un proceso difícil de tematizar, que por su bajo grado de afectividad es inaccesible incluso para una mirada fenomenológica. Cualquier intento de describir este proceso escapa por su propia naturaleza a toda descripción. Carecemos de recursos teóricos y expositivos para dar cuenta de la esfera de las fases pre-objetivas, pre-intencionales, que preceden por definición al nivel de la predicación, que se encuentran en algún lugar entre el desorden caótico de la *hylé* y el comienzo de la constitución predicativa, y que sólo la experiencia originaria del arte nos puede hacer entrever en las capas inferiores de la constitución. La tentativa de su sistematización nos obliga a poner en ejercicio unos recursos para los que no disponemos de suficiente representación.

Llegados a este punto en el *ordo doctrinae* se nos plantean algunas cuestiones radicales, propias del análisis genético que exige nuestra posición en las capas más inferiores del proceso que estamos intentando describir. ¿La diferencia entre las fases de los “objetos” y los “objetos constituidos” y la diferencia entre estas fases y la aparición de la “obra de arte” es una diferencia de grado o una diferencia de naturaleza? La respuesta a esta cuestión pone en juego todos los planteamientos teóricos que históricamente se han esbozado en torno a la esencia del arte. Nuestra respuesta, a la luz de todas las consideraciones

hechas hasta este momento, debe ser la siguiente: tal diferencia es una diferencia de grado que conlleva un cambio de naturaleza. La consideración independiente del “nivel cero” (fusión hilética, formación del campo sensible, proceso de individuación, articulación temporal, formación de las fases del objeto, etc.) nos conduce al enigma del “inconsciente fenomenológico”. La aparición del arte es un suceso singular que acontece como un conflicto de la articulación pasiva de los datos hiléticos en las capas inferiores del proceso de constitución. Esta pasividad indica una serie de acontecimientos que escapan más o menos a la actividad consciente y reflexiva. En este sentido, Husserl será concluyente: “Los objetos hyléticos se constituyen, lo hemos dicho y demostrado, están en el devenir constituyente; tenemos en cada fase de este devenir, unos contenidos de fases que, aunque no sean ya objetos, son algo más que nada [...] Son las fases de objetos, por decirlo así, los puntos sensibles”.²⁴

En este devenir constituyente, donde se constituyen y son los objetos hiléticos, se produce esta singular contrariedad, esta decepción que tiende a desorganizar el modo de ser de las capas más profundas de este proceso. Una confusión de puntos sensibles indicará las azarosas contracciones del campo sensible, sus desordenadas intensificaciones, imposibles de ser reducidas a ningún “objeto” constituido. Tal desconcierto contendrá todas las tendencias y dinamismos de los campos sensibles, pero no de un forma contracta y canalizada en una sola dirección constitutiva, sino desancladas y errantes, sin dirección constitutiva alguna. Esta “falta de dirección” caracteriza la situación de pérdida a la que la subjetividad se halla sometida. Todo acontece en esta primera fase donde el “objeto” se encuentra en la forma menos determinada, menos orientada y donde la unidad hilética no podrá ocurrir nunca. El desbordante exceso de posibilidades, lejos de disminuir en cada fase, seguirá aumentando y la determinación concreta no será posible nunca. La subjetividad, tal como hemos descrito anteriormente, permanecerá en una situación desanclada, sin posibilidad de referencias objetivas, perdida y nómada en un plasma de campos sensibles de los que no tiene impresión alguna, incapaz de encontrar el sentido de una dirección constitutiva y tropezando indefinidamente contra el devenir constante de un flujo hilético desbordado. En este extraño escenario de pasividad, el proceso

de reconocimiento fracasa interminablemente y el “objeto” no aparecerá nunca; más bien se pondrá de manifiesto el proceso primitivo y originario en el que debería formarse. A la experiencia de esta pseudo-aparición en el origen del devenir constitutivo la hemos denominado experiencia del arte. Nos muestra un acceso a un grado cero en tal devenir, pero también nos permite asomarnos al escenario elemental del propio extravío de la subjetividad. Es un lúdico ejercicio que nos muestra las fuentes primigenias del sentido y, a la vez, nos permite ser testigos del vértigo que produce el desvío de nuestros dinamismos. Aquí, la pérdida del potencial que caracteriza al “yo” se vive como una suerte de recreo. Padecemos una carencia en forma de sufrimiento, cuyo origen es la necesidad propia del sujeto del querer y cuyo final es la pérdida de su voluntad en forma de placer. Esta especie de onanismo nos conduce a la experiencia de los propios límites de nuestro conocimiento que son, en definitiva, los límites de nuestra propia imagen del mundo.

