

Serie: Tesis de Posgrado
e-Book

FILOSOFÍA

Estética pura

Contribución al sistema del materialismo absoluto

Edgardo Gutiérrez

La investigación que se desarrolla en esta obra propone la determinación del objeto específico de la estética, obliterado por la clásica identificación de la estética con la filosofía del arte, a partir de la formulación de Hegel, que ha presentado un obstáculo para que tal objeto específico fuera tematizado por los filósofos. Esa determinación permitiría la constitución de una estética pura; esto es, una estética autonomizada de la metafísica, la ética, la política y la historia. El *fenómeno de lo estético*, según entendemos, se manifiesta en la percepción y el placer. La investigación ha sido dividida en dos partes, en las que se abordan respectivamente esas dos manifestaciones de lo estético. En la primera se expone una teoría de la percepción (Estesiología), en la segunda una teoría del placer (Hedonología). El recorrido de cada una de las secciones recoge las contribuciones más relevantes de los filósofos que, desde diferentes tradiciones del pensamiento, han hallado elementos de la estética pura que pretendemos constituir. Así, en la primera parte, que pasa revista a la teoría estética que tematizó la percepción y lo imaginario, examinamos la obra de Kant, Sartre, Bergson, Merleau-Ponty, Lucrecio, Epicuro y Nietzsche. En la segunda indagamos las teorías del placer en Kant, Freud, Marcuse, Aristóteles y Epicuro. En las conclusiones se llega, a través de la mediación de la interpretación deleuzeana y heideggeriana de lo estético, a la formulación final del problema desde una perspectiva materialista, y asimismo se abren, en el apéndice del trabajo, vías de futuras investigaciones en el marco del sistema de la estética pura o absoluta.



Edgardo Gutiérrez

Doctor en Filosofía (Universidad Nacional de Córdoba).
Profesor de Estética (Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires)
Profesor de Estética cinematográfica y Crítica de las artes mediáticas (Facultad de Arte. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires)
Profesor de Fundamentos Teóricos de la Producción Artística (Departamento de Artes del Movimiento. Instituto Universitario Nacional de Arte)
Ha participado como conferencista y expositor en numerosos congresos y jornadas de investigación en filosofía, letras y artes.

Ha publicado los siguientes libros: *Borges y los senderos de la filosofía* (Altamira, 2001, reeditado por Las cuarenta, 2009) *Indagaciones estéticas* (Altamira 2004) *Cine y percepción de lo real* (Las cuarenta, 2010) Ha publicado también numerosos artículos en libros y revistas académicas especializadas, argentinas y extranjeras, de filosofía, estética y política. Entre otras las siguientes: *Cuadernos de Filosofía* (Instituto de Filosofía. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires), *Cuadernos de Teatro* (Instituto de Artes del Espectáculo. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires), *Diálogos* (Revista del Departamento de Filosofía. Universidad de Puerto Rico), *Instantes y azares* (Editorial Universitaria de Buenos Aires), *La escalera* (Anuario de la Facultad de Arte. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires), *Revista Discurso* (Revista do Departamento de Filosofia da Universidade de Saõ Paulo), *Revista de Filosofía* (Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense. Madrid), *Revista Latinoamericana de Filosofía*, *Revista Venezolana de Filosofía* (Departamento de Filosofía. Universidad Simón Bolívar).

ESTÉTICA PURA

Contribución al sistema del materialismo absoluto

EDGARDO GUTIÉRREZ

Gutiérrez, Edgardo

Estética pura: contribución al sistema del materialismo absoluto. - 1a ed. - Córdoba:
Universidad Nacional de Córdoba, 2013.

E-Book.

ISBN 978-950-33-1083-0

1. Filosofía. 2. Estética.

CDD 190

Fecha de catalogación: 05/11/13

Diseño de portada: Manuel Coll

Diagramación: Noelia García



Estética pura: contribución al sistema del materialismo absoluto

Por EDGARDO GUTIÉRREZ se encuentra bajo una

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-](#)

[SinDerivadas 3.0 Unported.](#)

Facultad de Filosofía y Humanidades

Decano Dr. Diego Tatián

Vicedecana Dra. Beatriz Bixio

Editorial / Secretaría de Investigación, Ciencia y Técnica

Dra. Jaqueline Vassallo

Serie Tesis de Posgrado

Comité editorial:

Dr. Carlos Martínez Ruiz

Dra. María del Carmen Lorenzatti

Dra. Bibiana Eguía

Lic. Isabel Castro

VIDA SENTIDA

Emilio Garbino

¿Sería poco, y sesgado, decir que la filosofía se ha ocupado del ejercicio del pensamiento poniendo en tensión –o incluso escindiendo– la vida misma, la natural de todos los días, la fresca concreción de las horas gastándose, al colocarse ella, la filosofía, ocupando un *lugar*, distanciada y aséptica de todo aquello que impediría su “claridad”, su “pureza”, su poder universalizante, con el argumento de que precisamente esa distancia es la posibilidad más cara a su creación, esto es, la actividad conceptual? La filosofía –ha sucedido casi siempre– se ha autoadjudicado parte de la *imagen* que se tiene de ella, debido a que no ha podido evitar valorar en tensión y en desproporción lo que podríamos nombrar mediante *el* ejemplo de la polaridad por oposición, o pareja dialéctica en paralelo; me refiero a *sensible/inteligible*. ¿Cuál es el error inevitable de los pensamientos dualistas, habiendo sido ese error lo suficientemente reconocido como perjudicial a lo largo de la historia de la filosofía, en la medida en que aquellos, extremándose hacia un polo o hacia el otro, hacen que una difícil armonía se dé entre ambos? ¿Cómo es que todavía se sigue anhelando el punto medio, como si aún la concordia quedara irresuelta?

Subsanando los excesos de la tradición metafísica (sobre todo en lo que respecta a la producción de la dualidad *concepto/sentimiento*) el pensamiento, de algún modo, disuelve la oposición, y la hace experiencia conciliada, con el suceso entero de todos los días vivos, según el pulso de un “sentir” primitivo y permanentemente actuante. Ese es su carácter *inmediato*, que no se escinde en cosa-pensada y cosa-sentida, al cual le es necesario salirse de la estética de la oposición, si lo que se pone como perspectiva pretende ser algo diferente de esa trama conflictiva. Si ha sido, y acaso siga siendo, sin embargo, que la filosofía debe decidir el patrón de su fuerza y el nombre que engloba sus intensidades entre la razón y la sensibilidad, esto sucede así –como si fuera una oposición inestable a resolver– tal vez porque hay una herencia aún infiltrada en nuestra forma de ver el mundo llamada metafísica, debido a la cual el hábito de los conceptos y el hábito de las experiencias han devenido simbióticamente diversas, separados pero exactamente dependientes. El latido de los días nos está diciendo que tal divorcio es un artificio extraviado respecto a lo que simplemente se da de otro modo, y espera ser considerado sin el formato de la oposición, como experiencia estética sin metafísica, o, dirá Gutiérrez, como *percepción sin concepto*, como *ser salvaje* (Merleau Ponty), o como el estado de vigilia en el que

“el mundo deja de estar a distancia, se vuelve cercano y tangible” (en el sentido de Lucrecio y Epicuro). Para Bergson sería “un materialismo sin sujeto”, algo así como una experiencia inmediata con carácter panteísta, sin oposición de dimensiones, en la que ya no tendría sentido posicionarse en términos de sujeto-objeto.

La historia registrada de este ejercicio ha encontrado muchos nombres para referir diferentes tonalidades de experiencias –aunque todas ellas, hay que decirlo, son ya en cierta forma filosóficas. Uno de esos nombres viene a ser –desde hace no mucho– la estética, en un principio más acotada al arte, sus obras y sus creadores, pero hoy volcada hacia los tonos del sentir, *aistheton*, como una forma amplia de conocer sin conceptos. El sentir estético excede lo propiamente artístico para referirse a una experiencia sentida como si se tratase de una forma de vivir amplificada, habiendo desdibujado la polarización a partir de la cual la metafísica ha entendido y explicado la realidad. La vida pensada por un lado y la vida experimentada por otro ahora podrán ser y darse simplemente en un acto de sentir, que de alguna manera incluye, sin subsumir ni reducir ni sintetizar, dejándola abierta, un nuevo tipo de experiencia: la de la fusión intercalada de todas las posibilidades dadas en un tiempo primario, en el que juega libremente un sentir “puro”, que sucede en la inmediatez.

El recorrido filosófico hecho por Gutiérrez en estas páginas devela la tensión que, instalada en la dimensión de la estética, abarca sin embargo cruces y tráficó de ideas y creencias que han sido motivo de ocupación histórica en los pensamientos que se han preguntado por el especial registro de la sensibilidad artística, o por la estética en general. En este último sentido se inaugura un territorio de crítica y de limpieza en el que la filosofía ha tenido que reconsiderar su costumbre de fuerza aplicada, revisar su ejercicio de lenguaje apasionado, de idioma que a lo largo del tiempo se ha especificado tanto que ha perdido flexibilidad para lo que ahora resultan ser mejores otros mundos, otros registros, otros lenguajes de la vida. Se podría decir que la filosofía moderna ilustrada –con Descartes, Kant y Hegel– ha abismado su entusiasmo, y lo otro de la razón exige ahora a ésta hacer una pausa sensible, actuar con cierta humildad en sus aspiraciones y eludir la ceguera a la hora de no poder evitar chocar con lo que podría llamarse la realidad encarnada. De eso precisamente se hace cargo esta propuesta, de un sentido transformado de lo estético.

¿Qué deconstrucción es sugerida aquí, para que a estos nombres de territorios, a estos títulos de acciones y cualidades en principio diversas y opuestas –el *percibir* y el *concebir*– se los termine aceptando como valores anfibios y simbióticos, dependientes? Siguiendo a Kant, la relación –término éste que pide ser amplio– entre

las facultades, y no lo que éstas puedan hacer: sus objetos o derivados en tanto agentes de producción, es lo que de alguna manera ubica a la estética en una dimensión propia. La imaginación busca al entendimiento y no a un concepto; la libertad de la imaginación hace migas con el entendimiento en su “legalidad no específica”, juega con él a buscar el placer, uno del cual podríamos afectarnos todos por el hecho –acaso antropológico– de ser hombres que vivimos en comunidad, la comunidad humana. ¿Qué es esto último sino haber señalado como el aura de un carácter cuya conducta es un eco de personalidad típica, pero sin el uso de sus productos, los conceptos en este caso? Recordemos que por más que los conceptos no intervengan *determinando*, ello no excluye a la reflexión como el carácter que se imprime en los juicios estéticos. Dicho de otro modo, la estética, en este sentido amplio, nos está diciendo que se puede pensar reflexivamente sin que ello implique hacer definiciones según conceptos, se puede ejercer la reflexión a partir de sentimientos, los cuales son tonos en libre juego. Esto es el hombre viviendo la experiencia en la total amplitud de variaciones que ofrecen sus facultades, siendo éstas como un “conocer” la experiencia del mundo en un sentido filosófico nuevo, o por lo menos distinto del que establece la filosofía estricta y la metafísica tradicional. Es como si dijera “*siento* la experiencia de estar vivo en el mundo”.

Esta es la innovación significativa, en estos aspectos, de la visión filosófica de Bergson, según la cual, entre otras cosas, la expansión de los flujos, la luz y el movimiento hacen de las *imágenes movientes* el elemento vivo que nos podría mostrar el mundo sin los órdenes conflictivos de la metafísica, es decir, sin los patrones de lo sólido y la detención, para concebir el devenir, pues éste presenta una adversidad a nuestro conocimiento de él que se ha tratado de acomodarlo a las necesidades del sujeto en desmedro de lo propio de ese devenir. Es una necesidad del pensamiento la de “detener” lo móvil, la de fijar lo inquieto para poderlo ¿pensar? Tal vez es esta “lógica de los sólidos”, en tanto artificio del ejercicio de nuestro pensamiento, la que, al ser reconocida, nos permite correr de allí, para ver que hay otra posibilidad, una que no vulnere el devenir real que fluye traduciéndolo a necesidades subjetivas de fijación.

Lo estético funciona como termómetro del lenguaje propio, cuya gramática es la trama compuesta por imaginación, libertad, placer y una epifanía del pensamiento reflexivo cuya potencia no tiene nada que ver con el poder –¿obsoleto ya?– de los conceptos. Él se despliega en nombre de la sensibilidad, para fundar un tipo de relación con el mundo distinta de lo que tradicionalmente ha hecho el pensamiento

filosófico en sentido fuerte. Esta pertenencia a lo tradicional del pensamiento ha engendrado una manera sesgada y descuidada de tratar lo otro de lo racional, ligado al principio de realidad, para fijar, para poder repetir, y para de ese modo poder generalizar, absorbiendo las diferencias. Lo que siempre quedó fuera de este esquema es la contingencia y singularidad de los sentimientos, anárquicos e irreductibles a nada que no sea la mera casuística individual de los casos aislados, sin sistemas conectivos a los que se los pueda reducir. Pero, ¿en qué medida podemos aspirar a vivir la experiencia estética, como si ésta fuese un estado existencial desde el cual experimentar el mundo de la vida en un sentido *absoluto*? ¿A qué nos está invitando esta propuesta, de una vida estética, precisamente como modo de vida total, como actitud filosófica encarnada en la vida, que nos coloca en una nueva “percepción atenta”, gracias a la cual todo se expande a partir de estar instalada en nosotros una “relación estético-sensible al mundo”, como la mentada en el “placer en reposo” de Epicuro, o la “finalidad sin fin” de Kant?

Intuyo que la dimensión estética que se propone aquí no sólo señala las limitaciones de un modo de pensar acuñado por nosotros desde hace mucho tiempo, y del cual se plantea la necesidad de revisarlo en relación a su vitalidad real. A partir de tal revisión es que este *sentir* podría ser entendido como un molde cuya flexibilidad se acomoda mejor a una experiencia de vida desde la cual la filosofía que nos antecede ha mostrado suficientemente su cansancio y su estar endurecida, para abordar –si este sentir fuera como un sentir pensante– las cosas que suceden. Es por esto que la propuesta de Gutiérrez, al propiciar el pensamiento de la dimensión de lo estético puro como experiencia con el mundo, renovada por una sensibilidad inteligente, o mejor, por una forma sensible de vivir en el mundo, se elogia sin ningún esfuerzo; en sí misma vale por lo que dice.

PRÓLOGO

Como señalara oportunamente Kant¹ toda investigación de carácter sistemático constituye un extenso, laborioso y prolongado trabajo cuyo objetivo es el de reunir múltiples conocimientos de una esfera del saber bajo la dirección de una idea. Ese trabajo, que trasciende la tarea individual de los investigadores, es necesariamente la obra paciente de la razón, que permite, mediante la guía proporcionada por la idea, la edificación de un sistema. Suele suceder que en el principio de la investigación, y durante largo tiempo, la labor sistemática aparezca oculta para los investigadores, que muchas veces recolectan de manera accidental, y según una orientación inconsciente escondida en cada uno, numerosos conocimientos que sirven como materiales de construcción de los sistemas. De allí que esos sistemas no vean la luz prontamente, sino una vez que esos materiales, primero reunidos técnicamente, son combinados luego de acuerdo a un diseño arquitectónico, que da a las partes la unidad regida por la idea, y permite obtener, como resultado de la investigación, no un mero agregado de partes amontonadas, sino algo organizado, que, con posterioridad, de modo análogo a lo que sucede con un cuerpo animal, es capaz de experimentar un continuo crecimiento procedente desde una fuente interior y no de una externa (pues al todo no puede serle añadido ningún miembro adicional desde fuera). Tal crecimiento posibilitará que todo sistema, sin dejar de mantener la proporción, pueda fortalecer cada uno de sus miembros, con el propósito de hacerlos poco a poco más aptos para sus fines. La idea ha de regir al sistema; pero éste requiere de un esquema, que permita fundar su unidad. Si esa unidad no fuera resultado del fin principal de la razón, el esquema diseñado no estaría en conformidad con la idea, y sería, en consecuencia, producto de un diseño meramente empírico, concebido según propósitos presentados de manera contingente. La unidad, en tal caso, estaría dada de un modo puramente técnico, mas no arquitectónico.

La obra crítica de Kant fue, como sabemos, pensada con la finalidad de otorgarle unidad al conocimiento común, y así convertirlo en ciencia, bajo el paradigma de la arquitectónica, el arte de los sistemas. En la investigación cuyos resultados presentamos en lo que sigue hemos intentado aplicar ese arte a la estética, en el afán de contribuir a la edificación de su sistema. Los textos estudiados críticamente aquí

¹ Crítica de la Razón pura, II. Doctrina trascendental del método, Capítulo tercero: La arquitectónica de la razón pura.

constituyen los materiales de construcción, que se han buscado componer arquitectónicamente. En lo concerniente al método expositivo el procedimiento adoptado –siguiendo también en este aspecto la inspiración kantiana– deriva del criterio propio del método sintético, consistente en el aislamiento y la integración progresiva de los elementos conceptuales involucrados en el asunto de investigación. Lo estético –tal es el asunto de nuestra investigación– se nos ha presentado, en primera instancia, como una representación conceptual oscura y confusa. El análisis de los elementos de que esa representación está compuesta nos condujo a llevar claridad y distinción al concepto contenido en ella. Cada uno de los elementos que hemos aislado a lo largo del desarrollo del trabajo remite a cada uno de los otros elementos, que están en conexión necesaria con todos los demás. De modo que el procedimiento expositivo observa un recorrido de integración creciente, que redundaba en una determinación cada vez más compleja y sintética. De allí que no sea sino al final de nuestra labor, y no al principio, según procedería el método habitual de la ciencia, el lugar en el que formulamos la definición del concepto estudiado. El objetivo que nos trazamos al analizar los elementos estudiados fue la búsqueda de *lo puro del fenómeno estético*. Ahora bien, según sabemos, en la experiencia no hay lo puro, sino mezclas. Debimos, pues, desplegar una minuciosa tarea consistente en despejar, mediante el análisis, los elementos puros y los impuros contenidos en las mezclas. Cabe advertir que no llamamos “puro” a los elementos, sino a las tendencias que atraviesan las cosas y se depositan en ellas. Empleamos la modalidad de análisis que Bergson llamó “intuición”, para la cual analizar una cosa es dividirla en una tendencia pura que la arrastra y en una o varias impurezas que la comprometen y detienen aquella tendencia.

Los dos procedimientos referidos orientaron esta investigación, de modo que se pretendió, de un lado, siguiendo la doctrina kantiana del método, contribuir al diseño de la arquitectónica de la Estética; del otro, mediante la aplicación del método bergsoniano, intentar despejar las tendencias puras en ella encerradas, y separarlas de las impurezas que las comprometen. Del cruce de esos dos métodos generales presumiblemente surgió, aunque de modo inconsciente, el título originario del trabajo que hemos presentado como tesis de doctorado en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba: *Contribución a la constitución de una estética autonomizada de la metafísica*. Reemplazamos ese título inicial de la investigación por el que consta en la tapa de este libro, más adecuado al espíritu sistemático.

Deseamos expresar nuestro agradecimiento al doctor Gabriel Blanco, director del doctorado, y a los doctores Héctor Rubio, Lucas Fragaso y Gustavo Cosacov, miembros del tribunal de tesis, por sus valiosas y enriquecedoras sugerencias y recomendaciones en las diferentes instancias de evaluación; a la doctora Graciela Marcos por su colaboración en el hallazgo de la bibliografía adecuada sobre Lucrecio y Epicuro, y al licenciado Emilio Garbino por la atenta lectura del manuscrito, por su valoración, y por la redacción de la nota de presentación.

INTRODUCCIÓN

Es sabido que una de las contribuciones más importantes de Alexander Baumgarten a la historia del pensamiento ha sido, según es aceptado por la mayoría de los autores, la creación de la estética como rama autónoma de la filosofía. Esa nueva disciplina, que comenzaba a delimitar su objeto en el transcurso de la segunda mitad del siglo XVIII, fue definida por Baumgarten como «ciencia del conocimiento sensible» (*Aesthetica*, &1), con lo que se recuperaba el significado que el término había tenido entre los griegos (*aisthesis*=percepción sensible; *aisthánomai*=percibir por los sentidos). Sin embargo, ha sido notorio que esa nueva ciencia tuvo corta vida en el estricto sentido que le otorgó su fundador. Poco después de su nacimiento, cuando apenas había empezado a desarrollarse, Hegel decretaba su defunción, al establecer que la estética es la ciencia que se ocupa no de las sensaciones sino de la filosofía del arte. Desde entonces, su objeto originario quedó resignado, y, en adelante, estética y filosofía del arte fueron términos equivalentes. Esa sustitución de objeto y nomenclatura –aunque Hegel diga en las *Lecciones de Estética* que el nombre «es para nosotros indiferente»– está lejos de ser un mero dato histórico anecdótico; y hay que hacer notar que existen razones profundas del cambio operado en ese período de gestación de la estética. En la estética kantiana, una estación intermedia entre Baumgarten y Hegel, no aparece con claridad la línea que permita delimitar la frontera entre estética y filosofía del arte. Ello se debe a que, pese a la teoría del genio expuesta en la *Crítica del Juicio*, no hay en Kant una teoría del arte y de la producción artística con carácter sistemático y autónomo, como la habrá después en la obra de Hegel. El hecho de que Kant no le dedicara al arte una sección especial en la tercera crítica demuestra que su objetivo no era examinar al arte en sí, sino a la facultad de juzgar. Si Kant se interesó en el arte ello se debe a la vinculación entre arte y belleza, pero no hay en Kant un interés por el arte mismo. Como sabemos, la belleza, de acuerdo con Kant, no es una cualidad propia de las cosas bellas producidas por los artistas, sino que está vinculada al sentimiento de placer del sujeto que juzga las cosas como bellas, sean ellas obras de arte o de la naturaleza. Su estética, en consecuencia, en virtud de que su primera premisa es que el juicio del gusto se puede aplicar indistintamente a objetos del arte y a objetos naturales, adopta el carácter de una estética subjetiva. Y por eso se puede decir que la de Kant es, todavía, una estética entendida en los términos de Baumgarten.

La obra de Nietzsche representó el intento de definir un arte afirmativo, un arte que reconozca, sin nostalgia, la muerte de dios, y lo que ello implica: la abolición de la Idea asociada a la manifestación estética. Un arte tal, que nada esconde, que nada significa y que no tiene ningún sentido asignado o por asignar, puede ser caracterizado como un arte “superficial”. Como sabemos, en la tradición filosófica, el significado de “superficial” ha sido opuesto convencionalmente al concepto de “profundo”. La filosofía del arte ha buscado lo profundo detrás de la apariencia sensible de las obras de los artistas. La formulación más célebre tal vez sea aquella de las *Lecciones de Estética* de Hegel: «*das Schöne ist das sinnliche Scheinen der Idee*». Lo inherente al concepto de lo profundo es la exigencia de no darse por satisfecho con lo aparente, no contentarse con lo superficial. La realidad, según este modo de pensar, no es lo que parece ser. La tarea de la filosofía es, así, la de buscar más profundamente, e investigar lo que se esconde tras los fenómenos: las esencias o los fundamentos. Rompiendo con esa tradición Nietzsche descubrió, según ha mostrado Adorno,² la profundidad de lo superficial. En su filosofía, las categorías atribuidas a lo superficial de la vida sensible son algo más profundo que lo que esa superficie aparenta negar. Adorno ejemplifica esto mediante una frase de Nietzsche sobre estética en la que se pone en evidencia su metafísica vital. Dice Nietzsche que *Carmen* es más profunda que el *Anillo* de Wagner. Esta afirmación –que nada tiene que ver con la separación de Nietzsche y Wagner, según advierte Adorno– indica que en la ópera de Bizet se encuentran reflejados determinados comportamientos míticos en su superficialidad y sensualidad esenciales. Por oposición, en Wagner, esos mitos se trasladan a un trasmundo.

La lucha de la estética por darse un campo propio aún no ha terminado. Asistimos a una oscilación entre Estética y Filosofía del Arte, entre teoría de la percepción sensible y teoría de la producción artística. La aparición en las últimas décadas de las nuevas doctrinas estéticas llamadas genéricamente “estéticas de la recepción” ha reabierto y revitalizado el debate, cerrado por el historicismo de raíz hegeliana, entre estéticas subjetivas y estéticas objetivas. Así, el placer estético, central en el análisis kantiano, ha vuelto por sus fueros, y la experiencia individual comenzó nuevamente a ser atendida. No puede sorprender, en consecuencia, que una de las bases filosóficas de apoyo de esta nueva estética haya sido la investigación proporcionada por la fenomenología de Husserl, cuya obra puede ser considerada, y

² Adorno, Theodor, *Terminología filosófica*, Madrid, Taurus, 1983, cap. 12.

en más de un sentido, tan importante para el siglo XX como lo fue la de Kant para la filosofía del siglo XVIII. El respeto husserliano por las cosas mismas, tal como aparecen, por los fenómenos, comenzó a permitir la construcción de una indagación filosófica que poco a poco se fue desprendiendo de la carga metafísica. En las contribuciones de algunos filósofos poshusserlianos: Heidegger, Merleau-Ponty, Deleuze, encontramos prolongada esa labor del fundador de la fenomenología, que ya estaba prefigurada en el pensamiento filosófico de Bergson y en el del Nietzsche sepulturero de dios y enemigo del platonismo, que pretendía la fundación de un arte de pura mostración, un arte de mera afirmación de las apariencias, libre del pensamiento metafísico. Una estética afirmadora de las apariencias, que desdeña la pretensión conceptualista de otorgar carácter reflexivo al arte, sigue la máxima de Goethe, fuente de Nietzsche: «que nadie vaya a buscar nada detrás de los fenómenos: ellos mismos son la teoría» (*Máximas y reflexiones*, 993). Esta estética afirma que ante la mirada del espectador se presenta lo que la apariencia muestra en sí.

Pues bien, nosotros entenderemos aquí al pensar estético como un pensar autónomo del pensar metafísico. Y un pensar que supone autonomía respecto del pensar que piensa metafísicamente implica olvidar el trasmundo y percibir un mundo de meras apariencias. Pero hay que advertir que los términos “percibir” y “apariencias” no deben leerse, en este contexto, como palabras del lenguaje de una estética subjetiva, pues una estética posmetafísica no es subjetiva ni objetiva; y el pensar estético no es el de un sujeto para el que hay objetos. Los términos “percibir” y “apariencias” se interpretan aquí en el sentido de la exégesis que Heidegger desarrollara a propósito de su traducción del fragmento 5 de Parménides: *Tò gár autò noeîn estín te kai eînai*. Según entiende Heidegger, el *noeîn* griego no es un pensar representativo. *Noeîn* significa percepción. Pero la percepción no es una facultad del hombre, sino un suceso que lo tiene al hombre como partícipe, un suceso que es impersonal, sin sujeto ni objeto, sin yo ni mundo. «Por eso –dice Heidegger–, siempre se habla, simplemente, de *noeîn*, de percepción.»³ La proposición de Parménides no afirma nada acerca del hombre como sujeto, nada de un sujeto que anula lo objetivo en algo meramente subjetivo, no hay nada de filosofía moderna en Parménides.

El hecho de que la estética aún no se haya independizado por completo de la metafísica se debe a que, según creemos, aquella ha nacido en el seno del

3 Heidegger, Martin, *Einführung in die Metaphysik*, traducción de Emilio Estiú: *Introducción a la metafísica*, Buenos Aires, Nova, 1980, p. 178.

subjetivismo del pensamiento moderno. Sin embargo, de acuerdo con nuestra conjetura, su propia evolución tiende hacia la disolución de los elementos metafísicos que marcaron su origen. La misma estética kantiana muestra manifiestamente la contradicción en la que la estética está involucrada. El momento liberador lucha por abrirse paso, pero los motivos del anclaje a la metafísica son más fuertes. Las nuevas estéticas de la recepción, siguiendo el espíritu de la fenomenología, permitieron recuperar el momento liberador inicial, pero mantuvieron, no obstante, los elementos subjetivistas y conceptuales. La autonomía efectivamente real de la estética supone la ruptura con toda trascendencia, incluso la que anida en el concepto y en el lenguaje.

¿En qué sentido entendemos la autonomía de la estética como disciplina filosófica, y de su objeto: lo estético? Según nuestra hipótesis, el objeto de la estética autonomizada de la metafísica es, en primera instancia, la percepción no conceptual. Esta posibilidad de percepción no conceptual puede proveer las condiciones por las cuales un objeto podría apreciarse en su “pura apariencia”, es decir, como objeto estético. Esa posibilidad es favorecida por la estética de Kant, pero a condición de interpretarla ontológicamente. Si seguimos la senda tomada por la ontología fundamental del siglo XX, que Heidegger fundó con la idea de “precomprensión del ser”, encontramos que el ser es descubierto a través de la experiencia estética. Esa ontología está prefigurada en la tercera crítica de Kant. A favor de tal aproximación se puede citar la aserción de Kant según la cual el juicio estético puro es “sin concepto”. Si la hipótesis de la que partimos es correcta, el paso decisivo, en vista de la constitución de una estética autonomizada de la metafísica, es el que proporciona el análisis ontofenomenológico de la percepción. En tal sentido estudiamos el tránsito que va de Kant a Merleau-Ponty a través de Bergson. El modelo bergsoniano permite pensar las imágenes en sí; y el concepto de “carne”, acuñado por Merleau-Ponty, posibilita pensar lo estético en términos ontológicos. De tal manera se superaría la dialéctica sujeto-objeto, que ha vertebrado la estética moderna, y ha subordinado la estética a la metafísica.

El objetivo principal de nuestro proyecto es indagar las posibilidades de constituir y definir los alcances de una estética autonomizada de la metafísica, con el fin de establecer lo propio de la estética: lo estético. La investigación estará destinada a determinar la especificidad de lo estético. Tal especificidad reside, de un lado, en la percepción sensible no conceptual; del otro, en el placer, que a esa percepción sensible no conceptual va unido. Nuestro proyecto consiste, en consecuencia, en retomar el impulso que estaba en germen en los orígenes de la disciplina, que se

remontan a los primeros tratados de estética desarrollados durante el siglo XVIII, recuperando el espíritu que en esa empresa teórica se encontraba encerrado. En virtud de lo formulado en la hipótesis de trabajo nos proponemos, como objetivo complementario, examinar, por una parte, los lazos conceptuales que se podrían establecer entre ciertos aspectos de la estética de Kant y de la cosmología bergsoniana con las investigaciones de la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty, en las que confluyen, como tributarias, aquellas indagaciones. Por otra parte, intentaremos mostrar el enlace entre la estética kantiana y las contribuciones de Freud, Aristóteles y Epicuro, en torno al problema del placer.

El axioma husserliano “a las cosas mismas” será nuestra consigna-guía para la investigación que proponemos. Esta línea metodológica, en lo que a estética se refiere, se encuentra ya, según observamos, en la filosofía crítica kantiana, aunque, tal vez, a pesar del propio Kant. A partir de la interpretación que Heidegger realizara de la estética de Kant y de Nietzsche, ese método es profundizado por la fenomenología. En los trabajos de algunos estudiosos, procedentes de la tradición empirista anglosajona (Zangwill, Crowther, Guyer), que trataron la estética kantiana, encontramos puntos de contacto con aquella, que nos permiten establecer una metodología común. Procederemos estableciendo una confrontación comparativa entre textos de Kant y de los autores citados. Tal confrontación comparativa nos dará el hilo conductor de la investigación, que estará orientada por la búsqueda de nuestro objeto: lo estético puro.

En la primera parte estudiamos la teoría de la percepción pura. En primer lugar, nos dirigimos al problema de la imaginación y de las imágenes, a través de una revisión crítica de los elementos metafísicos de la estética kantiana, y de la cosmología de Bergson. En segundo lugar, estudiamos el concepto de percepción no conceptual en la fenomenología de Merleau-Ponty, y el concepto de “carne” como fundamento de lo estético. Finalmente investigamos el concepto nietzscheano de embriaguez como estado de lo estético. En la segunda parte indagamos teorías del placer. En primer lugar, estudiamos el concepto de placer desinteresado como fundamento de lo estético, y proponemos una discusión crítica del criterio de demarcación entre lo bello y lo agradable en la estética kantiana. En segundo lugar, pasamos a una confrontación entre la teoría freudiana y la aristotélica del placer. Finalmente abordamos la doctrina del placer en el pensamiento de Epicuro. En la conclusión de nuestro trabajo veremos el nexo entre las dos partes analizadas.

PRIMERA PARTE
TEORÍA DE LA PERCEPCIÓN
(ESTESIOLOGÍA)

I

LO IMAGINARIO PURO

1

IMAGINACIÓN PURA

REVISIÓN CRÍTICA DE LOS ELEMENTOS METAFÍSICOS DE LA ESTÉTICA KANTIANA

En el §9 de la *Crítica del Juicio*, correspondiente al segundo momento de la “Analítica de lo bello”, el juicio del gusto según la cantidad, Kant ofrece la solución al problema que considera «clave para la crítica del gusto»: ¿qué es lo precedente en el juicio del gusto, el sentimiento de placer o el juicio del objeto? A esa pregunta Kant responde del siguiente modo: si fuera el placer en el objeto lo primero, y la universal comunicabilidad posterior a aquel, el placer no sería otra cosa que mero agrado, que el filósofo ha definido anteriormente como «lo que place a los sentidos en la sensación».⁴ A la vez, debe tenerse presente que, como en este juicio no hay referencia al objeto, la comunicabilidad general, fundamento del juicio, sólo puede ser pensada subjetivamente, esto es, sin concepto. De modo que no puede ser otra cosa, dice Kant, que el estado del espíritu «que se da en la relación de las facultades de representar unas con otras en cuanto estas refieren una representación dada al conocimiento en general.»⁵ En ese estado del espíritu las facultades de conocer (*Erkenntniskräfte*) están en un *juego libre* (*Freien Spiele*), no restringidas a concepto alguno determinado. Este juego libre es el que se produce, gracias a la intervención del juicio reflexionante, entre la imaginación, que combina lo diverso de la intuición, y el entendimiento, que establece la unidad del concepto que une las representaciones. El juego entre las facultades de conocer es tal que «no puede darse nunca aprehensión alguna de las formas en la imaginación, sin que el juicio reflexionante, aún sin propósito, la compare al menos con su facultad de referir intuiciones a conceptos.»⁶

4 «Angenehm ist das, was den Sinnen in der Empfindung gefällt.»

5 «...so kann er kein anderer als der Gemütszustand sein, der im Verhältnisse der Vorstellungskräfte zu einander angetroffen Word, sofern sie eine gegebene Vorstellung auf Erkenntnis überhaupt beziehen.»

6 Introducción, VII. «Denn jene Auffassung der Formen in die Einbildungskraft kann niemals geschehen,

¿Cómo debemos entender que se produce el libre juego de la imaginación y el entendimiento? De acuerdo a la explicación ofrecida por Deleuze⁷ el rol de la imaginación es el de reflejar un objeto singular desde el punto de vista de la forma. Eso significa que la imaginación no se relaciona a un concepto determinado del entendimiento, sino al entendimiento mismo como facultad de los conceptos en general; se relaciona a un concepto indeterminado del entendimiento. Es decir que la imaginación, en su libertad pura, armoniza con el entendimiento, en su legalidad no específica. La imaginación, según la propia expresión que utiliza Kant en el § 35, «esquematiza sin concepto». Pero, observa Deleuze, como el esquematismo es siempre el acto de una imaginación que no es libre, sino que se encuentra determinada a proceder conforme a un concepto del entendimiento, debería decirse, en verdad, que la imaginación hace otra cosa que esquematizar: manifiesta su libertad más profunda reflejando la forma del objeto, y así deviene imaginación productiva y espontánea «como causa de formas arbitrarias de intuiciones posibles.»⁸

Existe, entonces, un acuerdo entre la imaginación en su libertad y el entendimiento en su indeterminación. Y ese acuerdo define un sentido común propiamente estético, el gusto. El resultado de ese acuerdo es el placer, que suponemos comunicable y válido para todos. Deleuze ve que se origina aquí un problema particularmente difícil de resolver. Este libre acuerdo o armonía ¿debe ser supuesto *a priori*? O, por el contrario, es producido en nosotros. En otras palabras, ¿no debe el sentido común estético ser objeto de una génesis trascendental?

Es en el cuarto momento de la “Analítica de lo bello”, especialmente en el §20 y en el §21, donde Kant se refiere al sentido común como fundamento del juicio del gusto. Pero el filósofo de Königsberg omite ese examen, que Deleuze echa de menos. Kant da por supuesto el sentido común, cuya función es la de comunicar universalmente conocimientos y juicios, pues de otro modo ellos «no tendrían concordancia alguna con el objeto», y serían todos «un simple juego subjetivo de las facultades de representación, exactamente como lo quiere el escepticismo».⁹ Kant

ohne daß die reflektierende Urteilskraft, auch unabsichtlich, sie wenigstens mit ihrem Vermögen, Anschauungen auf Begriff zu beziehen, vergleiche.»

⁷ Deleuze, Gilles, *La philosophie critique de Kant*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, pp. 71 y ss.

⁸ Nota general a la primera sección de la analítica.

⁹ «*Erkenntnisse und Urteile, müssen sich, samt der Überzeugung, die sie begleitet, allgemein mitteilen lassen; denn sonst käme ihnen keine Übereinstimmung mit dem Objekt zu: sie wären insgesamt ein bloß subjektives Spiel der Vorstellungskräfte, gerade so wie es der Skeptizismus verlangt.*» (§21)

sostiene que cuando un objeto dado por medio de los sentidos pone en actividad la imaginación para juntar lo diverso, y ésta pone en actividad el entendimiento para unificarlo en conceptos, hay una disposición de las facultades del conocimiento determinada por el sentimiento. Pero esa disposición, y el sentimiento de la misma, tienen que poderse comunicar universalmente. De modo que, como el sentimiento puede ser universalmente comunicado, Kant presupone un sentido común como fundamento, no apoyado en observaciones psicológicas, «sino como la condición necesaria de la universal comunicabilidad de nuestro conocimiento».¹⁰

Ahora bien, la tesis kantiana requiere, no obstante su convincente argumentación, que la consideremos críticamente, sometiendo a examen tanto a la génesis del sentido común como a la universal comunicabilidad del sentimiento. En ese marco hay que poner de relieve la palabra “nunca”, de la que ha hecho uso Kant en el pasaje arriba citado: «no puede darse *nunca* aprehensión alguna de las formas en la elloimaginación, sin que el juicio reflexionante, aún sin propósito, la compare al menos con su facultad de referir intuiciones a conceptos.»¹¹

Heidegger ha tratado este problema fundamental, concerniente en la génesis trascendental de la imaginación, de un modo certero y agudo, y por ello su indagación nos presta un inestimable auxilio para una mejor clarificación de la cuestión.¹² El problema es planteado en los términos siguientes: «La imaginación, siendo “una facultad sensible”, pertenece a las facultades del conocimiento que han sido divididas en sensibilidad y entendimiento, presentándose la primera como la facultad “inferior” de conocimiento. La imaginación es un modo de la intuición sensible “aún sin la presencia del objeto”. No es preciso que el ente intuido esté presente él mismo; aún más: la imaginación no intuye lo recibido por ella, en calidad de intuición, como algo realmente “ante los ojos” y sólo como esto, a la manera de la percepción para la cual el objeto “debe ser representado como presente.” La imaginación “puede” intuir, puede recibir un aspecto, sin necesidad de que lo intuido en cuestión se muestre como ente y sin que proporcione desde sí mismo el aspecto.»¹³ De modo que en la imaginación hay, dice Heidegger, «una peculiar desligación frente al ente.» En efecto, ella «es libre

10 «...sondern als die notwendige Bedingung der allgemeinen Mitteilbarkeit unserer Erkenntnis,...» (&21).

11 «Denn jene Auffassung der Formen in die Einbildungskraft kann niemals geschehen, ohne daß die reflektierende Urteilskraft, auch unabsichtlich, sie wenigstens mit ihrem Vermögen, Anschauungen auf Begriff zu beziehen, vergleiche.» Introducción, VII. (Subrayado nuestro)

12 Heidegger, Martin, *Kant und das Problem der Metaphysik*, traducción de Gred Ibscher Roth: *Kant y el problema de la metafísica*, México, FCE, 1996, Parte tercera, &26.

13 Heidegger, M., *op. cit.*, p. 114.

en la recepción de aspectos, es decir, es la facultad capaz de proporcionárselos a sí misma en cierta manera. La imaginación puede llamarse, por tanto, una facultad formadora en un doble sentido característico. Como facultad de intuir, es formadora ya que se proporciona (forma) la imagen (el aspecto).»¹⁴ Heidegger explica que esta fuerza formadora «es un “formar” a la vez pasivo (receptor) y creador (espontáneo).» Y añade que la verdadera esencia de su estructura está contenida en este “a la vez”. De manera que «si receptividad equivale a sensibilidad y entendimiento a espontaneidad, la imaginación se encuentra entre ambos de manera peculiar. Este hecho le confiere un extraño carácter oscilante.»¹⁵ Heidegger observa en una nota al pie que ya en *De Anima*, A3, Aristóteles pone a la *phantasia* “entre” la *aisthesis* y la *noesis*.

Así las cosas, si la imaginación devuelve lo ya percibido, la presentación del aspecto depende del ofrecido por la percepción que le precedió, y es, por tanto, una *exhibitio derivativa*. Caso contrario, si inventa libremente el aspecto de un objeto, la exposición es una *exhibitio originaria*, y, por tanto, la imaginación se llama “productiva” (Kant, I., *Antropología*, VIII, &28). Heidegger acota que debe notarse, sin embargo, que esta clase de exposición originaria no es tan creadora como el *intuitus originarius* que, al intuir, crea al ente mismo. La imaginación productiva sólo forma el aspecto de un objeto posible. El formar productivo de la imaginación no es creador, en el sentido de que no podría formar de la nada.¹⁶

La conclusión de Heidegger es que Kant no llevó a cabo la interpretación más originaria de la imaginación trascendental. Le reprocha haber apartado de la segunda edición de la *Crítica de la Razón Pura* la espontánea descripción de la imaginación trascendental que contenía, según Heidegger, «indicios claros» de esa interpretación originaria. La imaginación trascendental es transformada en la segunda edición a favor del entendimiento. Kant eliminó los dos pasajes principales en los que había tratado explícitamente la imaginación como la tercera facultad fundamental, al lado de la sensibilidad y el entendimiento. En lugar de hablar de la imaginación como “función del alma”, Kant escribe “función del entendimiento”; y así atribuye la síntesis pura al entendimiento puro, de modo que se hace innecesaria la imaginación como facultad propia. La síntesis es ahora una acción del entendimiento. La facultad de enlazar *a priori* es propia del entendimiento; la síntesis trascendental de la imaginación es un efecto del entendimiento en la sensibilidad.

14 *Ibidem*.

15 *Ibidem*.

16 Volveremos sobre este punto en el último capítulo de esta parte.

Heidegger se pregunta por qué retrocedió Kant ante la imaginación trascendental. A su juicio Kant tenía conciencia de la posibilidad y necesidad de una fundamentación más originaria, pero no formaba parte de su propósito más inmediato, aunque éste no fue el motivo principal del haber apartado la imaginación trascendental. «El motivo principal –escribe Heidegger– debe encontrarse en la imaginación trascendental misma. ¿Cómo iba Kant a admitir que una facultad inferior de la sensibilidad constituyese la esencia de la razón? ¿Cómo iban a ocupar las partes inferiores el lugar de las superiores? ¿Qué sería entonces de la venerable tradición según la cual la *ratio* y el *logos* ocupan funciones centrales en la historia de la metafísica? Si la razón pura se convierte en imaginación trascendental ¿no nos conduce a un abismo? Kant llevó la posibilidad de la metafísica al borde de este abismo. Vio lo desconocido y tuvo que retroceder.»¹⁷

Ahora bien, hay algunas cuestiones suplementarias de este problema en las que deberíamos detenernos un instante. Paul Crowther¹⁸ llama la atención sobre un breve fragmento de la obra de Heidegger a la que hemos referido en el que aparece, un poco marginalmente, un señalamiento que el autor de *Ser y Tiempo* desliza a propósito de la *Crítica del Juicio*. Heidegger dice allí que «no es este el lugar de discutir en qué sentido reaparece la imaginación pura en la *Crítica del Juicio* ni, sobre todo, si reaparece en referencia explícita a la fundamentación de la metafísica, que acabamos de exponer.»¹⁹ De acuerdo a la interpretación de Crowther este problema es considerado implícitamente por Heidegger en otra parte: el capítulo dedicado a la doctrina de la belleza de Kant, incluido en el primer volumen de su obra sobre Nietzsche. El argumento de Heidegger es que la doctrina kantiana del desinterés no es más que un camino preparatorio en la estética kantiana. Los intérpretes, entre quienes se encuentra Nietzsche en lugar privilegiado, la habrían tomado erróneamente como lo único y decisivo de la teoría contenida en la *Crítica del Juicio*. Y se habría contribuido así, con ese énfasis en el desinterés, a crear una tendencia a pasar por alto el contenido positivo que permanece en la conducta estética, después de que el desinterés haya jugado su rol metodológico. Para Heidegger este contenido positivo encarna la más esencial relación del sujeto humano con el objeto percibido. La cuestión concerniente a la esencia de lo bello en la estética kantiana podría

17 Heidegger, M., *op. cit.*, & 31, edición citada, p. 144.

18 Crowther, P., "Fundamental Ontology and Transcendent Beauty", en *Kant-Studien*, 76 Jahrgang, Heft 1, 1985, pp. 55-71.