Notas

¹ La presente investigación es parte del curso monográfico “Origen, exigencia y necesidad de la fenomenología” (Fenomenología, Ontología y Estética) que se impartió en septiembre y octubre de 2009, en la Facultad de Filosofía “Samuel Ramos” de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia.

² Platón, *Sofista*, 240b.

³ Heidegger, M., *Parménides*, Akal, Madrid, 2005, p. 149.

⁴ Heidegger, M., “La época de la imagen del mundo”, en *Caminos de Bosque*, Alianza Editorial, Madrid, 2003, p. 76.

⁵ Hua xxiii, 18-19.

⁶ Richir, M., *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles fondations*, Jérôme Millon, Grenoble, 2000, p. 63.

⁷ Hua xxiii, 58-63.

⁸ Schopenhauer, A., *Lecciones sobre metafísica de lo bello*, trad. Manuel Pérez Cornejo, Publicaciones de la Universitat de València, Valencia, 2004, p. 146.

⁹ Hua xiii, 301-302.

¹⁰ Husserl, E., *Husserliana Bd XI, Analysen zur passiven Synthesis*, Kluwer Academic Publishers, 1966, pp. 75-76. Traducción francesa: *De la synthèse passive*, Jérôme Millon, Grenoble, 1998, pp. 155-156.

¹¹ Cfr. *op. cit.*, p. 156.

¹² Vid. concepto de “indeterminación” en Ingarden, R., *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, 1960 y *Wom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Darmstadt, 1968. “Concreción y reconstrucción”, en R. Warning, *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, 1989.

¹³ Hua IX, 7.

¹⁴ Cfr. Richir, M., *op. cit.*, pp. 193 y ss.

¹⁵ Hua XXIII, 513-514.

¹⁶ Platón, *República*, VII, 516e.

¹⁷ Husserl, E., *Husserliana Bd XI, Analysen zur passiven Synthesis*, Appendice XXII, pp. 406 y ss.

¹⁸ Schopenhauer, A., *Lecciones sobre metafísica de lo bello*, Universitat de València, Valencia, 2004, p. 151.

¹⁹ Montavon, A., *De la passivité dans la phénoménologie de Husserl*, PUF, Paris, 1999.

²⁰ Maldiney, H., *Penser l'homme et la folie*, Jérôme Millon, Grenoble, 1997.

²¹ Heidegger, M., *Parménides*, Akal, Madrid, 2005, p. 152.

²² Husserl, E., *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie, Einleitung in die Phänomenologische Philosophie*, Editado por W. Biemel, Husserliana VI, Martinus Nijhoff, La Haya, 1969. Traducción francesa: *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendentale*, trad. G. Granel, Gallimard, París, 1976. Appendice XXI. Au §46. *Appendice de Fink sur le problème de l'“inconscient”*, p. 527. Existe una traducción española, sin los anexos, de Jacobo Muñoz y Salvador Mas, *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, Editorial Crítica, Barcelona, 1991, así como la última traducción de Julia Iribarne, *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, Editorial Prometeo, Buenos Aires, 2008. Buenos comentarios en Paci, *Función de las ciencias y significado del hombre*, FCE, México, 1968; Gómez-Heras, *El a priori del mundo de la vida*, Anthropos, Barcelona, 1989; San Martín (ed.), *Sobre el concepto del mundo de la vida*, UNED, Madrid, 1993; Montero Moliner, *Mundo y vida en la fenomenología de Husserl*, Universidad de Valencia, 1994.

²³ Husserl, E., *Husserliana Bd XI, Analysen zur passiven Synthesis*, pp. 206-207.

²⁴ Husserl, E., *op. cit.*, p. 230.