19 Heidegger, M., *op. cit.*, pp. 139-140.

plantearse, según Heidegger, de la siguiente manera: ¿A través de qué se tiene que dejar determinar el comportamiento en virtud del cual encontramos belleza en algo que se nos enfrenta, para hallar lo bello en cuanto bello? ¿Cuál es el fundamento determinante del encontrar bella alguna cosa? Pues bien, «antes de que Kant diga de manera constructiva el fundamento determinante *para encontrar belleza en algo*, y, de esta manera, lo que es lo bello en cuanto tal, se debe eliminar primeramente lo que nunca puede imponerse como su causa: esto es, un interés. Lo que exige el juicio estético: *Esto es bello*, jamás puede ser un interés. Lo que quiere decir: para encontrar bella una cosa debemos dejar a lo que se nos enfrenta, presentarse a sí mismo, puramente en tanto que sí mismo, en su rango y en su dignidad propios. No nos es lícito considerarlo en vista de otra cosa más que él, sea de nuestros fines o de nuestras intenciones, de un goce o de una ventaja posibles.»²⁰ El comportamiento para con lo bello, dice Kant, es el de la libre complacencia. Y traduce Heidegger: «debemos devolver al objeto encontrado en tanto tal lo que él es, dejarlo y permitirle lo que lo vuelve propio y lo que lo trae a nosotros.»²¹

Esta libre complacencia, que es, expresado en el lenguaje heideggeriano, el modo de dejar ser a lo bello lo que él es en tanto tal, está lejos de ser una suspensión de la voluntad, o indiferencia. La libre complacencia (*freie Gunst*) «¿no será –se pregunta retóricamente Heidegger– más bien el supremo esfuerzo de nuestra esencia, la liberación de nosotros mismos en favor del restablecimiento (*Freigabe*) de aquello que en sí tiene una dignidad propia, a fin de que tenga puramente esta dignidad».²² Es en virtud del desinterés que la referencia esencial al objeto mismo entra en juego. Es a partir de él que el objeto en tanto que puro objeto hace su aparición. De modo que lo que aparece (el venir a la luz) constituye, para Heidegger, lo bello. «La palabra “bello” mienta el aparecer en el resplandor de tal aparición.» Por tanto, «en orden a encontrar algo bello, debemos dejar que nos encuentre, puramente como es en sí mismo, que venga ante nosotros en su propia estatura y valor.»²³

Siguiendo la tesis de Crowther, en la tercera crítica de Kant estaría prefigurada la senda tomada por la ontología fundamental del siglo XX, que Heidegger mismo fundó con la idea de “precomprensión del ser”, en tanto el ser es descubierto a través

20 Heidegger, M., *Nietzsche I*, traducción francesa de Pierre Klossowski: *Nietzsche I*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 103-104.

21 Heidegger, M., *op. cit.*, p. 104.

22 *Ibidem*.

23 *Ibidem*.

de la experiencia estética. Un punto a favor de tal aproximación, según Crowther, es la frecuente aserción de Kant de que el juicio estético puro es “sin concepto”. Esta posibilidad de percepción no conceptual permitiría proveer las condiciones por las cuales un objeto podría apreciarse en su “pura apariencia”, como Heidegger exige. Pero, si bien esa posibilidad se encuentra favorecida por la estética de Kant —agrega el autor escocés— no se puede decir lo mismo de la filosofía contemporánea, incluyendo, a pesar suyo, a la del propio Heidegger, porque en su concepción de la belleza estética está implícito que la pura apariencia sea concebida como una cosa. El último Heidegger, dice Crowther, parece confirmarlo, al señalar, con su creciente énfasis en el lenguaje, la importancia del elemento conceptual en el descubrimiento del ser. Esto conduce a la conclusión de que la noción de Kant de “belleza estética pura”, lejos de ser un equivalente de la “apariencia pura” del objeto de Heidegger, en realidad está en conflicto con ella.»²⁴ Nuestra hipótesis es que la solución del problema podría estar dada por el análisis fenomenológico de lo imaginario. Al respecto es especialmente útil el examen que Sartre realizó de las imágenes hipnagógicas y otras imágenes análogas.²⁵ Veámoslo con detalle.

Lo primero que hay que saber es que las imágenes tienen como materia una pura apariencia. Qué ocurre cuando, por ejemplo, interpretamos una mancha en el mantel o un motivo de la tapicería, casos semejantes a los arabescos de los que habla Kant como ejemplos de belleza pura. En primer lugar la mancha no representa nada. Cuando se percibe, se percibe como mancha y nada más. No planteamos que la mancha tenga propiedades representativas. Ahora bien, cuando se produce el paso a la actitud imaginante, la base intuitiva de la imagen no es algo que haya aparecido anteriormente en la percepción. Lo que ocurre, según Sartre, es que nos encontramos frente a la eventualidad de efectuar con los ojos unos movimientos libres, y consideramos el contorno de una mancha a nuestro gusto, siguiendo el orden que queremos, aproximando al azar una parte a otra. Es lo que se produce cuando, acostados e inactivos, en el curso de una enfermedad, dejamos errar nuestros ojos por las tapicerías de las paredes. Sucede entonces que de los arabescos surge una forma conocida; es decir que, tras esos movimientos, se forma una síntesis un poco coherente ante la vista. Nuestros ojos se han abierto un camino, y este camino queda trazado en la tapicería. Entonces le atribuimos una forma: la de un hombre sentado,

24 Crowther, P., *op. cit.*, p.59.

25 Véase *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940, traducción castellana de Manuel Lamana: *Lo imaginario*, Buenos Aires, Losada, 1964.

por ejemplo, o la de un ramo de flores, o de un perro. Es decir, formulamos una hipótesis basada en esta síntesis libremente operada; conferimos un valor representativo a la forma orientada que acaba de aparecer. Dice Sartre: «la mayor parte del tiempo no se esperó que esta síntesis se acabe, sino que, de pronto, algo hay que cristaliza en comienzo de imagen. “Empieza como un ramo de flores, se diría que es la parte de arriba de una cara, etc.” El saber se ha incorporado a mis movimientos y los dirige: ahora sé cómo tengo que terminar la operación, sé lo que tengo que encontrar.»²⁶ De modo, pues, que terminamos nosotros mismos realizando un acuerdo entre los datos reales de la percepción (las líneas de los arabescos) y la espontaneidad creadora de nuestros movimientos. Pero los movimientos se dan como un libre juego, y el saber como una hipótesis gratuita. La imagen se da como un puro fantasma, como un juego que se realiza por medio de apariencias.

Pero también tenemos, observa Sartre, imágenes hipnagógicas, que se mantienen en el terreno de la casi-observación. Sartre dice que hay que hacer una distinción radical entre la manera que tiene de aparecer una cara en la percepción, y la manera en que esta misma cara tiene de darse en la visión hipnagógica. En el primer caso, aparece algo que después se identifica como una cara, y el juicio rectifica, organiza, estabiliza la percepción. Ese es el paso de “algo” a “tal objeto”, que se describe a menudo en las novelas. En el estado de modorra, en cambio, estamos ante conciencias imaginantes.²⁷ Estas imágenes alucinatorias se deben a un debilitamiento del sentido de lo real. El adormecerse es la primera degradación de la conciencia antes del sueño. «Puedo reflexionar todavía, es decir, producir conciencias de conciencias. Pero, para mantener la integridad de las conciencias primarias, es necesario que las conciencias reflexivas se dejen fascinar a su vez, que no pongan

26 Sartre, J. P., *op. cit.*, p. 60.

27 Sartre dice que para muchos autores la materia de estas conciencias imaginantes está dada por los fulgores entópticos. Según Leroy, uno de los más citados en su estudio, lo que caracteriza a la visión hipnagógica «es una modificación de conjunto del estado del sujeto, es el estado hipnagógico; la síntesis de las representaciones es en este caso diferente de la que es en estado normal; la atención voluntaria y la acción voluntaria en general sufren una orientación y una limitación especiales» (Leroy, *Les visions du demi-sommeil*, Alcan, 1926). El estado hipnagógico es una forma temporal que desarrolla sus estructuras durante el período de adormecimiento. El estado hipnagógico es precedido por notables alteraciones de la sensibilidad y de la motricidad. Se siente muy confusamente el cuerpo, y su posición en el espacio está mal determinada. La orientación está sujeta a confusiones características. La percepción del tiempo es incierta. El tono de la mayor parte de los músculos se relaja, aunque algunos, como los de los párpados, tienen una tonicidad aumentada. Parece, entonces, que tanto en los casos normales como en los patológicos, la base constitutiva de la conciencia hipnagógica es una alteración de la atención.

delante de ellas a las conciencias primarias para observarlas o describirlas.»²⁸ La conciencia reflexiva tiene que compartir las ilusiones de la conciencia imaginante. La conciencia reflexiva tiene el poder de sacudir el encantamiento, y hacer que se derrumbe para volver a encontrar al mundo anterior. Y es por eso que el estado hipnagógico es transitorio, sin equilibrio. Es, dice Sartre, «el sueño que no se puede formar.» La conciencia no se quiere cuajar por entero. Las imágenes hipnagógicas aparecen con cierta nerviosidad, con cierta resistencia al adormecimiento. En un estado de calma perfecto nos deslizamos, sin darnos cuenta, del estado de fascinación simple al sueño. Pero en el caso de la conciencia hipnagógica se retrasa la evolución, creando cierto estado de fascinación consciente, que es precisamente el estado hipnagógico. Se trata de una conciencia imaginante «que se acerca mucho a esas conciencias que descubren imágenes en una mancha o en una llama. La materia es plástica tanto en un caso como en el otro: aquí hay arabescos, formas débiles, allá, fulgores sin contornos. El espíritu está distendido (...) el sujeto, acostado y sin poder dormir, se entretiene siguiendo con la vista los arabescos del empapelado de la pared. Es en esa situación cuando se descubren más imágenes (...) Muchas veces los arabescos toman un aspecto extraño, se toman las líneas en una especie de torbellino inmóvil, se aprehenden formas en movimiento, direcciones que las juntan y luego desaparecen. Nuestra mirada es atraída por ciertos conjuntos y el resto del campo visual queda vago y movedizo. Es en ese momento cuando aparecen las formas nuevas, las caras. En un caso de fiebre fuerte, estas caras y estos personajes pueden tener una claridad casi alucinatoria (...) En la conciencia hay un sentimiento de espontaneidad. Se trata de una actividad de representación consciente de sí misma como tal. En la imagen hipnagógica esta conciencia ha desaparecido.»²⁹

Sartre pasa luego a describir los incesantes cambios que se producen en las imágenes hipnagógicas, en ese mundo en perpetuo movimiento. Esas figuras se transforman y se suceden rápidamente, están animadas por movimientos de traslación o de rotación; suelen ser «ruedas de fuego que giran, estrellas fugaces que bajan rápidamente, caras que se juntan o se alejan». El devenir de las mismas se explica por tres factores. Por un lado, hay un curso del pensamiento encadenado, al que nunca faltan las interpretaciones; esto es, una evidencia expulsa a la otra, a una certeza de ver, por ejemplo, una cara, sucede la certeza de ver, por ejemplo, un esqueleto. En segundo lugar existen variaciones del campo entóptico, que dan una base intuitiva

28 Sartre, J. P., *op. cit.*, p. 73.

29 Sartre, J. P., *op. cit.*, p. 78-79.

renovada sin cesar a las certezas siempre nuevas. En tercer lugar, se tiene el movimiento de los globos oculares.

Según creemos, estas investigaciones proporcionadas por la fenomenología de la imaginación son útiles para esclarecer la distinción kantiana entre belleza libre y belleza dependiente. Recordemos que esta oposición se corresponde con la diferencia establecida por Kant entre el juicio del gusto “puro” y el “intelectuado”. Las dos formas de belleza se definen como opuestas porque la primera, dice Kant, «no presupone el concepto de lo que el objeto debería ser; la segunda presupone un concepto y la perfección del objeto según éste».³⁰ De acuerdo con esta teoría aparecen la libre belleza de la naturaleza (como la de las flores o los peces del mar), y, en el ámbito del arte, la ornamentación (como los dibujos *a la greque*, la hojarasca para marcos o los papeles pintados), como la verdadera belleza del juicio de gusto puro, porque son bellos «por sí mismos». Cada vez que se pone en juego el concepto –lo que ocurre en la poesía, pero también en todas las artes representativas–, la situación se configura igual que en los ejemplos que aduce Kant para la belleza “dependiente”. Esos ejemplos son: hombre, animal, edificio, que designan o bien objetos naturales, tal como aparecen en el mundo dominado por los objetivos humanos, o bien objetos producidos para fines humanos. En todos esos casos la determinación teleológica significa una restricción del placer estético.

Consideremos ahora una interpretación crítica de este pasaje de la obra kantiana: la ofrecida por Gadamer en *Verdad y método*.³¹ Gadamer objeta que cuando entre los ejemplos de la belleza libre Kant incluye no sólo las flores, sino también los tapices de arabesco y la música «sin tema» o incluso «sin texto», esto implica acoger indirectamente todo lo que representa «un objeto bajo un determinado concepto», y, por tanto, todo lo que debiera contarse entre las bellezas condicionadas y no libres: todo el reino de la poesía, de las artes plásticas y de la arquitectura, así como todos los objetos naturales respecto a los cuales no nos fijamos únicamente en su belleza, como ocurre con las flores de adorno. En todos estos casos, el juicio de gusto está enturbiado y restringido. De manera que, desde la fundamentación de la estética en el juicio de gusto puro, el reconocimiento del arte parecería imposible, porque si bien Kant se da cuenta de que un mismo objeto puede ser juzgado desde los dos puntos de

30 «Die erstere setzt keinen Begriff von dem voraus, was der Gegenstand sein soll; die zweite setzt einen demselben voraus.»

31 Gadamer, Hans Georg, *Wahrheit und Methode*, traducción de Ana Aparicio y Rafael de Agapito: *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1988, pp. 78 y ss.

vista diferentes: el de la belleza libre y el de la belleza dependiente, el árbitro ideal del gusto parece seguir siendo el que juzga según lo que tiene ante sus sentidos, no según lo que tiene en el pensamiento. Si así fuera, la verdadera belleza sería la de las flores y la de los adornos, «que en nuestro mundo dominado por los objetivos se representan desde el principio y por sí mismos como bellezas, y que en consecuencia hacen innecesario un rechazo consciente de algún concepto u objetivo.»³² Por eso dice Gadamer que la teoría kantiana del gusto es fatal para la comprensión del arte. Y aún más: a su juicio los ejemplos de belleza libre no deben evidentemente representar a la auténtica belleza sino únicamente «confirmar que el placer como tal no es un enjuiciamiento de la perfección del objeto.»³³ Al contrario de Kant, Gadamer piensa que la acción productiva de la imaginación «no alcanza su mayor riqueza allí donde es completamente libre, como ocurre con los entrelazados de los arabescos, sino allí donde vive en un espacio que insta para ella el impulso del entendimiento hacia la unidad, no tanto en calidad de barrera como para estimular su propio juego.»³⁴

Parcialmente coincidente con la posición de Gadamer es la del ya citado Crowther.³⁵ No obstante, éste muestra un mayor interés en la belleza libre de Kant, por lo cual puede observarse una diferencia entre su conclusión y la conclusión a la que llega el autor alemán. En efecto, de las premisas kantianas se sigue que un objeto tiene belleza dependiente si la tiene según el grado en que se aproxima al modelo de perfección formal encarnado en su concepto. Pero esto, a juicio de Crowther, «nos envuelve en una situación en la cual la belleza de un objeto es determinada enteramente por su conformidad a modelos fijados por el intelecto humano, más que en acuerdo con su propia integridad ontológica.»³⁶ Por otra parte, aparece la dificultad puesta de manifiesto por Kant sobre el alcance de la belleza dependiente, especialmente como relacionada a la obra de arte. Esa dificultad y su respuesta implícita aparece en la consideración de los artefactos decorativos (dibujos *a la grecque*, hojarasca para marcos o papeles pintados) que, dice Kant, «no significan nada; no representan nada, ningún objeto bajo un concepto definido, y son bellezas libres». Igual que Gadamer, Crowther cree que, estrictamente hablando, esto no es verdad: «Tales decoraciones no sólo tienen “finalidad interna” (esto es, forma

32 Gadamer, H. G., *op cit.*, p. 79.

33 Gadamer, H. G., *op cit.*, p. 80.

34 *Ibidem*.

35 Crowther, P., *op. cit.*, pp. 55-71.

36 Crowther, P., *op. cit.*, p. 61.

reconocible “como” hojarasca o dibujos *a la grecque*, o lo que fuere) sino también “finalidad externa”, en cuanto están hechas en vista del “fin” de decoración.»³⁷ Kant necesita, entonces, alguna justificación para clasificarlas como “bellezas libres”. Crowther dice –y en esto concuerda también con Gadamer– que Kant puede resolver el problema fenomenológicamente, al establecer que la belleza libre puede ser aprehendida en un objeto con un “fin” definido, por abstracción de éste, es decir, por un bloqueo mental del fin. Lo que conduce a la idea de “finalidad sin fin”, aunque en el caso de los artefactos decorativos se podría argüir, razona el autor británico, que «su fin es realmente conducente a tal bloqueo, en tanto involucran esencialmente una repetición de formas diseñadas para la mezcla armoniosa.»³⁸

La solución fenomenológica parece ser el modo adecuado de clarificar el problema. De la descripción de Sartre surge lo siguiente: en la actividad de la conciencia imaginante intervienen tres elementos: la imaginación, que produce las variaciones libres de lo proporcionado por la base intuitiva; el entendimiento, que fija en interpretaciones (en conceptos) la variación imaginaria; y la fisiología corporal, basamento material de la conciencia. La imaginación y el entendimiento trabajan en forma simultánea, se superponen, se desplazan mutuamente, armonizan o están en tensión y lucha. La imaginación estética tiende a fluir libremente, el entendimiento tiende a la fijación conceptual. Ese es el juego libre entre imaginación y entendimiento del que habla Kant, un juego en equilibrio siempre inestable entre la inquietud imaginativa y el reposo del entendimiento. Si se produce ese juego libre no habrá unidad fija de lo diverso, habrá unidades efímeras y endebles, como en el caso de las imágenes hipnagógicas; es decir, habrá un pensamiento fluyente, en perpetuo movimiento, gracias a la intervención de la imaginación estética. Si no se produce ese juego libre la conciencia quedará encadenada, y será conciencia cognoscente o imaginación sin sentido, o bien razón pura o bien fantasía arbitraria y absurda. El árbitro de esa lucha es el sentido común estético, que establece el acuerdo y la armonía entre los contendientes. El sentido común asegura la comunicabilidad de lo imaginario. Por tanto, la posibilidad de que la fantasía privada tenga un canal abierto hacia el reino intersubjetivo, es decir, hacia una razón comunicativa práctica. Lo contrario es una imaginación sin límites, y sin un lenguaje que le permita hacerse pública. Ahora bien, si la belleza libre en la que está pensando Kant es una belleza verdaderamente libre, no sólo excluye la dependencia respecto del concepto del

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Crowther, P., *op. cit.*, p. 62.

objeto, también excluye la dependencia respecto del sentido común. En consecuencia, tal belleza libre pertenecería a la esfera privada de la imaginación pura, sin juicio, que, en tanto libre de toda dependencia, debería ser considerada la auténtica sede de la autonomía estética.

2

IMÁGENES PURAS

En la descripción que Sartre desarrolla de las imágenes hipnagógicas nosotros hemos visto un campo de fenómenos que desbordan las líneas fundamentales desarrolladas en el proyecto fenomenológico sartreano, en tanto éste determina los límites que la fenomenología de la conciencia imaginante debe trazar. Este proyecto se inscribe, tal como declara expresamente en varios lugares su autor, y aún con todas las correcciones que la evolución del pensamiento exige, en los marcos de la filosofía de la conciencia, según fuera concebida en la modernidad. Si nosotros hemos intentado desanclar la descripción de las imágenes hipnagógicas de esa filosofía de la conciencia, del mismo modo que intentamos desanclar el concepto kantiano de “belleza libre”, es porque, según creemos, se puede comprobar la presencia intersticial de un pensamiento estético no explícito, y probablemente no consciente, en los filósofos que examinamos, que va en la dirección que nos interesa.

Si nos circunscribiéramos en los límites de su proyecto, debemos recordar que Sartre, de acuerdo con el principio fundamental que rige su pensamiento expreso, y que sigue en lo esencial la senda trazada por Husserl, nunca confunde la conciencia con el mundo. El mundo, para Sartre, es, por esencia, exterior a la conciencia, y relativo a ella. Esgrimiendo el conocido principio husserliano “Toda conciencia es conciencia de algo”, que es el principio que gobierna e inspira sus investigaciones fenomenológicas, Sartre ha intentado combatir lo que llamó “ilusión de inmanencia”. En las primeras páginas de *Lo imaginario* leemos: «pensábamos que la imagen estaba en la conciencia y que el objeto de la imagen estaba en la imagen. Nos figurábamos la conciencia como un lugar poblado de pequeños simulacros y esos simulacros eran las imágenes. Sin duda alguna, el origen de esta ilusión se tiene que buscar en nuestra costumbre de pensar en el espacio y con términos de espacio. La llamaremos: *ilusión*

de inmanencia. Su expresión más clara se encuentra en Hume.»³⁹ Enseguida, después de citar un pasaje del *Tratado de la naturaleza humana* en el que Hume define las impresiones y las ideas, Sartre identifica las ideas de Hume con lo que él (Sartre) llama imágenes. Escribe Hume: «Podemos llamar *impresiones* a las percepciones que penetran con más fuerza y violencia (...); por *ideas* entiendo las débiles imágenes de las primeras en el pensamiento y razonamiento». Y acota enseguida Sartre, apoyándose en la afirmación de Hume según la cual formarse una idea de un objeto y formarse una idea es lo mismo: «Estas ideas no son más que lo que nosotros llamamos imágenes.»⁴⁰

Contra el empirismo, contra lo que despectivamente denomina “filosofía digestiva del empirio-criticismo”, contra el neokantismo, y contra todo psicologismo, es invocada la intencionalidad husserliana como principio fundamental. «Husserl –dice Sartre– no se cansa de afirmar que no se pueden disolver las cosas en la conciencia. Veis este árbol, sea. Pero lo veis en el lugar mismo en que está: al borde del camino, entre el polvo, solo y retorcido por el calor, a veinte leguas de la costa mediterránea. No podría entrar en vuestra conciencia, pues no tiene la misma naturaleza que ella.»⁴¹ La crítica a las filosofías rivales se extiende incluso a lo que Sartre caracteriza como el “realismo” de Bergson: «Creéis reconocer aquí a Bergson y el primer capítulo de *Matière et mémoire*. Pero Husserl no es realista; este árbol sobre su trozo de tierra agrietada no constituye un absoluto que entraría más tarde en comunicación con nosotros.»⁴²

Ya en *La imaginación*⁴³ había desarrollado Sartre sus discrepancias con Bergson de manera pormenorizada. Y puede verse allí que en la raíz de sus objeciones está la interpretación, errónea para nosotros, según la cual en la filosofía de Bergson se habría «confundido el mundo con la conciencia»,⁴⁴ lo que, de acuerdo con Sartre, representaría una insuficiencia metafísica. Escribe Sartre: «para el realismo bergsoniano, la cosa es la imagen, la materia es el conjunto de las

39 Sartre, J. P., *op. cit.*, p. 15. En el próximo capítulo veremos, a partir de la teoría de los simulacros de Lucrecio, una perspectiva de índole materialista que no requiere de la noción de espacio para pensar la imagen.

40 *Ibidem*.

41 Sartre, J. P., “Una idea fundamental de la fenomenología de Husserl: la intencionalidad”, en *Situations, I*, traducción castellana de Luis Echávarri: *El hombre y las cosas*, Buenos Aires, Losada, 1967.

42 Sartre, J. P., *Ibidem*.

43 Sartre, J. P., *L'Imagination*, traducción castellana de Carmen Dragonetti: *La imaginación*, Buenos Aires, Sudamericana, 1967.

44 Sartre, J. P., *La imaginación*, edición citada, p. 41.

imágenes». ⁴⁵ Sartre le reprocha a Bergson no pensar como Husserl, es decir, no resolver los problemas que aquejaban a la filosofía de fines del siglo XIX y principios del XX del modo en que parecían haber sido resueltos por la fenomenología. En efecto, como observa Deleuze, ⁴⁶ Bergson, como Husserl, se instalaba en una época de crisis de la psicología. ¿En qué consistía esa crisis? En tratar de explicar el pasaje entre el movimiento y la imagen. Las dos alternativas disponibles remitían a los dos modelos explicativos que proponía la tradición: el materialismo y el idealismo. Según el materialismo el movimiento está en la materia y las imágenes en la conciencia. El idealismo decía que las imágenes producen el movimiento. El materialismo encontraba la fuente en el movimiento material, y ese movimiento material es lo que se imprimiría en la conciencia. El idealismo hacía el camino inverso. Pero cómo pasar de un orden a otro. Había que explicar cómo es que los movimientos producen una imagen, como sucede en la percepción; o cómo la imagen produce un movimiento, como sucede en la acción voluntaria. Como resume muy bien Deleuze, «lo que parecía no tener salida era el enfrentamiento entre el materialismo y el idealismo, uno queriendo reconstruir el orden de la conciencia con puros movimientos materiales, y el otro el orden del universo con puras imágenes en la conciencia.» ⁴⁷ Bergson y Husserl emprendieron la misma tarea en la misma época. Pero el proyecto de Bergson es de una mayor radicalidad. Deleuze dice que Bergson pretendía romper con la dicotomía, con el dualismo, para instalarse en el punto medio entre la conciencia y la cosa. No hay conciencia por un lado y cosa por el otro; no hay imágenes por un lado y movimientos por el otro. Las explicaciones antagónicas ofrecidas por el materialismo y el idealismo le parecieron a Bergson del todo insatisfactorias. ¿Cómo explicar que algo inmaterial como la conciencia, algo que es inextenso, devenga movimiento, o sea, devenga algo del orden de lo extenso, del orden de lo material? O bien al revés: ¿cómo explicar que algo material, que algo extenso, el movimiento, entendido como trabazón en el espacio, devenga imágenes en la conciencia, que son inextensas? El dualismo no puede explicar ese pasaje. Si la explicación se le atribuye a las operaciones del cerebro, habría que admitir que el cerebro está dotado de una especie de virtud mágica, de transformación de lo material en lo inmaterial. O a la inversa. Siguiendo a Bergson, Deleuze dice que hay que romper con el dualismo. No hay cosa por un lado,

45 Sartre, J. P., *La imaginación*, edición citada, p. 40.

46 Deleuze, Gilles, *L'image-mouvement. Cinema 1*, traducción castellana de Irene Agoff: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 87.

47 *Ibidem*.

conciencia por el otro, movimiento por un lado, imágenes por el otro. La cosa y la conciencia son la misma cosa. Y lo que hay es imágenes-movimiento, y no imágenes en movimiento. Todo es imagen. El cerebro no puede tener la virtud mágica de transformar la materia en conciencia, porque el cerebro también es una imagen, entre todas las imágenes. Nuestro cuerpo es imágenes; nuestro cerebro es imágenes; la materia es imágenes movientes o imágenes-movimiento, flujos de luz. Sartre sostenía que Bergson no había logrado suprimir el problema, pues el cuerpo no es una imagen entre otras, sino un centro, «centro de reflexión y oscuridad a la vez, que actualiza la conciencia virtual», puesto que «aislando ciertas imágenes, las transforma en representaciones actuales.»⁴⁸ La pregunta que se impone es entonces la siguiente: ¿cómo se efectúa el tránsito? Sartre refiere el argumento de Bergson: no necesitamos deducir las imágenes, pues el mundo material se nos da como un conjunto de imágenes; no hay que producir la conciencia a partir de la cosa, pues la cosa es ya conciencia. Pero lo que Sartre pide es que se explique el pasaje de la imagen no consciente a la imagen consciente. Es decir, cómo es que lo virtual puede actualizarse. Las preguntas que formula Sartre revelan las dificultades que encontraremos si lo que se pretende es hallar un suelo común para dos enfoques filosóficos disímiles: «¿Puede entenderse acaso que baste separar una imagen del resto de las imágenes para darle de repente esa transparencia, esa existencia para sí, que la hace conciencia? O bien, si se sostiene que ya la poseía antes, ¿es admisible que tal transparencia no haya existido ni para sí ni para sujeto alguno?»⁴⁹

Sería un tanto ocioso señalar en este pasaje el aire de familia que el lenguaje de Sartre mantiene con el lenguaje hegeliano, que no corresponde al contexto de Bergson.⁵⁰ En cualquier caso lo que importa es si Sartre comprende o no a Bergson. Pues lo que para uno es esencial, para el otro es de escaso interés. En efecto, Bergson, dice Sartre, «considera despreciable esta característica esencial del hecho de conciencia que es la de aparecerse precisamente como consciente; y por haber confundido el mundo con la conciencia, considerada como una cualidad casi sustancial, reduce también la conciencia psicológica a una especie de epifenómeno,

48 Sartre, J. P., *La imaginación*, edición citada, p. 41.

49 *Ibidem*.

50 No estará demás recordar que en 1936, el año de publicación de *La imaginación*, Sartre asistía al célebre seminario dictado por Kojève consistente en la lectura de la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel, de modo que el lenguaje hegeliano se había incorporado al pensamiento del filósofo francés para ya no abandonarlo hasta el final.

cuya aparición puede describirse, pero no explicarse.»⁵¹ La preocupación de Sartre, consistente en querer saber cómo llega a ser conciencia consciente de un sujeto individual esta conciencia inconsciente o impersonal bergsoniana, la preocupación de querer saber cómo las imágenes virtualmente representadas devienen imágenes de un “yo”, no obtienen las respuestas esperadas en el universo bergsoniano. Y no las obtienen porque Bergson, a diferencia de Sartre, no parte de la conciencia, sino de las imágenes. Bergson entiende que el cuerpo actúa como instrumento de selección, gracias al cual la imagen deviene percepción. La percepción es la imagen referida a la acción posible de una cierta imagen determinada, que es el cuerpo. Sartre se pregunta cómo esa referencia produce la aparición de un sujeto que llama a su cuerpo “mi” cuerpo, y a las otras imágenes “representaciones”. Y esa pregunta queda sin respuesta.

Para saber por qué no hay respuesta a estos interrogantes en el universo bergsoniano, tenemos que partir de la descripción del devenir según Bergson. Es indispensable tener presente, en primer lugar, que el universo no es descrito por Bergson como un universo de cuerpos sólidos, sino como flujos de luz y de movimiento. La materia es flujos de luz y de movimiento. Esta idea, que Bergson vincula a la física de Einstein, se desarrolla en el primer capítulo de *Materia y memoria*. La materia es luz y movimientos, y el nombre que le pone Bergson a esta coincidencia: materia, luz y movimiento, es “imágenes”. Lo que la física de Einstein había descubierto como materia, luz y movimiento es, para Bergson, imágenes. El universo material es un universo de imágenes movientes. Imágenes movientes o, como las llama Deleuze, imágenes-movimiento. La movilidad de estas imágenes movientes es una movilidad absoluta, que no depende de cuerpos. La concepción que teníamos de la física moderna era que el movimiento se entendía como traslación en el espacio de cuerpos inmóviles, a la manera de las fotografías instantáneas que, en el cine, tienen un movimiento abstracto externo. Las imágenes del primer capítulo de *Materia y memoria* son, en cambio, la movilidad absoluta; no son cuerpos en movimiento. Lo único que hay en el universo son imágenes; ya no hay más cuerpos, sino imágenes. Luz, materia y movimiento son sinónimos de imágenes. Si detenemos las imágenes, si decimos que tenemos un cuerpo, algo sólido, que tiene un límite, etc., estamos realizando la operación que señalaba Bergson en *La evolución creadora* de detener el movimiento. Detenemos el movimiento con vistas a la acción, con

51 Sartre, J. P., *La imaginación*, edición citada, p. 41.

propósitos puramente pragmáticos. En la primera página de *La evolución creadora* leemos: «Veremos que la inteligencia humana se siente en su casa en tanto se la deja entre los objetos inertes, más específicamente entre los sólidos, en los que nuestra acción halla su punto de apoyo, y nuestra industria sus instrumentos de trabajo. Veremos que nuestros conceptos han sido formados a imagen de los sólidos. Que sobre todo nuestra lógica es la lógica de los sólidos. Que es por eso mismo que nuestra inteligencia triunfa en la geometría, donde se revela el parentesco del pensamiento lógico con la materia inerte y donde la inteligencia no tiene más que seguir su movimiento natural.»⁵² Detenemos el devenir, el devenir incesante, y lo detenemos con fines operativos, estableciendo cortes en ese devenir, en ese río fluyente heraclíteo. Cortamos ese devenir incesante, y le añadimos, luego, movimiento abstracto. De allí la afinidad de nuestro pensamiento y de nuestra percepción con los sólidos. Nos acercamos a lo que no tiene movimiento, a lo que es inmóvil: los sólidos, y después le añadimos un movimiento externo, abstracto, que mueve a los móviles, cambiándolos de lugar. De una realidad siempre en devenir, una realidad que siempre está haciéndose y deshaciéndose, los seres vivos no perciben sino detenciones y estados, instantáneas. Esa es, para Bergson, la lógica del conocimiento humano. Lo que hace la inteligencia, el conocimiento humano, e incluso nuestra percepción, es detener ese fluir permanente del universo, esos “bloques de espacio-tiempo”, como los llama Bergson en 1907, la época en que la teoría de la relatividad estaba recientemente publicada.

La evolución creadora es el proyecto de Bergson para dotar a la nueva física de una filosofía. Y eso exigía realizar previamente una crítica de la historia de la filosofía que fundamentó a la ciencia antigua y a la ciencia moderna: esto es, una crítica de las metafísicas que conciben a la materia como sólidos, inmovilidades, cuerpos, o, para decirlo en el lenguaje aristotélico, sustancias, sustancias inmóviles. Nuestro pensamiento, entiende Bergson, se asocia a esa inmovilidad para conocer. Conocemos estados de cosas, porque no podemos conocer lo que fluye y no se detiene; podemos conocer lo que detenemos artificialmente mediante lo que Bergson denomina “ilusión cinematográfica”, que es el mecanismo propio de nuestra percepción, nuestro lenguaje, nuestra inteligencia y nuestro modo de conocimiento.

Sartre, razonablemente, había planteado la pregunta: ¿por qué nuestro lenguaje y nuestra inteligencia están orientados de esa manera? Bergson ofrecía la

52 Bergson, Henri, *L'évolution créatrice*, traducción castellana de Pablo Ires: *La evolución creadora*, Buenos Aires, Cactus, 2007.

respuesta siguiente: por la necesidad de actuar para vivir. Los seres vivos actuamos, y para actuar tenemos necesidad de detener el movimiento. El privilegio de lo estable sobre lo inestable, de lo inmóvil sobre el movimiento, proviene de esta orientación hacia la acción. El privilegio acordado a lo estable y a lo inmóvil, a la fijación en un centro, está en función de las acciones que los seres vivos realizamos. Tenemos el hábito de tomar algo semejante a fotografías instantáneas sobre el devenir de la realidad, y esto nos conduce a no concebir el movimiento y el cambio sino como accidentes que sobrevendrían a las cosas, estables por naturaleza. Nuestro pensamiento lógico dice que las cosas son estables por naturaleza, que el movimiento y el cambio es accidental. La lógica aristotélica del juicio predicativo, que atribuye a un sujeto sustancia un predicado accidente, expresa la fuerza de ese hábito. Entonces se instala una ilusión. El pensamiento lógico-conceptual, artificialmente, le impone a lo real la detención, la inmovilidad, las instantáneas. Cortamos el fluir heraclíteo del universo. Y caemos en la trampa, dice Bergson, de creer posible pensar lo inestable por intermedio de lo estable, como hace la ciencia, la física galileana verbigracia, que piensa el movimiento a partir de lo inmóvil, y al movimiento lo mide por el espacio recorrido. «Tal es el artificio del cinematógrafo –escribe Bergson–, y tal es también el artificio de nuestro conocimiento. En lugar de apegarnos al devenir interior de las cosas, nos situamos fuera de ellas para recomponer su devenir artificialmente. Tomamos vistas casi instantáneas sobre la realidad que pasa, y como ellas son características de esa realidad, nos basta enhebrarlas a lo largo de un devenir abstracto, uniforme, invisible, situado en el fondo del aparato del conocimiento para imitar lo que hay de característico en ese devenir mismo. Percepción, intelección, lenguaje, proceden en general de este modo: se trata de pensar el devenir o de expresarlo, o aún de percibirlo, no hacemos apenas otra cosa que accionar una especie de cinematógrafo interior, todo lo que precede se resolvería pues diciendo que *el mecanismo de nuestro conocimiento usual es de naturaleza cinematográfica*. Los seres humanos somos como cámaras cinematográficas inconscientes, desde que nacemos hasta que morimos».⁵³

Ahora bien, en el segundo capítulo de *Materia y memoria*, Bergson distingue dos formas diferentes de esfuerzos intelectuales. La percepción habitual o automática, que es aquella gobernada por las relaciones pragmáticas que mantenemos con el mundo, y la percepción atenta. La primera se prolonga en movimientos estructurados

53 Bergson, H., *La evolución creadora*, edición citada, p. 307.

por el esquema sensorio-motriz, por la costumbre. En el esquema sensorio-motriz reconocemos los objetos actuando con ellos, tomándolos. Cuando tomamos algo, no lo estamos conociendo intelectualmente, sino que lo reconocemos con la acción, con el cuerpo, sin el refuerzo de la repetición; ya conocemos, y reconocemos algo que ya conocemos. Dice Deleuze en *Diferencia y repetición*: «Reconozco a mi amigo Pedro como la vaca reconoce la hierba, (y como) la vaca pasa de una mata de hierba a otra, con mi amigo Pedro paso de un tema de conversación a otro».⁵⁴ Esta es la percepción habitual. En la percepción habitual se sigue un movimiento horizontal. Se pasa de un objeto a otro, permaneciendo siempre en el mismo plano. En la percepción atenta, en cambio, volvemos sobre el objeto, formando un circuito. Con cada profundización de la atención se forma un nuevo circuito, más amplio, que envuelve al primero, pero que sólo comparte con éste el objeto percibido. Son círculos sobre círculos. Estos círculos sobre círculos responden a un doble sistema de círculos: círculos superiores y círculos inferiores, concéntricos al objeto. Los círculos superiores son los grados de memoria, los círculos inferiores, las capas del objeto. La percepción atenta, que vuelve sobre el objeto, provoca una expansión simultánea de la memoria y del conocimiento de la realidad, de la materia y del espíritu. La apariencia es que las percepciones habituales, que son las que se prolongan en los movimientos de nuestro cuerpo y parecen darnos la cosa misma, son, en la medida en que podemos servirnos de ella, más ricas y más concretas. Pero la cosa, en este sentido, como útil, pierde toda especificidad, toda singularidad, y no es sino una abstracción, y en lugar de ser lo más rico es lo más pobre. Por ejemplo, la vaca está interesada en la hierba en general y no en una mata en particular. En contraste, las imágenes ópticas y sonoras, que, en principio, parecen abstractas y subjetivas, se revelan mucho más ricas en la percepción atenta que en la percepción habitual.⁵⁵

54 Deleuze, G., *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1969, p. 96.

55 Cfr. Deleuze, G., *L'image-temps. Cinéma 2*, traducción castellana de Irene Agoff: *Estudios sobre cine. La imagen-tiempo*, Buenos Aires, Paidós, 1996. Deleuze va más lejos aún, al establecer una relación entre la teoría bergsoniana de la percepción y la teoría de las descripciones de Robbe-Grillet, que parte de la pregunta por la distinción entre las dos clases de imágenes. «A primera vista –dice– parecería que la imagen sensoriomotriz es más rica porque ella es la cosa misma, o al menos la cosa en cuanto se prolonga en los movimientos por los cuales nos servimos de ella. En cambio, la imagen óptica pura parece necesariamente más pobre y enrarecida: como dice Robbe-Grillet, ella no es la cosa sino una “descripción” que tiende a reemplazar a la cosa, que “borra” al objeto concreto, que sólo elige de él ciertos rasgos, sin perjuicio de dar paso a otras descripciones que retendrán otras líneas o rasgos, siempre provisionales, siempre dudosos, desplazados o reemplazados (...) se hace menester oponer dos clases de descripciones: una de ellas es orgánica (como cuando se dice que una silla está hecha para sentarse,

Aquella, la percepción atenta, es, precisamente, la percepción que nos interesa destacar aquí. Esa percepción es una percepción no conceptual. Es la percepción que, por ejemplo, pone en juego el pintor, cuando no se detiene meramente en una hierba en general, sino en esa mata de pasto, para pintarla, o cuando se detiene en esa manzana, esa naranja y esa pera, para pintar una naturaleza muerta. No es una pera en general o una manzana en general lo que le interesa al pintor, no es el terco fin práctico de comerla. Lo que le interesa es mirar la cosa en profundidad. En la percepción habitual están los propósitos prácticos y utilitarios. Es decir, está el interés, en el sentido kantiano. Y lo que hacemos, cuando empleamos los sentidos en vista de nuestros fines subjetivos, es restar. Dice Deleuze que la percepción (en el sentido de la percepción habitual de Bergson) es sustractiva. Descontamos de la cosa lo que no nos interesa, consideramos a la cosa en tanto útil para nuestras acciones, y, en último término, para nuestra vida. En cambio, en la percepción atenta nos detenemos en la singularidad de ese objeto singular en tanto tal. Es decir, la percepción es, en este caso, desinteresada.

Estas imágenes ópticas y sonoras –dice Deleuze– se encadenan en circuitos cada vez más vastos, con otras imágenes, que Bergson llama imágenes-recuerdo, imágenes-sueño e imágenes-mundo. La imagen actual se contrae, en el encuentro con su propia imagen virtual; y juntas cristalizan. Bergson llama “recuerdo puro” a la imagen virtual del presente. Escribe Deleuze: «La imagen virtual (recuerdo puro) no es un estado psicológico o una conciencia: existe fuera de la conciencia, en el tiempo, y no tendría que darnos más trabajo admitir la insistencia virtual de recuerdos puros en el tiempo que la existencia actual de objetos no percibidos en el espacio. Lo que nos mueve a engaño es que las imágenes-recuerdo, e incluso las imágenes-sueño o ensoñación, pueblan una conciencia dándole necesariamente un ritmo caprichoso o intermitente, pues se actualizan según las necesidades momentáneas de esa conciencia. Pero si preguntamos “dónde” va a buscar la conciencia estas imágenes-recuerdo, estas imágenes-sueño o ensoñación que ella evoca según sus estados, nos vemos devueltos a las puras imágenes virtuales de las que aquéllas no son sino

o la hierba para ser comida), mientras que la otra es físico-geométrica, inorgánica.» Ésta, la físico-geométrica, es la descripción de Robbe-Grillet. El esquema sensoriomotor es agente de abstracción. En la imagen óptica pura, en la sobriedad de esta imagen, en la escasez de lo que retiene, que es un fragmento sin importancia, «llevan cada vez la cosa a una esencial singularidad y describen lo inagotable, remitiendo sin fin a otras descripciones. Así pues, la verdaderamente rica o “típica”, es la imagen óptica.» (pp. 68-69)

modos o grados de actualización.»⁵⁶ En otras palabras: las imágenes-sueño o ensoñación, las imágenes-recuerdo, son actualizaciones de estas imágenes virtuales puras. «Así como percibimos las cosas ahí donde están, y debemos instalarnos en las cosas para percibir, así vamos a buscar el recuerdo ahí donde él está, debemos instalarnos de un salto en el pasado en general, en esas imágenes puramente virtuales que no cesaron de conservarse a lo largo del tiempo. Vamos a buscar nuestros sueños o nuestros recuerdos al pasado tal como es en sí mismo.»⁵⁷

Habría, pues, si se acepta esta novedosa explicación, pasado en sí, del mismo modo que hay una materia en sí, en tanto pensemos la materia en términos de imágenes-movimiento, sabiendo que esas imágenes existen fuera de nuestra percepción subjetiva centrada en nuestro cuerpo propio. Así pensado, como pasado en sí, no podría éste ser, en consecuencia, mero producto intencional de la conciencia. Y si hay imágenes-recuerdo, ellas serían actualizaciones de ese pasado en sí. Vamos al pasado, entonces, cuando tenemos imágenes subjetivas de nuestros recuerdos, pero esos recuerdos están en un pasado en sí, del mismo modo que las cosas están en el universo material en sí.

Pues bien, siguiendo la inspiración bergsoniana, Deleuze propone, en el contexto de su filosofía del cine, analizar la imagen-movimiento, proponiendo articularla en tres variedades: la imagen-percepción, la imagen-afección y la imagen-acción. Es la primera de ellas la que nos interesa fundamentalmente aquí, y enseguida veremos por qué. Deleuze ve que el cine, es decir, la técnica cinematográfica encarnada en la cámara y en el montaje, es lo que permite pensar en una percepción pura «tal como ella es en las cosas o en la materia.»⁵⁸ El montaje, dice Deleuze, es ciertamente una construcción desde el punto de vista del ojo humano, «pero deja de serlo desde el punto de vista de otro ojo; es la pura visión de un ojo no humano, de un ojo que se hallaría en las cosas».⁵⁹ De acuerdo a su tesis, este ojo que se hallaría en las cosas es el captado por la visión del pintor, al menos la de un cierto pintor, como Cézanne:⁶⁰ «La universal variación, la universal interacción (la modulación) es ya lo que Cézanne llamaba el mundo anterior al hombre, “alba de nosotros mismos”, “caos

56 Deleuze, G., *op. cit.*, edición citada, p. 112.

57 *Ibidem*.

58 Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, edición citada, p. 126.

59 Deleuze, G., *op. cit.*, p. 122.

60 Veremos también esta remisión a la visión del pintor en general, y a Cézanne en particular, en la teoría estética de Merleau-Ponty en el próximo capítulo.

irisado”, “virginidad del mundo”.»⁶¹ Análogamente a lo que encuentra en la visión de Cézanne, Deleuze ve en el cine de Dziga Vertov ese paso decisivo hacia la percepción pura. «Lo que hace el montaje, según Vertov, es llevar la percepción a las cosas, poner la percepción en la materia, de tal manera que cualquier punto del espacio perciba él mismo todos los puntos sobre los cuales actúa o que actúan sobre él.»⁶² Deleuze entiende que este programa materialista de Vertov, en germen en *Materia y memoria* de Bergson, realiza el en-sí de la imagen. El cine-ojo, el ojo no humano de Vertov, es el ojo de y en la materia. La técnica cinematográfica sería el fenómeno que permite pensar la percepción pura, aquella en la cual «la cosa y la percepción de la cosa son una sola y misma cosa, una sola y misma imagen».⁶³ «La cosa –dice Deleuze– es imagen y, con este carácter, se percibe a sí misma, y percibe todas las otras cosas en la medida en que padece su acción y reacciona a ésta sobre todas sus caras y en todas sus partes».⁶⁴ Lo que se da en *nuestra* percepción es la percepción de la cosa en vista de *nuestras* necesidades: lo que retenemos de la cosa es en función de nuestra faz receptora y de las acciones que seleccionamos a partir del esquema sensorio-motriz. Esa es la percepción subjetiva, y ella es, como vimos, sustractiva, «ella sustrae de la cosa lo que no le interesa».⁶⁵ De modo que la percepción subjetiva está fijada al interés de la subjetividad (aún la de la intencionalidad operante husserliana o la del cuerpo percipiente merleau-pontiano). El desinterés subjetivo (que no es indiferencia, según vimos siguiendo la interpretación heideggeriana del concepto kantiano de desinterés) abre la vía de la percepción no conceptual, esto es, de la percepción que Bergson denomina percepción atenta. Esta percepción no conceptual, no subjetiva, desinteresada, es la imagen-percepción de la cosa en sí misma, pues «la cosa es la imagen tal como es en sí.»⁶⁶ Tal percepción es la que nosotros determinamos como *percepción pura o absoluta*.

61 *Ibidem*.

62 *Ibidem*.

63 Deleuze, G., *op. cit.*, p. 97.

64 *Ibidem*.

65 *Ibidem*.

66 *Ibidem*.

II

ESTÉTICA Y ONTOFENOMENOLOGÍA

1

DE KANT Y BERGSON A MERLEAU-PONTY

En los capítulos precedentes hemos intentado desplegar, en primer lugar, una lectura de la indagación kantiana de la imaginación. En el texto kantiano observamos una autonomía parcial y relativa de la imaginación, en tanto la estética queda reducida, y subordinada, al sistema filosófico entero; de allí que hayamos propuesto una línea de interpretación de los fenómenos de lo imaginario que permitiría autonomizar a la imaginación de todo residuo metafísico. Nos hemos situado, en segundo lugar, en el contexto bergsoniano, a fin de explorar una perspectiva teórica en la que se tratara a las imágenes sin la habitual remisión a la conexión causal usualmente establecida entre imágenes y conciencia, o entre imágenes y sujeto. El estudio de las imágenes puras, proporcionado por la filosofía bergsoniana, permitió dar un decisivo paso hacia la desantropologización del fenómeno de lo imaginario, y, en consecuencia, también permitió avanzar en el camino hacia una estética autónoma.

La fuente procedente de la estética kantiana y la fuente procedente de la cosmología bergsoniana confluyen en la fenomenología de Merleau-Ponty, quien ha ensayado una atenta lectura de las tesis de ambos filósofos en los puntos que son de interés aquí. Tal lectura, de un lado, aclara aspectos centrales de las teorías en cuestión; del otro, posibilita trazar un puente con el pensamiento fenomenológico en el terreno de la estética pura. Si se tiene en cuenta que la fenomenología merleau-pontiana evolucionó progresivamente hacia la ontología, veremos que sus contribuciones nos acercan a la determinación del fenómeno de lo estético puro. Veamos los dos pasos por partes.

En el prólogo de la *Fenomenología de la Percepción* hay un pasaje consagrado a la noción de intencionalidad que permite observar el nexo que une la estética kantiana con la fenomenología. Escribe allí Merleau: «El mismo Kant muestra en la *Crítica del Juicio* que hay una unidad de la imaginación y del entendimiento y una unidad de los sujetos *ante el objeto*, y que, en la experiencia de lo bello, por ejemplo, hago la prueba de un acuerdo de lo sensible y del concepto, de mi y del otro, que es,

él mismo, sin concepto.»⁶⁷ En esta idea expuesta en la *Crítica del Juicio* se encuentra, entiende Merleau-Ponty, el esbozo de una relación intencional, que luego Husserl reanudará cuando hable de una teleología de la consciencia. Mauro Carbone⁶⁸ ha señalado que el prólogo de *Fenomenología de la percepción* permite ver que en la tercera crítica de Kant se arraiga «la aconceptualidad universal de la belleza, experimentada en el juicio del gusto, en la unidad de sentido que emerge en el seno de la relación intencional, en sentido husserliano.»⁶⁹ Tal relación intencional, explica Carbone, opera en el dominio de la *aisthesis*, es decir, en lo que Merleau-Ponty llamará, a partir del curso que dictó en el *Collège de France*,⁷⁰ «ser bruto». Lo que se abre con la tercera crítica, leída desde la perspectiva fenomenológica es, pues, la posibilidad de tematizar un modo no objetivista de percepción, y de rendir cuenta de nuestra facultad de captar a la naturaleza fuera de una concepción mecanicista.

En la *Crítica de la razón pura* Kant había tomado en consideración el orden de explicación causal; en la *Crítica del Juicio* se examina, en cambio, el principio de la finalidad, considerando el orden de totalidades orgánicas. Pero la dirección que había tomado la investigación kantiana, en ese orden como en los demás, se mantenía en los términos de una filosofía del sujeto. Así pues, las consideraciones de totalidad, como observa Merleau, «no designan nada que sea constitutivo del ser natural, sino solamente el feliz reencuentro de nuestras facultades.»⁷¹ No obstante, Merleau-Ponty entiende que el proyecto que yace en germen en la estética kantiana va hacia el descubrimiento de un “ser bruto” de la Naturaleza. Lo sensible es, para Merleau, «forma universal del ser bruto.»⁷² La limitación que imponía la problemática kantiana determinó la renuncia a buscar en el estudio de la naturaleza «una introducción a la definición del ser.»⁷³ Tal será el proyecto que Merleau-Ponty esbozará en sus obras tardías. En ese sentido adquiere relevancia el interés despertado en el filósofo por la pintura moderna. En efecto, tal como sostiene en “El lenguaje indirecto y las voces del silencio”, una vez que ha puesto en cuestión el prejuicio objetivista, la pintura moderna plantea «el problema de saber cómo se puede comunicar sin el auxilio de una

67 Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. XII.

68 Carbone, Mauro, “Le sensible et l’excédent. Merleau-Ponty et Kant”, en *Merleau-Ponty. Notes de cours sur l’origine de la géométrie de Husserl*, Presses Universitaires de France, 1998.

69 Carbone, M, *op. cit.*, p. 166.

70 Ver Merleau-Ponty, M., *La Nature, Notes. Cours du Collège de France*, Paris, Seuil, 1995.

71 Carbone, M., *op. cit.*, p. 164.

72 Merleau-Ponty, M., *Signes*, p. 217, y *Résumés de Cours*, p. 101, citado por Carbone, M., *op. cit.*, p. 163.

73 Merleau-Ponty, M., *Résumés de Cours*, p. 125, citado por Carbone, M., *op. cit.*, p. 165.

naturaleza preestablecida y sobre la cual nuestros sentidos a todo abrían, cómo estamos enlazados sobre lo universal por lo que tenemos de más propio.»⁷⁴ La investigación de este problema estaba bosquejada en la tercera de las críticas de Kant, en tanto se especulaba allí a propósito de nuestra capacidad de conocer y de comunicar fuera de una concepción mecánica de la naturaleza. Había que despojar a la indagación kantiana de sus rémoras de filosofía moderna. La pintura moderna mostraba el camino. «Lo que reemplaza al objeto –dice Merleau–, no es el sujeto, es la lógica alusiva del mundo percibido.»⁷⁵ Y añade que, en las artes, «la intimidad de toda expresión a toda expresión, su pertenencia a un solo orden, se obtiene por el hecho de la conjunción de lo individual y lo universal.»⁷⁶

La idea del acuerdo universal sin concepto reaparece en otros textos. Carbone observa que esta locución es retomada al menos tres veces en los últimos escritos del filósofo francés, tanto en *El ojo y el espíritu* como en *Lo visible y lo invisible*. En uno de esos pasajes se lee: «Cuando se piensa en esto resulta asombroso que a menudo un buen pintor haga también buen dibujo o buena escultura. No siendo comparables los medios de expresión, ni los gestos, es la prueba de que hay un sistema de equivalencias, un *Logos* de las líneas, las luces, los colores, los relieves, las masas, una presentación sin concepto del Ser universal.»⁷⁷ Frente a la preferencia cartesiana por el dibujo, por la forma de los objetos pictóricos, Merleau enfatiza la importancia del color. El dibujo es el afuera, la envoltura del objeto, pero hay otra apertura más profunda a las cosas que es la que nos dan las cualidades segundas, el color especialmente, «una apertura a las cosas sin concepto».⁷⁸ Esa universal aconceptualidad, explica Carbone, es la del *Logos* del mundo estético, «de nuestra relación estético-sensible al mundo, ahora concebido (...) en términos de reversibilidad: en suma en la *aisthesis*, en adelante rehabilitada ontológicamente.»⁷⁹

En *Lo visible y lo invisible* vuelve a aparecer la expresión “sin concepto”. Las relaciones de lo visible y lo invisible, dice Merleau-Ponty, suponen «una cohesión sin concepto, que es del mismo tipo que la cohesión de las partes de mi cuerpo, o la de mi

74 Merleau-Ponty, M., *Signes*, p. 65.

75 Merleau-Ponty, M., *Signes*, p. 71.

76 Merleau-Ponty, M., *Signes*, p. 91.

77 Merleau-Ponty, M., *L'Oeil et l'esprit*, traducción castellana de Jorge Romero Brest: *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 53-54.

78 Merleau-Ponty, M., *El ojo y el espíritu*, edición citada, p. 33.

79 Carbone, M., *op. cit.*, p. 169.

cuerpo y el mundo.»⁸⁰ Lo invisible se perfila en lo visible, del mismo modo que lo profundo se ahonda en el envolvimiento recíproco de las cosas. La lógica aconceptual es definida, en “El lenguaje indirecto y las voces del silencio”, como lógica del «mundo estético», lo que debe entenderse no como un mundo sensible compuesto de un montón de individuos espacio-temporales, sino como «sistema de equivalencias.»⁸¹

Ahora bien, esta lógica aconceptual está gobernada por aquello que Merleau-Ponty descubre como el ser carnal, por su fisión y por su reversibilidad, por los recubrimientos y por el quiasmo. Mi cuerpo, dice Merleau, «está hecho de la misma carne que el mundo (es un ser percibido), y (...) además el mundo participa de la carne de mi cuerpo, la *refleja*, se superpone a ella y ella a él (lo sentido a la vez colmo de subjetividad y colmo de materialidad).»⁸² «Y esta lógica –aclara Merleau– no es producto de nuestra constitución psicofísica ni de nuestro instrumental categorial, sino algo sacado de un mundo cuya contextura explicitan nuestras categorías, nuestra constitución y nuestra “subjetividad”.»⁸³ Es decir, explica Carbone, «esta contextura en la que consisten precisamente las esencias del estado bruto.»⁸⁴

La nota de trabajo fechada el 22 de octubre de 1959 es decisiva respecto a este punto. Allí Merleau define la percepción bruta o salvaje. Ciertamente, observa nuestro autor, la percepción ha sido producto de la cultura, ha sido orientada por el sistema. No obstante, se pregunta enseguida: «¿cómo se puede volver de esta percepción moldeada por la cultura a la percepción “bruta” o “salvaje” (...) ¿cuál es el acto por el que se la deshace (se vuelve a lo fenoménico, al mundo “vertical”, a lo vivencial)?»⁸⁵ Se observa que se defiende aquí una tesis de características ostensiblemente excéntricas a la tradición dominante en la filosofía moderna y contemporánea: la «vuelta a lo inmediato». Esta inmediatez se entiende como «lo perceptivo en el sentido de mundo no proyectivo».⁸⁶ Merleau entiende que la clave está precisamente en esta idea: «*la percepción es de suyo ignorancia de sí como percepción salvaje.*»⁸⁷ Tal percepción salvaje supone un retorno a la inmediatez. «La percepción –escribe– es al principio, no percepción de cosas, sino de *elementos*

80 Merleau-Ponty, M., *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 199.

81 Merleau-Ponty, M., *Le Visible et l'invisible*, p. 301.

82 Merleau-Ponty, M., *Le Visible et l'invisible*, p. 302.

83 *Ibidem*.

84 Carbone, M., *op. cit.*, p. 172.

85 Merleau-Ponty, M., *Le Visible et l'invisible*, p. 265.

86 Merleau-Ponty, M., *Le Visible et l'invisible*, p. 266.

87 Merleau-Ponty, M., *Le Visible et l'invisible*, p. 266-267.

(agua, aire...), de *radios del mundo*, de cosas que son dimensiones, que son mundos, me deslizo por esos “elementos” y me encuentro en el *mundo*, me deslizo desde lo “subjetivo” al Ser.»⁸⁸

Un breve rodeo nos ayudará a clarificar en qué está pensando Merleau-Ponty al referirse a la percepción salvaje. Carbone observa que el nexo entre la estética de Kant y la de Merleau-Ponty se hace manifiesto en la interpretación que el filósofo francés ensayó de la teoría de las ideas estéticas contenida en el §49 de la *Crítica del Juicio*. Carbone dice que los términos que emplea Merleau para caracterizar las ideas estéticas encontrarán resonancia en los que fueron utilizados para describir las ideas sensibles. Recordemos la definición kantiana de idea estética. Es «la representación de la imaginación que provoca a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, concepto alguno, y que, por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible.»⁸⁹ La idea estética, pues, da mucho que pensar, sin ser conceptualizable, ni conceptualmente explicable. Esto no implica, añade Carbone, que sea inefable. Al contrario: se encuentra la expresión que le conviene, que es una expresión aconceptual. La imaginación, dice Kant, obra creadoramente sobre la materia que la naturaleza real le da, y surge así otra naturaleza, por medio de leyes analógicas, pero según principios que están más arriba de la ley de asociación, que depende del uso empírico de la imaginación, de modo tal que la naturaleza provee la materia, pero nosotros la reelaboramos para algo distinto que la supere (§49).

La definición por parte de Kant de las ideas estéticas con el mismo nombre que las ideas de la razón ha sido probablemente dictada –señala Carbone– por la voluntad de subrayar la posición simétrica de unas y otras. Pero esto, enfatiza el autor italiano, no va de suyo, «porque si bien afirma que los dos tipos de ideas exceden la experiencia y, con ella, el entendimiento, Kant reconoce a las primeras la estructura particular de ideas que exceden lo sensible al interior de lo sensible mismo».⁹⁰ Carbone sugiere que nos detengamos en el pensamiento en el que las ideas estéticas tienen su origen. Tal pensamiento es el pensamiento estético «no solamente en el sentido fuerte de pensamiento en la belleza de la obra, sino también en el sentido

88 Merleau-Ponty, M., *Le Visible et l'invisible*, p. 271.

89 «...unter einer Ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreich und verständlich machen kann.»

90 Carbone, M, *op. cit.*, p. 179.

primero de pensamiento en lo sensible de la obra: como por las ideas estéticas a las cuales ella da vida, se podría también decir de este pensamiento que excede lo sensible en el sentido de lo propiamente sensible, volviendo justamente sensible lo invisible.»⁹¹ Se trata, pues, de una visión que ve más de lo que se ve; esto es, que trasciende el ver conceptual, propio del entendimiento, que es, por principio, un ver limitado. Este pensamiento poiético y analógico, dice Carbone, puede volver sensible lo que excede lo sensible gracias al excedente de lo sensible mismo. Por cierto, cabría replicar que la teoría de las ideas estéticas desarrollada por Kant se refiere a la producción de la belleza artística exclusivamente, mientras que la teoría merleau-pontiana toma en consideración el dominio de lo sensible en su conjunto. Sin embargo, apunta Carbone, el §51 de la *Crítica del Juicio* comienza diciendo que se puede llamar belleza «(sea natural o artística) a la expresión de ideas estéticas.»

Recordemos que la imaginación estética se diferencia de la imaginación reproductiva de la que se ocupaba la *Crítica de la Razón Pura* (que depende de las leyes empíricas de la asociación), y de la imaginación productiva tratada en esa misma obra (que depende de las leyes *a priori* del entendimiento y produce los esquemas), porque aquella, la imaginación estética, crea, a partir del material que provee la naturaleza real, otra naturaleza, por así decir. «Semejantes representaciones de la imaginación pueden llamarse ideas, de un lado, porque tienden, al menos, a algo que está por encima de los límites de la experiencia, y así tratan de acercarse a una exposición de los conceptos de la razón (ideas intelectuales), lo cual les da la apariencia de una realidad objetiva.»⁹²

Exposición de las ideas estéticas indica, pues, aquella representación de la imaginación que da ocasión a pensar mucho, sin que pueda serle adecuado ningún concepto determinado, por lo cual no hay lenguaje que alcance plenamente y pueda hacer comprensible tales ideas estéticas. Esta es la contrapartida de una idea de la razón, pues la idea de la razón, al contrario, es un concepto al que ninguna intuición (representación de la imaginación) puede serle adecuada. Cuando bajo un concepto se pone una representación de la imaginación poética, la representación, dice Kant, da tanto que pensar que nunca podría ser recogida en un concepto determinado; el

91 Carbone, M, *op. cit.*, p. 180.

92 «...Man kann dergleichen Vorstellungen der Einbildungskraft Ideen nennen: eines Teils darum, weil sie zu etwas über die Erfahrungsgrenze hinaus Liegendem wenigstens streben, und so einer Darstellung der Vernunftbegriffe (der intellektuellen Ideen) nahe zu kommen suchen, welches ihnen den Anschein einer objektiven Realität gibt; ...»

concepto mismo se extiende de un modo ilimitado. Entonces obra creadoramente la imaginación, poniendo en movimiento la facultad de las ideas intelectuales para pensar más de lo que en ella puede ser aprehendido; «la idea estética es una representación de la imaginación emparejada a un concepto dado y unida con tal diversidad de representaciones parciales en el uso libre de la misma, que no se puede encontrar para ella ninguna expresión que indique un determinado concepto; hace, pues, que en un concepto pensemos muchas cosas inefables.»⁹³

Es verosímil que Kant, al usar la expresión «pensar mucho», haya estado pensando en un pensar no sólo no conceptual, sino incluso no discursivo. Tal sería el pensar en imágenes no traducibles al lenguaje. El mismo Kant ofrece como ejemplo, en el párrafo citado, una imagen que permite captar este pensar estético estéticamente y no de un modo conceptual o lingüístico. El águila de Júpiter, con el rayo en la garra, es un atributo del poderoso rey del cielo. Pero ese atributo no es un atributo lógico, es un atributo estético. Los atributos lógicos representan lo que hay en nuestros conceptos de la sublimidad y la majestad de la creación, en tanto que los atributos estéticos representan «otra cosa que da ocasión a la imaginación para extenderse sobre una porción de representaciones afines que hacen pensar más de lo que se puede expresar por palabras en un concepto determinado».⁹⁴ Pensar mucho,

93 «...die ästhetische Idee ist eine einem gegebenen Begriffe beigestellte Vorstellung der Einbildungskraft, welche mit einer solchen Mannigfaltigkeit der Teilvorstellungen in dem freien Gebrauche derselben verbunden ist, daß für sie kein Ausdruck, der einen bestimmten Begriff bezeichnet, gefunden werden kann, der also zu einem Begriffe viel Unnennbares hinzu denken läßt,...» No estará demás referir brevemente, en cuanto a la diferencia entre ideas de la razón e ideas estéticas, una muy inteligente observación de Deleuze al respecto. Kant dice que la diferencia entre ideas de la razón e ideas estéticas es la siguiente: la idea de la razón consiste en un concepto sin intuición, mientras que la idea estética en una intuición sin concepto. Diríase entonces que hay dos tipos de ideas. Deleuze sostiene, en cambio, que, en rigor, no hay dos clases de ideas, sino una sola, porque cuando Kant dice que la idea de la razón es un concepto sin intuición, está empleando el concepto de concepto y el concepto de intuición en el sentido definido en la *Crítica de la razón pura*; y en ese marco puede hablarse de la idea estética como intuición sin concepto. De modo que la dicotomía planteada entre ideas de la razón e ideas estéticas, pensadas o definidas empleando el concepto de concepto y el concepto de intuición devenidos de la primera crítica se deduce sin esfuerzo. Pero si damos crédito al recorrido discursivo de la tercera crítica, el mismo nos lleva a considerar que hay otro orden del pensar, en virtud del cual una segunda naturaleza es pensada, en contraste con la naturaleza entendida como fenómeno, cuando el sujeto la contempla estéticamente: la naturaleza como símbolo de la moralidad. En esta segunda naturaleza ni el concepto ni la intuición rigen. Conceptos e intuiciones se funden en las ideas estéticas, ahora indiferenciadas de las ideas racionales. Véase Deleuze, G., “La idea de génesis en la estética de Kant”, en *La isla desierta y otros escritos*, Valencia, Pretextos, 2005.

94 «...etwas anderes vor, was der Einbildungskraft Anlaß gibt, sich über eine Menge von verwandten Vorstellungen zu verbreiten, die mehr denken lassen, als man in einem durch Worte bestimmten Begriff

pues, no requiere del lenguaje, sino de una imaginación liberada de la razón y de la palabra.

Vayamos ahora hacia la otra vertiente en la que abreva el pensamiento de Merleau-Ponty: la interpretación de la filosofía bergsoniana, que encontramos en el contexto de su investigación sobre la naturaleza, bajo el título general “La concepción romántica de la naturaleza”.⁹⁵ Merleau entiende que en el tránsito de la filosofía de la naturaleza de Schelling a la de Bergson se asiste a un pasaje del negativismo al positivismo, de la dialéctica idealista a un empirismo impersonalista. En Schelling, dice Merleau, «había siempre una tensión entre la intuición y la dialéctica, entre la *filosofía positiva* y la *filosofía negativa*. Bergson parece instalarse resueltamente en la intuición, y no ver en la dialéctica más que un juego vacío de conceptos.»⁹⁶ Merleau observa que Bergson tiene una visible tendencia a hacer desaparecer los problemas de la metafísica clásica, y aunque no se sustrae enteramente a la idea de la nada, hay en su pensamiento un esfuerzo por entrar en contacto con el Ser sin enredarse en ninguna matriz del pensamiento de la negatividad. El punto de partida es la idea spinoziana según la cual hay una fuerza inherente a la verdad, por la cual *el Ser se da*. Pero como Bergson afirma la contingencia del mundo, la idea de nada, en lugar de ser expulsada, es incorporada a la idea del Ser. Esto significa que en la intuición hay movimiento entre lo positivo y lo negativo, en tanto hay, al interior de la intuición, una tensión entre pregunta y respuesta. De allí el valor positivo adjudicado a la inteligencia, pues la inteligencia es siempre necesaria para plantear preguntas que el instinto, reducido a sí mismo, no haría.

Bergson plantea, en principio, que toda percepción es percepción pura, y que la percepción pura no es sino un límite nunca alcanzado por la percepción ordinaria. Pero la filosofía de Bergson, señala Merleau, no es una filosofía de la coincidencia. Porque si percibir fuera entrar en la cosa, y entrar en la cosa fuera devenir naturaleza, no podríamos discernir nada de la cosa, ya que seríamos uno con la naturaleza. La recuperación del sujeto por sí mismo aparece, en esta filosofía, como intuición del discernimiento.

Ahora bien, Bergson supone que hay, en el origen, una unidad de las especies: unidad de lo animal y lo vegetal, unidad primitiva, primordial, por relación a la cual la

ausdrücken kann;...»

95 Véase Merleau-Ponty, Maurice, *La nature. Notes.Cours du Collège de France*, Paris, Editions du Seuil, 1995.

96 Merleau-Ponty, M., *op. cit.*, p. 79.

idea de nada no tiene ningún sentido, pues, traduce Merleau, «el Ser es lo que es primordialmente constatado, y por relación al cual todo retroceso es imposible.»⁹⁷ La virtud de la percepción es abrirnos a las cosas mismas, y revelarnos ese orden primordial, que es «un horizonte que no podemos jamás fijar como domicilio de nuestro pensamiento, aunque quede siempre la frecuentación de él.»⁹⁸ A causa de esta intuición primordial, la filosofía bergsoniana es filosofía de la naturaleza. Tal filosofía se plantea no en términos de Ser, sino en términos de tiempo. Bergson dice que en términos de Ser es imposible pensar las relaciones entre el hombre y el universo, porque no se puede comprender que el universo sea, a la vez, trascendente e inmanente al hombre. La solución aparece si tales relaciones se piensan en términos de tiempo. Así, la duración aparece a la vez como propia y como fenómeno físico. De modo que esta filosofía de la naturaleza contiene, concluye Merleau, «la idea de una filosofía como empirismo, experiencia de lo Absoluto: en un sentido yo estoy en él, y en un sentido él está en mí.»⁹⁹

Según hemos visto ya, Bergson parte de un universo de imágenes. La percepción es el acto fundamental que nos instala en las cosas mismas. Es en P, y en ninguna otra parte, que la imagen de P está formada y percibida, dice Bergson. De lo que se trata en su filosofía, entonces, a propósito de la percepción, es de preguntarse cómo es que ella (la percepción) se aparece a sí misma; es decir que se trata, dicho en palabras de Merleau, de «pensar la percepción según la percepción, y no según una perspectiva realista.» De allí que el fenomenólogo vea en Bergson a un precursor de la fenomenología: «Bergson quiere hacer fenomenología, y la presenta (a la percepción) tal como ella se presenta, independientemente de conceptos que la metafísica pueda proveer de otro lugar.»¹⁰⁰ La cosa no es otra cosa que la representación, y la representación no es otra cosa que la cosa. La única diferencia es que la cosa es la representación hundida en la existencia efectiva, y que la representación es una cosa que ha perdido esta densidad. Es decir que en la percepción centrada en el yo, las cosas aparecen reducidas en cuanto a sus posibilidades. Esa percepción centrada es, habíamos visto, sustractiva. El sujeto sustrae de la cosa lo que no le interesa. Sólo conserva la corteza exterior, la película superficial, dice Bergson. La cosa, en cambio, es la representación total. Escribe

97 Merleau Ponty, M., *op. cit.*, p. 80.

98 *Ibidem*.

99 Merleau Ponty, M., *op. cit.*, p. 81.

100 Merleau Ponty, M., *op. cit.*, p. 82.

Bergson: «Percibir todas las influencias de todos los puntos de todos los cuerpos sería descender al estado del objeto material.» Y en otro lugar: «En un sentido se podría decir que la percepción de un punto material inconsciente cualquiera, en su instantaneidad, es infinitamente más vasta y más completa que la nuestra, porque este punto recibe y transmite las acciones de todos los puntos del mundo material, en tanto que nuestra conciencia no atiende más que a ciertas partes por ciertos lados.» De lo que Merleau-Ponty concluye: «Mi percepción me aparece como una disminución del Ser total.»¹⁰¹

La experiencia perceptiva se da, para Bergson, como un universo de imágenes sin espectador. La percepción nos da las cosas, pero en el sentido de que nos las da en el estado naciente que hace a la percepción parte de las cosas. La cosa se ofrece como previa, primordial, anterior a toda percepción. Este universo, anterior al yo, no puede ser poseído por el yo más que en tanto lo percibe, «como si la percepción se precediera a sí misma, como si la cosa fuera un paisaje, un espectáculo que subentiende la conciencia».¹⁰² Aquí se observa, señala Merleau, que Bergson plantea una paradoja inherente a la percepción. En efecto: el Ser es anterior a la percepción, y este Ser primordial no es concebible más que por relación a la percepción. Es necesario pensar este recíproco envolvimiento. La percepción adviene al yo en tanto disminución del Ser total. Por ejemplo, hay determinado color; y hay, luego, la imagen de este color en la percepción. La relación entre color e imagen debe concebirse como la relación entre presencia y representación. «De un lado hay el espectáculo en sí; del otro el espectáculo para mí»,¹⁰³ dice Merleau. El pasaje de uno a otro supone una disminución. De un lado, hay la cosa plena en todas sus partes; del otro, hay el cuadro, o ciertos detalles acentuados. De un lado, hay la imagen acentrada; del otro, una puesta en perspectiva, que implica que ciertos elementos aparecen próximos y otros lejanos. Se trata de la misma imagen, que en alguna de sus partes pasa a la inactualidad, a regiones virtuales. La relación es, entonces, como la relación entre lo pleno y lo vacío, entre lo positivo y lo negativo. El Ser aparece como primordial, porque la percepción se le aparece al yo como vacía de toda presencia inicial. Y el sujeto percipiente aparece, de cara al Ser, como una nada. La cosa se le aparece al sujeto como más real que la percepción. La cosa es una percepción más completa; y la

101 *Ibidem*.

102 Merleau Ponty, M., *op. cit.*, p. 83.

103 *Ibidem*.

representación una percepción menos completa. De allí la idea bergsoniana de que la foto, aunque no esté aún desplegada, ya está sacada en el interior de las cosas.

Ahora bien, Merleau se pregunta si Bergson, sosteniendo estas ideas, no estaría comprometiéndose seriamente con el materialismo: «En efecto, si la percepción de las cosas es una disminución de su ser, una sombra del Ser, entonces las cosas no pueden ser, pues, percepción, es decir, menos ser.»¹⁰⁴ Pero el proyecto filosófico de Bergson es el de restituir la circularidad entre ser y percepción, el de describir el medio común en el que yacen: el universo de imágenes en sí. Bergson, señala Merleau, pretende describir esta percepción a la vez de un lado y del otro de los límites. Del lado del Ser, como percepción impersonal, sin inherencia a un individuo; y del lado del ser parcial, como percepción individual. Quiere describir «en el interior de mí, ese fondo de lo real por el cual yo me sumerjo en las raíces profundas de las cosas.»¹⁰⁵

Pero si nuestras percepciones son absolutamente distintas de la percepción pura, la pregunta que se plantea es: ¿cómo es que ellas pueden guardar en sí la percepción pura, y volverse hacia sus raíces? En principio, como se señaló, la percepción propia aparece como empobrecida. Este empobrecimiento, según vimos, es necesario en vista de la perspectiva subjetiva dirigida hacia la acción. La acción tiene, en ese sentido, un carácter negatriz; pero adquiere, no obstante, un sentido positivo, pues sin tal negación la cosa misma se daría sin contenido, sin contorno definible. Nosotros, a la vez, discernimos, en nuestra percepción, un estado de nuestra conciencia, y una realidad independiente de nosotros. «Este carácter mixto de nuestra percepción inmediata, esta apariencia de contradicción realizada, es –afirma Bergson– la principal razón teórica que tenemos para creer en un mundo exterior que no coincide exactamente con nuestra percepción.»¹⁰⁶ De manera que la percepción es, ratifica Merleau repitiendo a Bergson, contradicción realizada.

No obstante, la intuición en sentido bergsoniano parece correr el riesgo, a pesar de la aceptación que en principio suscita, de tomar un aspecto positivista, si se la examina desde la lectura de Merleau-Ponty. Habría, si se sigue tal lectura, cierta inconsistencia en el modo bergsoniano de plantear la relación entre el Ser y la nada. En efecto, hay, de acuerdo a la teoría de Bergson, de un lado, la intuición inmediata de la cosa que está ahí, y por relación a la cual todo el resto es negación. Esta es la

104 Merleau Ponty, M., *op. cit.*, p. 84.

105 *Ibidem*.

106 Citado por Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 85.

intuición del ser natural. De otro lado, se observa que esta intuición no basta; y es necesario, entonces, duplicar la percepción pura por la negación. Con ello Bergson se encuentra enredado, según Merleau, ante esta relación del Ser y la nada. La inmediatez de la percepción pura no es más que un momento que aguarda su rebasamiento. No hay Ser de un lado y nada del otro, sino mezcla. Pero esta inmediatez natural debe ser considerada, entiende Merleau, como un horizonte que está en nosotros significado por la percepción, sin que, no obstante, podamos plenamente poseerlo. Merleau reconoce en Bergson el mérito de buscar, en la experiencia del hombre, lo que está en el límite de esta experiencia: la cosa natural o la vida. En palabras de Bergson: «ir a buscar la experiencia a su fuente, o más bien debajo de este cambio decisivo donde, curvándose en el sentido de nuestra utilidad, deviene propiamente experiencia humana.»¹⁰⁷ Sin embargo, Merleau mantiene sus reservas frente a este esfuerzo, en tanto habría, a su juicio, ciertas indeseables influencias positivistas, que ponen un signo de interrogación en lo que concierne a la pretensión de esta filosofía de ser un retorno a lo primordial. A diferencia de Bergson, Merleau intentará encontrar ese retorno a lo primordial mediante el recurso que la mediación proporcionada por la producción de la obra de arte ofrece. Con ciertas resonancias hegelianas –que aquella célebre sentencia de la *Ciencia de la lógica* sintetiza: «no *hay* nada, ni en el cielo ni en la naturaleza o el espíritu, o donde sea, que no contenga tanto la inmediatez como la negación, de modo tal que estas dos determinaciones se muestran como *inseparadas e inseparables* y aquella oposición como una nulidad»–¹⁰⁸ Merleau se distancia de Bergson, intentando argumentar que esta mediación, con vistas a un retorno a lo que Merleau denominó “ser bruto” o “ser salvaje”, parece mostrarse como ineludible. Tal ineludibilidad parece confirmada si se consultan las fuentes textuales del fenomenólogo previas a su obra póstuma. En cambio, si se consultan los pasajes pertinentes contenidos en ésta podría sospecharse, verosímilmente, que ese pasaje se torna prescindible. Veamos esa ambigüedad con mayor detalle.

107 Citado por Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 86.

108 Hegel, *Werke*, tomo 5, Francfort del Meno, 1969, p. 66.

2

DEL SENTIR A LA CARNE

Si leemos a contrapelo la *Fenomenología de la percepción*, veremos que las tesis ontofenomenológicas esbozadas por Merleau-Ponty en *Lo visible y lo invisible* estaban prefiguradas, en forma germinal, en aquella ambiciosa obra sistemática. Lo que se trataba de construir, en ese proyecto, era una teoría de la sensación contrapuesta a las teorías procedentes de la tradición filosófica moderna, combatiendo la polaridad del en sí y el para sí, propia de esa tradición, que ubicaba a los sentidos en la *res extensa*, y deducía la subjetividad como no-ser absoluto de toda inherencia corpórea. Frente a esas teorías Merleau sostiene, en *Fenomenología de la percepción*, que la sensación no es ni un estado o una cualidad, ni la conciencia de un estado o una cualidad. Apoyado en la *Gestaltpsychologie*, Merleau-Ponty afirma que las sensaciones distan de reducirse a la vivencia de un cierto estado o de un cierto *quale*, en tanto están envueltas en una significación vital, y en tanto tienen un acompañamiento motor. De manera que el “lado perceptivo” y el “lado motor” del comportamiento se comunican. Los colores, por ejemplo, poseen una significación motriz, que «sólo se comprende si dejan de ser estados cerrados en sí mismos o cualidades indescriptibles ofrecidas a la constatación de un sujeto pensante.»¹⁰⁹ En complemento con esto, la motricidad «deja de ser la simple consciencia de mis cambios de lugar presentes o próximos para convertirse en la función que, en cada momento, establece unos patrones de magnitud».¹¹⁰ Las relaciones entre el sensor y lo sensible no son relaciones extrínsecas; son relaciones semejantes a las que el durmiente mantiene con su sueño: «el sueño viene cuando cierta actitud voluntaria recibe súbitamente de fuera la confirmación que esperaba.»¹¹¹ En el fenómeno sensorial uno presta oídos o mira en la expectativa de una sensación, y a la vez lo sensible atrapa los oídos o la mirada. Es decir que, de un lado, se entrega una parte del cuerpo, o incluso todo el cuerpo, a lo sensible; del otro, lo sensible se presta a la sensación. Lo sensible es «cierta manera de ser-del-mundo que se nos propone desde un punto del espacio, que nuestro cuerpo recoge y asume si es capaz de hacerlo, y la

109 Merleau-Ponty, M., *Phenomenologie de la perception*, edición citada, p. 243.

110 *Ibidem*.

111 Merleau-Ponty, M., *Phenomenologie de la Perception*, edición citada, p. 245.

sensación es, literalmente, una comunión.»¹¹² El fenómeno de la sensación es un fenómeno de quiasmo, que se produce *entre* el sensor y lo sensible. «El sintiente y lo sensible no están uno frente al otro como dos términos exteriores, y la sensación no es una invasión de lo sensible en el sintiente. Es mi mirada lo que subtiende el color, es el movimiento de mi mano lo que subtiende la forma del objeto o, mejor, mi mirada se acopla con el color, mi mano con lo duro y lo blando, y en este intercambio entre el sujeto de la sensación y lo sensible no puede decirse que el uno actúe y el otro sufra, que uno done sin el otro».¹¹³

El arreglo de cuentas con la doble tradición de la filosofía clásica no sólo abría la posibilidad de superar esa tradición, sino, a la vez, como se verá en la obra posterior de Merleau-Ponty, la posibilidad de superar también a la fenomenología husserliana. Ciertamente, admite Merleau siguiendo a Husserl, la sensación es intencional, de modo que no se apoya en sí como una cosa, sino que apunta más allá de sí misma. Pero la sensación es intencional –y aquí está el germen de esa superación– «porque encuentro en lo sensible la proposición de cierto ritmo de existencia.»¹¹⁴ Esto se explica porque el sujeto sintiente no posee como objetos a las cualidades, sino que «simpatiza con ellas».¹¹⁵ De modo que la actitud del sujeto nunca basta para ver un azul, o tocar una superficie dura. Lo sensible devuelve aquello que se le prestó, pero que ya había sido recibido de él. «Yo que contemplo el azul del cielo, no soy *ante* el mismo un sujeto acósmico, no lo poseo en pensamiento, no despliego ante él una idea del azul que me daría su secreto; me abandono a él, me sumerjo en este misterio, él “se piensa en mí”, yo soy el cielo que se aúna, se recoge y se pone a existir para sí, mi conciencia queda atascada en este azul ilimitado.»¹¹⁶ A diferencia de la situación determinada deliberadamente por el sujeto personal, el espectáculo percibido es el que se ofrece entre un ser sensible y un ser sintiente, en una situación concreta. «Mi percepción (...) expresa una situación dada: veo el azul porque soy *sensible* a los colores, mientras que, por el contrario, los actos personales la crean: soy matemático porque decidí serlo. De suerte que, si quisiera traducir exactamente la experiencia perceptiva, tendría que decir que se percibe en mí y no que yo percibo.»¹¹⁷ La sensación es un fenómeno que se produce en la periferia del cuerpo, un fenómeno del

112 Merleau-Ponty, M., *Phenomenologie de la Perception*, p. 245-246.

113 Merleau-Ponty, M., *Phenomenologie de la Perception*, p. 247-248.

114 Merleau-Ponty, M., *Phenomenologie de la Perception*, p. 247.

115 *Ibidem*.

116 Merleau-Ponty, M., *Phenomenologie de la Perception*, edición citada, p. 248.

117 Merleau-Ponty, M., *Phenomenologie de la Perception*, p. 249.

que no tenemos clara conciencia, semejante al fenómeno del nacimiento o el de la muerte: «sé que se nace y se muere, pero no puedo conocer mi nacimiento y mi muerte. Cada sensación es, en rigor, la primera, la última y única de su especie, es un nacimiento y una muerte. El sujeto que la experimenta comienza y acaba con ella.»¹¹⁸ Cuando se experimenta una sensación no es el yo consciente el que experimenta, no es el ser propio, del que se es responsable, sino «otro yo que ya ha tomado partido por el mundo.»¹¹⁹ Cuando se experimenta una sensación «se da siempre la espesura de una *adquisición originaria* que impide el que mi experiencia sea clara para sí misma.»¹²⁰ La visión es prepersonal, anónima. Y lo es en virtud de su parcialidad. «Quien ve y quien toca no es exactamente el yo mismo, porque el mundo visible y el mundo tangible no son el mundo en su totalidad.»¹²¹ Los seres visibles, que están a disposición de la mirada, lo están «en virtud de una especie de contrato primordial y por un don de la naturaleza, sin ningún esfuerzo por mi parte».¹²² La unidad de los sentidos, dice Merleau, no es más que la expresión formal de una contingencia fundamental, del hecho de que somos-del-mundo. De ese hecho se deduce que la sensación «no es una materia indiferente y un momento abstracto, sino una de nuestras superficies de contacto con el ser.»¹²³

Todas estas afirmaciones, con las que dudosamente Husserl coincidiría, parecen preanunciar lo que Marilena de Souza Chauí denomina, refiriéndose al pensamiento del último Merleau-Ponty, la «iniciación al misterio del mundo», idea que aparece formulada de modo fragmentario en las notas de trabajo contenidas en *Lo visible y lo invisible*.¹²⁴

Merleau-Ponty utiliza predominantemente términos tales como “sentir”, “sensación”, “sensorialidad”, “sensible”, y casi nunca el término “sensibilidad”. Isabel Matos Dias señala que este hecho podría ser interpretado en el contexto de la superación del sujeto y de sus “facultades”.¹²⁵ Sin embargo, añade esta autora, la dirección ontológica que se anuncia en la obra de 1945 no es plenamente asumida allí

118 Merleau-Ponty, M., *Phenomenologie de la Perception*, p. 250.

119 *Ibidem*.

120 *Ibidem*.

121 *Ibidem*.

122 Merleau-Ponty, M., *Phenomenologie de la Perception*, p. 251.

123 Merleau-Ponty, M., *Phenomenologie de la Perception*, p. 256.

124 De Souza Chauí, Marilena, *Merleau-Ponty. La experiencia del pensamiento*, Buenos Aires, Colihue, 1999.

125 Matos Dias, I., “Maurice Merleau-Ponty: une esthésiologie ontologique”, en *Merleau-Ponty. Notes de cours sur l'origine de la géométrie de Husserl*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 277.

por el filósofo, «porque el anonimato es todavía pensado como una dimensión prepersonal: este “on” es todavía subordinado a las nociones de cuerpo-sujeto o de sujeto-encarnado percipiente.»¹²⁶ Por el contrario, en los últimos textos el anonimato se confunde con la Carne y lo Sensible. Dice Merleau: «Esta Visibilidad, esta generalidad de lo Sensible en sí, este anonimato fundamental del Yo mismo es a lo que antes hemos llamado carne, y ya se sabe que no existe nombre para designar eso en la filosofía tradicional. La carne no es materia, en el sentido de corpúsculos de ser que se suman o se prolongan para formar los seres. (...) La carne no es materia, no es espíritu, no es sustancia. Para designarla, sería necesario el viejo término “elemento”, en el sentido en que se empleaba para hablar del agua, del aire, de la tierra y del fuego».¹²⁷

Si se piensa en este giro hacia el pensamiento de la carne, que se desarrolla en la filosofía tardía de Merleau-Ponty, se comprende el interés que ha despertado en el filósofo la pintura de Cézanne. Según cree Merleau, la pintura de Cézanne revela ese ser “bruto” o “salvaje”, ese estrato natural, incluso el fondo de naturaleza inhumana sobre el cual se instala el hombre. Por ello, dice, los personajes del pintor son extraños, y como vistos por un ser de otra especie. La naturaleza de Cézanne es un mundo sin familiaridad: paisaje sin viento, agua sin movimiento, objetos gélidos vacilantes como en el origen de la tierra. Merleau entiende que el propósito del pintor era el de recobrar el paisaje como organismo naciente. «El paisaje –decía Cézanne– se piensa en mí y yo soy su conciencia.» Este saber intuitivo, comenta Merleau, es un saber totalmente alejado de toda forma de objetivismo. El saber científico ha desplazado la experiencia. A lo que ha conducido el saber de la ciencia es que «hemos dejado de ver, oír y en general sentir, para deducir de nuestra organización corporal y del mundo tal como el físico lo concibe lo que debemos ver, oír, y sentir.»¹²⁸ En cambio, Merleau dice que la visión de los sonidos o la audición de los colores se realizan de modo análogo a como se realiza la unidad de la mirada a través de los dos ojos. El cuerpo no es una suma de órganos yuxtapuestos, sino «un sistema sinérgico cuyas funciones todas se recogen y vinculan en el movimiento general del ser-del-mundo».¹²⁹ Lo que quiere describir Merleau, al emplear la noción de esquema corpóreo, no es únicamente la unidad del cuerpo de una manera nueva, sino también,

126 *Ibidem*.

127 Merleau-Ponty, M., *Le Visible et l'invisible*, edición citada, pp. 183-184.

128 Merleau-Ponty, M., *Phenomenologie de la Perception*, p. 265.

129 Merleau-Ponty, M., *Phenomenologie de la Perception*, p. 270.

a través de ella, la unidad de los sentidos y la unidad del objeto. En el esquema corpóreo la experiencia visual y la experiencia acústica, por ejemplo, están grávidas una de otra. El cuerpo es la textura común de todos los objetos: «mi cuerpo no es solamente un objeto entre los demás objetos, un complejo de cualidades sensibles entre otras, es un objeto sensible a todos los demás, que resuena para todos los sonidos, vibra para todos los colores, y que proporciona a los vocablos su significación primordial.»¹³⁰ Lo que ocurre en la percepción es que no pensamos el objeto ni pensamos el pensante, «somos del objeto y nos confundimos con este cuerpo que sabe del mundo más que nosotros.»¹³¹ El estrato originario del sentir supone el abandono de la actitud crítica, supone coincidir con el acto de percepción, de modo que la unidad del sujeto y la unidad intersensorial de la cosa no sean pensadas, como harían el análisis reflexivo y la ciencia, sino vividas. La percepción se da siempre bajo el modo de un impersonal. Merleau afirma que, en la exploración sensorial, quien da un pasado al presente y lo orienta hacia un futuro, «no soy yo como sujeto autónomo, soy yo en tanto tengo un cuerpo.»¹³² La tarea de una reflexión radical consiste, pues, en volver a encontrar la experiencia irreflexiva del mundo. Lo que llamamos sensación es la más simple de las percepciones. Y la sensación no puede separarse de un fondo que es el mundo. La percepción originaria es una experiencia no-tética, preobjetiva y preconsciente.

El intento de Cézanne era, precisamente, recuperar para la pintura esa percepción primordial; es decir, volver a poner las ideas, la inteligencia, las ciencias y la tradición en contacto con el mundo natural; confrontar a la naturaleza con las ciencias, que han salido de ella. Cézanne quiso, según Merleau, pintar este mundo primordial. Y por eso sus cuadros dan la impresión de la naturaleza en su origen, mientras que las fotografías de los mismos paisajes sugieren los trabajos de los hombres. Ese mundo primordial es un todo indivisible, cuya percepción no conoce las distinciones entre los sentidos. Es la ciencia del cuerpo humano la que luego nos enseña a distinguir nuestros sentidos. La cosa vivida no se reencuentra o construye a partir de los datos de los sentidos, sino que se ofrece de golpe como el centro desde donde ellos irradian. Vemos la profundidad, el aterciopelado, la blandura, la dureza de los objetos. Cézanne decía: hasta su olor. Si el pintor quiere expresar el mundo es necesario que la composición de los colores lleve en sí ese todo indivisible. Puesto

130 Merleau-Ponty, M., *Phenomenologie de la Perception*, p. 273.

131 Merleau-Ponty, M., *Phenomenologie de la Perception*, p. 275-276.

132 Merleau-Ponty, M., *Phenomenologie de la Perception*, p. 277.

que Cézanne retorna a la expresión primordial, tampoco aparece la distinción entre pensamiento y visión, alma y cuerpo, que son distinciones salidas de ese mundo primordial que nos las da inseparables.

Para Merleau no hay color en sí, ni tampoco sonido en sí. «Según que fije un objeto o que deje errar mis ojos, o que me abandone totalmente al acontecimiento, el mismo color se me aparece como color superficial (...) o se vuelve color atmosférico (...) y difuso alrededor del objeto, o bien lo siento en mi ojo como una vibración de mi mirada, o comunica a todo mi cuerpo una misma manera de ser, me colma y no merece ya el nombre de color.»¹³³ Del mismo modo se debe comprender el fenómeno de la percepción del sonido. «Se da asimismo un sonido objetivo que resuena fuera de mí, en el instrumento, un sonido atmosférico que está *entre* el objeto y mi cuerpo, un sonido que vibra en mí “como si yo me hubiera convertido en la flauta o el reloj de pared”; y un último estadio en el que el elemento sonoro desaparece y deviene la experiencia, muy precisa, de una modificación de todo mi cuerpo.»¹³⁴

La pintura permite, entonces, el acceso a aquello que está vedado al lenguaje de la filosofía tradicional. Merleau denomina a eso “carne”. En *El ojo y el espíritu* escribe: «la pintura confunde todas nuestras categorías, desplegando su universo onírico de esencias carnales».¹³⁵ En el *Resumé du cours de 1959-1960* aparece reiterado el mismo pensamiento. Se habla allí también de los «poderes poéticos y oníricos»¹³⁶ de la carne. Y en *Lo visible y lo invisible* se reafirma y explicita más la idea: «como han dicho muchos pintores, me siento mirado por las cosas: mi actividad es idénticamente pasividad –lo que constituye el sentido secundario y más profundo del narcisismo: no ver fuera, como los otros lo ven, el contorno de un cuerpo que se habita, sino, sobre todo, ser visto por él, existir en él, emigrar a él, ser seducido, captado, alienado por el fantasma, de forma que vidente y visible se hacen recíprocos y ya no se sabe quien ve y quien es visto.»¹³⁷ En suma, lo que intenta Merleau es, tomando el rumbo de una ontología que se pretende superadora de las ontologías modernas, pensar, a partir de la noción de “carne”, la identidad entre actividad y pasividad.¹³⁸

133 Merleau-Ponty, M., *Phenomenologie de la Perception*, p. 262.

134 Merleau-Ponty, M., *Phenomenologie de la Perception*, p. 262-263.

135 Merleau-Ponty, M., *El ojo y el espíritu*, edición citada, p. 28.

136 Merleau-Ponty, M., “Résumé du cours de 1959-1960. Nature et logos : le corps humain”, en *La Nature, Notes. Cours du Collège de France*, Paris, Seuil, 1995, p. 381.

137 Merleau-Ponty, M., *Le Visible et l'invisible*, p. 183.

138 Cabría señalar que, en esta materia, Merleau-Ponty no está solo, pues en el concepto de pasibilidad,

La ruptura con el mandamiento implícito que ordena no ser contemplativos abre el mundo en términos propiamente estéticos. En la vida ordinaria perdemos de vista el valor estético del mundo percibido. El universo onírico-carnal del que habla Merleau-Ponty es el mundo sensible mismo dotado de poderes poéticos que «nos ofrece una apertura a las cosas y a los otros sin concepto.»¹³⁹ Tales poderes poéticos y oníricos animan nuestra relación al mundo percibido, y, como afirma Carbone, «pueden producir esta suerte de *shoc* estético que suspende el hábito y produce el asombro.»¹⁴⁰

Este pensamiento del ser carnal, del cuerpo como animal de percepciones, exige, entonces, ya no una estética, sino una estesiología; tal es el nombre que escoge Merleau-Ponty.¹⁴¹ Matos Dias explicita el concepto.¹⁴² Se trata de una rehabilitación ontológica de lo sensible, como lo había insinuado Merleau en *Signos*¹⁴³ y lo había reafirmado en *Lo visible y lo invisible*: «No hay mundo inteligible, hay mundo sensible.»¹⁴⁴ Matos Dias entiende que de lo que se trata es de volver lo sensible a «su “inocencia” o su simplicidad, su naturaleza “natural”.»¹⁴⁵ Rehabilitar lo sensible significa devolverle su fuerza y su energía. El tejido de lo sensible es una tela abierta e inacabada, una tela viva y polimorfa. Esa tela viva es la carne. Y los movimientos y procesos que crean ese tejido de lo sensible son, para Merleau-Ponty: la reversibilidad, el derrame, la desviación, el cambio, el quiasma, el entrelazo, el

acuñado por Lyotard, encontramos semejanzas con la idea del fenomenólogo. En efecto, tal concepto, señala Lyotard, no debe ser confundido con el de pasividad. Es la pasividad lo que se opone a la actividad, dice Lyotard; pero la pasibilidad no. Más aún: esta oposición activo/pasivo presupone la pasibilidad. Lyotard se pregunta si la pasibilidad es lo contrario a la impasibilidad. Y responde: «Hay algo que no se destina a nosotros, no hay razón para sentirlo. Nos toca, pero sólo lo *sabremos* después. (Y al creer saberlo, nos engañaremos con respecto a ese “toque”.) Se supone que los espíritus están angustiados por no intervenir en la producción del producto. Es porque la presencia se piensa según la modalidad exclusiva de la intervención dominante. No ser contemplativo es una especie de mandamiento implícito, la contemplación se percibe como una pasividad desvalorizada.» (Cfr. Lyotard, Jean François, *L'inhumain. Causeries sur le temps*, traducción castellana de Horacio Pons: *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Manantial, 1998, p. 120.)

139 Carbone, M., *op. cit.*, p. 185.

140 *Ibidem*.

141 Cfr., “Résumé du cours de 1959-1960. Nature et logos : le corps humain”, en *La Nature, Notes. Cours du Collège de France*, Paris, Seuil, 1995, p. 380.

142 Matos Dias, Isabel, *op. cit.*

143 Merleau-Ponty, M., *Signos*, Paris, Gallimard, 1960, p. 210.

144 Merleau-Ponty, M., *Le Visible et l'invisible*, p. 267.

145 Matos Dias, I., *op. cit.*, p. 270.

desborde, el encabalgamiento, el atravesamiento. El ser de lo sensible es la porosidad, es la posibilidad continua entre el adentro y el afuera.

El quiasma es el punto-movimiento de la relación donde los términos se cruzan y se tocan. La carne es la matriz universal de la relación. Merleau prefiere la noción de “matriz” en lugar de la de “modelo”, porque la matriz, explica Matos Dias, no es construida sino originaria. Esta radicalización de la fenomenología trascendental tiende, afirma Matos Dias, a la constitución de una ontología de lo Sensible o de la relación. «Ontología –aclara– que se debe interpretar como ontofenomenología, como una ontogénesis o más precisamente como una (onto)-fenomenalización». Y concluye: «El Ser es pues el movimiento mismo de fenomenalización.»¹⁴⁶

Así pues, apenas insinuada en *Fenomenología de la percepción*, la radicalización de la fenomenología husserliana se extrema en la obra póstuma de Merleau-Ponty, adquiriendo rasgos metafísico-místicos, que parecen emparentarla a la filosofía del último Heidegger, como señala el propio Merleau en uno de los fragmentos de las notas de trabajo de *Lo visible y lo invisible*: «el mundo perceptivo es en el fondo el Ser en el sentido de Heidegger.»¹⁴⁷ En efecto, entre el pensamiento del último Merleau-Ponty y el pensamiento de Heidegger puede observarse, según lo ha mostrado Michel Haar, cierta proximidad; pero también puede constatarse que existe cierta distancia.¹⁴⁸ Veamos.

Haar se pregunta por la compatibilidad del acercamiento de Merleau-Ponty a Heidegger, en tanto lo que este último entiende por ser y el pensamiento del ser, tanto como la doctrina de la historia del ser, parecen incompatibles con la concepción merleaupontiana tardía, en la cual, como se vio, es la carne lo universal: «mi cuerpo está hecho de la misma carne que el mundo.»¹⁴⁹ El acercamiento queda justificado, dice Haar, por el realineamiento de Merleau con Heidegger, más precisamente con la última fase del pensamiento del filósofo alemán. En ella aparece con fuerza la idea de la desposesión del hombre de sus propiedades, que pasan a ser transferidas al ser. Con esta idea se presenta la posibilidad de criticar la noción merleaupontiana de cuerpo propio, que estaba contenida en *Fenomenología de la percepción*. No obstante, en contraste con esto, se profundiza una diferencia con Heidegger, que

146 Matos Dias, I., *op. cit.*, p. 274.

147 Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, p. 223.

148 Haar, Michel, “Late Merleau-Ponty’ proximity to and distance from Heidegger”, en *Journal of the British Society for Phenomenology*, Vol. 30, N 1, January 1999.

149 Merleau-Ponty, M., *Le Visible et l'invisible*, p. 302.

estaba ya presente en la obra de 1945, concerniente al modo de determinación del mundo. Como se recordará, en *Ser y Tiempo* Heidegger había establecido que el mundo es un plexo de referencias de los entes a la mano. Para Merleau, en cambio, el mundo es aquello que percibimos. Frente a la primacía que Heidegger daba al futuro, Merleau otorga, en *Fenomenología de la percepción*, una primacía al presente, definido como «la zona donde ser y conciencia coinciden».¹⁵⁰

Haar observa que Merleau-Ponty buscó escapar de la primacía de la conciencia perceptiva, e intentó liberar a la fenomenología de la pesada carga de la metafísica de la subjetividad postcartesiana, aún presente poderosamente en el Ego trascendental constituyente de Husserl. «La conciencia perceptiva –escribe Haar– está siempre precedida por el ser percibido, de lo cual se descubre que las estructuras fundamentales (...) más que estar fundadas por la conciencia perceptiva, se imponen sobre ésta.»¹⁵¹ Haar se pregunta si debemos concluir que aquello que la fenomenología de la percepción atribuía a la subjetividad, en términos de propiedades del cuerpo propio es, en verdad, algo que adquiere los rasgos del ser. Esto es lo que parece quedar testimoniado por algunas expresiones del último Merleau-Ponty, formuladas en el típico estilo heideggeriano: «En verdad, movimiento, reposo, distancias, magnitudes aparentes, etc., son sólo (...) diferentes expresiones de esta hinchazón a través de la cual el Ser se muestra y se oculta.»¹⁵²

Haar sostiene que la “nueva ontología” que emerge a partir de esta aproximación de Merleau y Heidegger está lejos de su inspiración inicial, que se dirigía al pensamiento del ser; «no sólo –dice Haar– porque (Merleau) intenta traer a la luz un “ser salvaje” cuya esencia es natural y que podría ser común a todos los entes sin excepción (...) sino también porque la Historia y la función de la época están totalmente ausentes de esta ontología de la naturaleza.»¹⁵³ Y enseguida añade: «La ontología merleau-pontiana parece haber conservado de la ontología heideggeriana sólo el esquema regulativo de la primacía del ser sobre el hombre, rechazando implícitamente aquello por lo que éste es abstracción, “el desocultamiento del ser”, y afirmando por el contrario su corporeidad “universal”. Un “sensible en sí mismo” universal y ahistórico no es abstracto, precisamente por la fuerza de estar situado en

150 Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, p. 485.

151 Haar, M., *op. cit.*, p. 20.

152 Merleau Ponty, M., *Le Visible et l'Invisible*, p. 283.

153 Haar, M., *op. cit.*, p. 20.

lo concreto absoluto del “ser como puro ser ahí”.»¹⁵⁴ Coincidentemente con Matos Dias, Haar califica a la ontología antiantropocéntrica de Merleau como una ontología de lo sensible en sí mismo.

Haar recuerda que, para Heidegger, la percepción no es una relación original al ente, en tanto la percepción comienza a partir de la asunción de la objetividad, y es entendida (la percepción) como un poner en relación de exterioridad al sujeto acósmico y al objeto. Percibir algo supone tener comprensión previa de lo que ese algo podría ser, tanto como puro “ente ante los ojos”, o como “ente a la mano”. En este sentido, toda percepción presupone un mundo dado, y comprendido como plexo de referencias significativas. Pero la percepción no sólo supone la captación preconceptual del mundo y la comprensión del ser (la diferencia ontológica), sino también el *Stimmung*. Haar explica que si el ser en el mundo no estuviera abierto por los estados de ánimo a tal o cual posibilidad de ser “tocado” por el ser, no habría en general datos de los sentidos o impresiones sensibles. Para que haya lo perceptible algo debe haber sido descubierto, tanto por una afectividad primordial como por la relación al mundo y la comprensión del ser. Por tanto, la percepción, aunque parezca nacer en primera instancia, es derivada, posterior. Haar observa que, en Heidegger, la percepción es definida por el sentido de lo que nosotros percibimos, y no a la inversa. «Comprender, es decir descubrir el sentido que resulta de la “correspondencia” al ser, precede y hace posible ver y oír.»¹⁵⁵ Merleau-Ponty, en cambio, cuando relativiza la primacía de la percepción no lo hace, como Heidegger, en virtud de la primacía del sentido, sino en virtud de la primacía de lo Sensible: la carne del mundo se extiende entre el cuerpo que ve y la cosa vista. Escribe Merleau: «La densidad de la carne entre la vista y la cosa es constitutiva de la visibilidad de ésta como de la corporeidad de aquella».¹⁵⁶ «El hombre –explica Haar– se transforma, del mismo modo que la cosa, en una variante del mismo y simple ser carnal, que los circunda a ambos como único y universal circundante. El hombre ya no está en el centro. Está descentrado; no, como en Heidegger, mirado como dador de sentido del ser o de verdad, sino más bien con mirada hacia el ser, concebido como “corporeidad o visibilidad en general”.»¹⁵⁷ El cuerpo propio ya no es, como lo fuera en la *Fenomenología de la percepción*, el centro del análisis. El cuerpo deviene estado de abierto. Merleau-Ponty atribuye las mismas

154 *Ibidem*.

155 Haar, M., *op. cit.*, p. 22.

156 Merleau Ponty, M., *Le Visible et l'Invisible*, p. 178.

157 Haar, M., *op. cit.*, p. 22.

propiedades a las cosas y al cuerpo: el color se ve a sí mismo, la superficie se toca. Así, la idea que se propone en esta versión de la fenomenología es la de una universal autoafección, esto es: el mundo es una autovisibilidad, una autotangibilidad, una autosensibilidad. Entre el cuerpo y la carne hay participación recíproca. Esta reversibilidad es designada con el concepto de “quiasmo”. El cuerpo y la carne se reflejan cada uno en el otro. Son una pareja que es más real que cada uno de los dos términos considerados separadamente. Haar explica el concepto diciendo que Merleau-Ponty entiende que cada uno de los términos es reflejante-reflejado, que «el cuerpo es una imagen indefinidamente multiplicada de la carne y la carne una imagen indefinidamente multiplicada del cuerpo.»¹⁵⁸ Hay consustancialidad entre ambos, pero la carne no es sustancia en el sentido metafísico de la palabra, sino elemento del Ser. Y, por otro lado, hay participación en la distancia del cuerpo a lo visible. Haar sostiene que en *Lo visible y lo invisible* se encuentra una radicalización de los principios descubiertos en *Fenomenología de la percepción*: «la discrepancia entre lo sintiente y lo sentido, la no absorción de la mano que toca y la mano tocada, anticipa una propiedad esencial de la “carne del mundo”, llamada dehiscencia».¹⁵⁹ Tal radicalización consiste, por medio de un salto de la ontología regional a una ontología universal, en atribuir propiedades que anteriormente fueron descritas como propias del cuerpo percipiente, a un “sensible en general”, designado como ser.

Frente a la frase de Merleau-Ponty «Siento que soy mirado por las cosas», Haar se pregunta, con cierta perplejidad, si puede uno ser mirado por un árbol o una piedra. Se pregunta si, al sostener una filosofía de tal naturaleza, no se caería, de este modo, en alguna singular forma de esquizofrenia. La simetría del quiasma, a juicio de este autor, crea problemas, pues, por un lado, tenemos un sensible-sintiente específico: el hombre; por el otro, un sensible en general que tiene ante sí un sintiente en general. Y, dice Haar, «si bien es relativamente fácil justificar la idea de un sensible universal, aunque eso supone una indeterminación y una polisemia de la noción de “sensibilidad” (...) la idea de un sintiente en general parece implicar cierta “Naturaleza en general”, cuya denominación se echa de menos y cuyo principio está ausente.»¹⁶⁰ Es cierto que Merleau-Ponty no afirma que haya un gran animal cuyos órganos sean nuestros cuerpos; no obstante, Haar cree que no tenemos modo de saber si la esencia de la carne –en palabras de Merleau-Ponty, si «la dehiscencia de la vista en lo visible y

158 Haar, M., *op. cit.*, p. 23.

159 *Ibidem*.

160 *Ibidem*.

de lo visible en la vista»—¹⁶¹ está o no limitada a nuestra corporalidad. En efecto, podría incluir la de los animales, los vegetales y aún los minerales. Para Haar, por tanto, la noción de sintiente en general conduciría a un pensamiento próximo a lo que llama un «pitagorismo romántico y delirante», que los versos de Gerard de Nerval por él citados ilustrarían: «Todo es sensible/ a la materia misma un verbo es adherido/ Y como un incipiente ojo cubierto por sus párpados, un espíritu puro brota bajo la corteza de las piedras». ¹⁶²

Ahora bien, hay otro aspecto de ese ser merleauPontiano, entendido como lo “sensible en general” que debemos considerar. Tal ser reúne lo que en la metafísica de la tradición apareció escindido entre lo real y lo imaginario. En una nota de trabajo de noviembre de 1960, Merleau-Ponty abordaba la cuestión del sueño. En el sueño entra en juego «otra escena», que es, dice el filósofo, «incomprensible en una filosofía que ajusta lo imaginario a lo real». ¹⁶³ Como sabemos, en la lengua filosófica moderna, lo imaginario y lo real se definen en relación a la conciencia. Merleau propone comprender el sueño a partir del cuerpo, más específicamente: a partir del cuerpo viviente; esto es, a partir de lo que Husserl llamaba *Leib*. Recordemos que Husserl establecía una diferencia entre el *Leib* y el *Körper*. Este último es el cuerpo físico entre las cosas, centro de perspectiva sobre las cosas, observatorio del *Umwelt*. Aquel es un cuerpo imaginario, sin peso. El *Leib* es ser en el mundo liberado de la pesantez material. Pensar lo imaginario en este sentido contrasta notoriamente con la concepción sartreana, pues en ésta lo imaginario es entendido como nadaficación de lo real. En cambio, al comprender lo imaginario desde el cuerpo, lo imaginario es «*Stiftung* del Ser». En el sueño se produce una *epochè* de la realidad y del cuerpo situado como observatorio. Esto quiere decir que tenemos una suerte de “puro” ser en el mundo no reificado. El sueño es comprendido no como producto de la locura imaginante de la conciencia, sino como lugar de nuestras creencias oníricas. Lo sensible interno no es en modo alguno el “doble” de lo sensible externo. «Lo sensible en el sueño –explica Marc Richir– no reconstruye simplemente una realidad devenida

161 Merleau Ponty, M., *Le Visible et l'Invisible*, p. 201.

162 El modelo heideggeriano de desposesión del hombre no es aplicable, cree Haar, a la filosofía de la carne merleauPontiana. La crítica de la primacía del sujeto llevada a cabo por Heidegger, y la prioridad otorgada al ser entendido como lenguaje, como mundo, como tiempo, y como Historia, no sería, según esta interpretación, compatible con el pensamiento de Merleau-Ponty, en tanto en éste aparece planteada una primacía absoluta de un natural en sí mismo. Este naturalismo contradiría, a juicio de Haar, toda exigencia fenomenológica.

163 Merleau Ponty, M., *Le Visible et l'invisible*, p. 316.

ausente, bajo forma de imagen: está, más bien, como sensible interno, allí donde lo sensible externo falta (...) allí donde el mundo transido por lo sensible externo no está.»¹⁶⁴ El sueño está del lado de lo sensible en todas partes donde no está el mundo. Esa es, según Merleau, la escena, el teatro, del que hablaba Freud.

Pero el problema no queda enteramente resuelto, pues si en el sueño *hay sensible*, pero no hay conciencia imaginante, la pregunta que surge es la que interroga respecto de si hay o no hay sintiente. «El “sujeto” del sueño –dice Merleau– es el se – i.e. el cuerpo como recinto». Este “se” –aunque no se trata en modo alguno del “se” heideggeriano– puede ser caracterizado como del *anonimato fenomenológico*. Del cuerpo como recinto salimos, porque el cuerpo es una forma de reflexión. Es decir, cuando el cuerpo sueña, salimos de él. El sintiente del sueño es el cuerpo en tanto *Leib*; y el *Leib* como recinto, sin titular, anónimo. El quiasmo sintiente/sensible se prosigue por otros medios que los de la vigilia, en el estado de apesantez de lo imaginario, donde tiene lugar la «*Stiftung* del Ser». Los sueños no son, pues, una polvareda de imágenes entendidas como residuos de la nadificación “realista”; son, en cambio, «cristalizaciones múltiples de los múltiples “hay” dondequiera que hay sensibles.»¹⁶⁵

Más arriba señalábamos que, a diferencia de Bergson, Merleau intentó encontrar el retorno a lo primordial por la mediación que proporciona la producción de las obras de arte. Esa distancia que mantiene Merleau con Bergson se observa en las tesis que aquél formuló a propósito de la pintura (una cierta pintura), en la que, a su juicio, se vería esta mediación, con vistas al retorno al “ser bruto” o “ser salvaje”. Sin embargo, si examinamos las fuentes textuales de la obra póstuma del fenomenólogo, se observa, como hemos visto, que esa mediación, de modo semejante a la escalera wittgensteiniana, se torna prescindible una vez que se la ha empleado.

Empero hay algo más, que debemos acentuar en nuestro contexto, y es lo que permite percibir los límites contenidos en la ontofenomenología merleauPontiana. Según quedó dicho, la carne no es sustancia en el sentido metafísico de la palabra, sino elemento del Ser. La carne no es el cuerpo ni el cuerpo es la carne. Hay consustancialidad entre ambos, pero –y esto es lo decisivo– hay una duplicidad. Aunque el hombre se transforma, como explica Haar, del mismo modo que la cosa, en una variante del mismo y simple ser carnal, que los circunda a ambos como único y universal

164 Richir, Marc, “Le sensible dans le rêve”, en *Merleau-Ponty. Notes de cours sur l'origine de la géométrie de Husserl*, Presses Universitaires de France, 1998, p. 241.

165 Richir, M., *op. cit.*, p. 242.

circundante, se mantiene, al parecer, una forma moderada de dualismo. Y esto permitiría conjeturar que los elementos antiantropocéntricos que presenta el pensamiento del último Merleau-Ponty no ocultan ciertas rémoras de metafísica humanista.

No obstante, cabe hacer notar que la pista sugerida por el propio Merleau-Ponty parece indicar la dirección que la investigación debería seguir, a fin de completar el proyecto. Matos Dias llama la atención sobre una breve referencia, un tanto marginal, en la que el filósofo alude a los atomistas en el contexto de la percepción. Diríase que, con esa sucinta intuición, Merleau-Ponty intenta redescubrir, volviendo a Epicuro y a Lucrecio, aquello que la ontoteología habría ocultado a lo largo de su historia: «que lo visible nos frecuenta, que el mundo está en nosotros como nosotros en él.»¹⁶⁶ Leamos una de las notas de trabajo de *Lo visible y lo invisible*, fechada en septiembre de 1959, que guiará nuestras investigaciones en lo que sigue: «Hay que admitir finalmente una especie de veracidad de las descripciones ingenuas de la percepción: *eidola* o *simulacra*, etc., la cosa dando perspectivas desde sí misma, etc.»¹⁶⁷ Indaguemos, pues, esas descripciones.

3

DE MERLEAU-PONTY A EPICURO Y LUCRECIO

La doctrina de la percepción que los filósofos atomistas ensayaron nos ofrece una fuente teórica de inestimable valor, que permitiría consolidar el recorrido que hemos transitado hasta aquí. La nota de trabajo que acabamos de transcribir no es, ciertamente, sino un pequeño fragmento que aparece en el apéndice de *Lo visible y lo invisible*, junto a otros fragmentos dispersos en la edición establecida por Claude Lefort, cuya publicación habría de permitir –es el deseo expreso del editor– hacer sensible al lector el trabajo del filósofo. Tanto de la lectura de esos fragmentos como de la lectura del texto principal puede conjeturarse que Merleau-Ponty se encontraba, en el final de su vida, pensando en el tránsito hacia una forma de materialismo que no reposara en puntos de apoyo dependientes de las filosofías que había explorado largamente en sus estudios precedentes. La fenomenología clásica no menos que el

166 Simon, Gérard, *Le temps de la réflexion*, citado por Matos Dias, I., *op. cit.*, p. 271.

167 Merleau-Ponty, M., *Le Visible et l'invisible*, edición citada, p. 262.

materialismo de raíz dialéctica parecerían contener limitaciones serias, en cuanto a las posibilidades de desarrollo de un materialismo sin sujeto. Incluso el pensamiento de Heidegger resultaba restringido en este aspecto. Sólo el materialismo bergsoniano hubiera representado ese punto de apoyo necesario, pero Merleau no alcanzó a desarrollar esa línea. El “mundo vertical” o “el ser salvaje” es el nombre que, en *Lo visible y lo invisible*, adopta lo real. Esas curiosas expresiones aparecen en el centro de tres de los seis esquemas bosquejados para la composición de la obra definitiva. Son sinónimos de lo que en el primero de los esquemas el autor llama “el ser preobjetivo”. En ese contexto hay que leer la referencia al texto de Epicuro y de Lucrecio. Lo que aquí pretendemos es considerar la posibilidad de proseguir esa línea de trabajo esbozada por Merleau-Ponty, iniciando el retorno al pensamiento de los atomistas.

Según sabemos, fue una preocupación central de Epicuro el poder establecer la evidencia de la sensación inmediata y del sentimiento, contra el análisis lógico, ostensiblemente presente en la metodología platónica y en la aristotélica. De allí que muchos de los principios fundamentales con los que Platón y Aristóteles describieron el mundo fueran rechazados por el filósofo del jardín, verbigracia: la postulación de universales con existencia propia, como aparece en el esquema metafísico platónico, o la clasificación de las cosas bajo géneros y especies, a la manera aristotélica. Las clásicas dicotomías: lo igual y lo diferente, la sustancia y los accidentes, la forma y la materia, le eran ajenas por igual a Epicuro, quien pensaba que los filósofos que proceden de esta suerte, proponiendo vacuas presunciones y reglas arbitrarias, no hacen otra cosa que jugar con las palabras. Si las palabras tienen algún valor, éste surge, de acuerdo con su convicción, de su virtud para expresar conceptos que se derivan claramente de sensaciones y sentimientos, que son los que nos proporcionan nuestro único asidero de los hechos, y el único fundamento del lenguaje. De allí que la filosofía epicúrea adopte la apariencia de ser, según la definición propuesta por Long,¹⁶⁸ «una extraña mezcla de terco empirismo, metafísica especulativa y reglas para alcanzar una vida sosegada.»¹⁶⁹

Es a través del poema de Lucrecio como podemos conocer los detalles del pensamiento de Epicuro concernientes a los constituyentes fundamentales de las cosas, al movimiento de los átomos, a la estructura del cuerpo y de la mente, así como a las causas y a la naturaleza de la sensación y el pensamiento, que son tratados con

168 Long, Anthony A., *La filosofía helenística*, Madrid, Alianza, 1994.

169 Long, A. A., *op. cit.*, p. 30

gran pormenor en el texto del poeta latino. Es menester hacer notar, sin embargo, que la relación de la obra de Lucrecio con los escritos de Epicuro no es enteramente directa, pues aquel pretendió presentar la doctrina de Epicuro no meramente como una réplica servil, o un mero manual de divulgación. Y debe tenerse en cuenta también que el contexto en el que escribió Lucrecio suponía la pretensión de guiar a los lectores romanos por los senderos del jardín, defendiendo las ideas epicúreas de ciertas particulares objeciones que se esgrimían en la época del poeta, en primer lugar las de los estoicos. Por otra parte, según observa Glidden,¹⁷⁰ Lucrecio escribió en un latín exento de términos técnicos, términos que luego fueron a inundar la filosofía latina, y no se transformaron en populares hasta el período postaugustiniano, cuando palabras tales como “fantasía” y “aparecer del fantasma” se transliteraron del griego. La decisiva responsabilidad, en la invención de ese vocabulario filosófico técnico, debe recaer sobre Cicerón, y no sobre Lucrecio. Lucrecio, en cambio, eludió tales invenciones, y tomó en su lugar ilustraciones y analogías tomadas de la experiencia ordinaria. La oposición a usar la jerga técnica se puede constatar a lo largo de todo el poema. Cuando el poeta usa la palabra “simulacro” para denotar los invisibles *eidôla* atómicos epicúreos transmitidos del objeto al ojo, que físicamente se parecen a la forma de su fuente, emplea el término que se usaba para denotar una imagen vista en el espejo. Los variados empleos de *sensus* y *sentire* son otros ejemplos de los mismos principios. En ese sentido, señala Glidden, podría decirse que Lucrecio explotó la pobreza de su lengua nativa para componer su poema. Y es precisamente eso, paradójicamente, lo que lo embelleció y le dio inusual fuerza.

Si nos detenemos en la utilización del vocablo *eidôlon* empleado por Epicuro, podremos ver los alcances semánticos de esa palabra que son pertinentes en nuestro contexto. Según la información proporcionada por Michel Serres, en referencia al orden filológico del término,¹⁷¹ se constata que su formación es excepcional; y ello por dos razones. El sufijo indoeuropeo participial que lo completa no sigue, como ocurre normalmente, a un verbo, sino, en este caso, a un sustantivo: el sustantivo *eídos*. Y si bien puede observarse que hay ciertos sustantivos griegos acompañados de tales sufijos, lo que ocurre con los términos derivados, en tanto se designa en ellos un agente, es que tienen necesariamente un género personal, femenino o masculino. Tal

170 Glidden, David K., “Sensus and Sense Perception in the *De rerum natura*”, *California Studies in Classical Antiquity*, University of California Press, Vol. 12 (1979), pp. 155-181.

171 Serres, Michel, , *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, traducción de José Luis Pardo: *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio*, Valencia, Pretextos, 1994.

es el caso general. *Eidôlon*, en cambio, es neutro, y por eso constituye una excepción. Serres concluye: «Se trata de un agente inanimado, impersonal, asexuado. Singularidad de la lengua.»¹⁷²

El término *eidôlon* se encontraba ya en Homero, y designaba una imagen, y más frecuentemente un fantasma, como se puede comprobar leyendo el pasaje final del canto IV de la *Odisea*, en el que Penélope dialoga con una sombra «semejante a mujer en su cuerpo con los rasgos de Iftima», que el poeta llama dos veces «vaporoso fantasma», y del que Penélope tiene una «clara visión».¹⁷³ En el canto XI aparece el término para ser aplicado a las sombras errantes del Infierno. En el libro XII de las *Leyes* emplea Platón el vocablo para referirse a los cuerpos fantasmales de los muertos.¹⁷⁴ Pero el mundo de los *eidôla* del sueño y de la muerte es, en Platón, un mundo de apariencia, de ilusiones, de fantasías falsas y ficticias, fruto de la angustia, los temores, los amores y los deseos. El análisis epicúreo, por el contrario «nos devuelve –dice Serres– la ingenuidad del cuerpo de quien desea y percibe directamente un objeto del mundo, nos devuelve a la ingenuidad de lo verdadero en cuanto verdadero, a la apariencia como exacta, al objeto en cuanto objeto. Desata el nudo de los efectos del lenguaje y de los laberintos complejos de un deseo agotado que se ha vuelto tanatología. El *éidos* inmortal, invariable y verdadero, se convierte entonces en error, y el *eidôlon* engañoso, fantasmal y muerto se convierte en la verdad, en la apariencia tranquila de un mundo real.»¹⁷⁵

En esta teoría de la percepción y esta física, todo se reduce, pues, al funcionamiento de los ídolos. La naturaleza está llena de emanaciones. Los compuestos de átomos se reúnen unos con otros. Lo visto, lo tocado, lo sentido, las fragancias, los rumores y sabores, son «cuerpos conjuntivos que intercambian señales conjuntivas con otros cuerpos conjuntivos.»¹⁷⁶ El *eidôlon* es verdadero, es percibido y vivo en un universo real. Serres avanza incluso una teoría de la comunicación de los simulacros, y una teoría general de la percepción que reduce los sentidos al tacto. Los objetos cuyas envolencias y bordes sobrevuelan el espacio son asimilados a emisores y receptores: «Sabemos ya cómo estos revestimientos, estos delgados caparazones se desprenden para su emisión. Y sabemos también cómo, es decir, a

172 Serres, M., *op. cit.*, p. 128

173 *Odisea*, 745-841.

174 Platón, *Leyes*, 959 b.

175 Serres, M., *op. cit.*, p. 129.

176 Serres, M., *op. cit.*, p. 130.

qué velocidad atraviesan el espacio de la comunicación. Finalmente, en la recepción, el aparato sensorial entra en contacto con esta delgada capa. Por tanto, la vista, el olfato, el oído no son más que tactos. La sensación es un tacto generalizado. El mundo deja de estar a distancia, se vuelve cercano y tangible, la teoría de los simulacros es un caso particular de la teoría general de los flujos, la comunicación es una circulación entre otras, el conocer no difiere del ser.»¹⁷⁷ La preferencia de los filósofos del conocimiento por la visión revela la distancia hacia lo real, mientras que es en el contacto inmediato con las cosas como sabemos de ellas. Lucrecio tiene una preferencia instintiva por el tacto en lugar de por la visión. Esto muestra, para Serres, que se trata de un filósofo apasionado por lo real objetivo.

Acabamos de mencionar cuestiones de orden filológico y semántico, a propósito de la voz griega *eidôlon*. Consideremos ahora los otros términos decisivos. La ya mencionada investigación de Glidden permite saber que para traducir tres de los conceptos epicúreos: el que denota el término *aisthesis*, el encerrado en la voz *pathos* y aquel que refiere a los órganos de los sentidos y sus operaciones, Lucrecio usó el mismo término latino: *sensus*. La observación no es trivial en nuestro contexto, pues en orden a definir los alcances del fenómeno estético se hace necesario determinar el área y los límites de la definición. Epicuro empleó tres diferentes expresiones griegas para establecer un mapa que permitiera distinguir tres áreas dentro de su teoría de la percepción. Para Epicuro una cosa es el mecanismo de la percepción (por ejemplo, las funciones del ojo), otra el sentir corporal (un dolor en el ojo), y una tercera la percepción de algo en el entorno (una torre vista). Proceso de percepción, apercepción del sentir por el sujeto de la percepción y contenido de la percepción: he ahí las tres áreas definidas.

La lectura sesgada del texto epicúreo que aparece en las teorías clásicas de los empiristas, claramente determinada por el proyecto de la modernidad filosófica, acentuó la apercepción del percipiente y sus condiciones psicofísicas. Lo que se tematizaba era qué siente el sujeto mientras percibe, sus estados mentales y sus condiciones psicofísicas. Los colores vistos, los sonidos oídos, los aromas sentidos o los sabores gustados se describían, en consecuencia, como algo que sucede en el sujeto. La percepción era entendida como un constructo de sensaciones.¹⁷⁸ Lo que

177 Serres, M., *op. cit.*, p. 131.

178 «Scholars who discuss Lucretius and the Epicurean theory of perception in terms of sensations, sense-impressions, sense-data, and the like have committed themselves to a particular topography which they are attributing to Lucretius. Despite the popularity of this interpretation, little argument has been

nos interesa aquí, y el análisis textual que desarrolla Glidden nos lleva a interpretar que eso mismo interesó a Lucrecio, es el estrecho vínculo entre el percibir, el sentir y el mecanismo físico de la percepción.

De un lado, hay sentimientos y sensaciones que son estados del sujeto, y a pesar de las diferencias entre los sentimientos corporales y lo que se siente del mundo, es por aquellos que el sujeto aprehende cómo y qué siente.¹⁷⁹ Incluso, en ocasiones, los sentimientos de placer y dolor son denominados sensaciones corporales. Del otro, en contraste, hay la sensación de rojo, que es una sensación fenomenal. Ella no indica que haya algo colorado en el ojo o en el cerebro del sujeto, sino el modo en que él está aprehendiendo lo que sucede en su campo visual. En el mundo externo hay una fuente causal del estado cualitativo, que remite a la conciencia del sujeto. Ahora bien, aunque el uso otorgado por Lucrecio a los términos *sensus* y *sentire*, traduciendo la *aisthesis* y el *pathos* epicúreo, podría indicar que la lectura correcta es compatible con una teoría subjetivista de las sensaciones, Glidden propone, frente a la interpretación tradicional derivada del empirismo subjetivo, un punto de vista alternativo, apoyando su argumento en la insistencia del poeta latino por marcar la diferencia entre lo que percibimos y lo que sentimos. Los colores que uno ve indican que hay colores en las cosas –la manzana roja y la rosa amarilla– como opuestos a las sensaciones de rojo y de amarillo. No se pretende en modo alguno asimilar lo que se percibe a la condición psicofísica subjetiva. Se distingue entre el contenido y el proceso de percepción, entre cómo las cosas aparecen y cómo los órganos de los sentidos funcionan. Ahora bien, un problema se presenta cuando se postula con énfasis esta distinción, y la consecuente tesis de la objetividad de la percepción. Ese problema es el suscitado por las ilusiones, las alucinaciones y otras situaciones similares de delusión sensorial. Estos fenómenos podrían habilitar la hipótesis idealista, y dar lugar a sostener que las cualidades sensibles de las cosas (reales o aparentes) están fundadas en las propias sensaciones. Pero la teoría idealista de las sensaciones, dice Glidden, subvierte el problema de la delusión sensorial, al denegar la existencia en el más fundamental nivel, que es aquel en el que las sensaciones son como parecen ser. En su esquema de lectura, en cambio, el modelo alternativo que la objetividad perceptual proporciona, es una mejor guía para entender el argumento de Lucrecio. En efecto, lo que percibimos son las cualidades

offered in its defense.» (Glidden, D., *op. cit.*, p. 157)

179 «*And it is only by attending to these passive states that the subject apprehends how he feels and what he senses.»* (Glidden, D., *op. cit.*, p. 157)

sensibles de las cosas: sus colores, sus sonidos, sus aromas, sus sabores y los aspectos tangibles de nuestro mundo circundante. Es decir, es lo que de las cosas se nos aparece, más que de los estados sensoriales de los individuos, lo que provee la evidencia perceptual, según la teoría física de Lucrecio. En el libro II, por ejemplo, los colores no son tratados como sensaciones fenoménicas de un percipiente, sino –como el color del mar o el plumaje de las aves– como las propiedades aparentes de objetos físicos. El mar puede aparecer azul o en ocasiones blanco –como ocurre cuando se levanta viento– pero en cualquier caso la variedad de colores del mar responde a sus rasgos aparentes, y no al estado interno subjetivo. Lo que dice de los colores también vale para los sonidos, los aromas, los sabores y las sensaciones táctiles: lo que es percibido se representa siempre como aquello que es apariencia de las cosas. Es la Naturaleza, dice Lucrecio, la que produce todos los simulacros, la que hace que emane de las cosas una imagen desprendida de su superficie, como el color y el olor, el humo que sale de la leña, el calor que emite el fuego, los sonidos, o el frescor de los ríos y el vapor de las olas del mar. Y, como se trata de cuerpos livianos, es sencillo para los simulacros desplazarse a través de las auras, penetrar cuerpos de cualquier clase y colarse por los intervalos del aire.¹⁸⁰ Pero pensar que Lucrecio habla en términos de sensaciones erróneas, y de una dicotomía entre apariencia interior y realidad exterior, como suponen ciertos intérpretes que leen estos pasajes de Lucrecio desde una teoría moderna de la sensación, es, señala Glidden, pensar de un modo por completo extraño al pensamiento del filósofo latino.

Además, debe señalarse, en complemento a lo precedente, que los simulacros no pueden ser asimilados en modo alguno a meras copias. Deleuze lo ha expuesto con claridad: «Si decimos del simulacro que es una copia de copia, ícono infinitamente degradado, una semejanza infinitamente disminuida, dejamos de lado lo esencial: la diferencia de naturaleza entre simulacro y copia (...) La copia es una imagen dotada de semejanza, el simulacro una imagen sin semejanza. (...) El simulacro se construye sobre una disparidad, sobre una diferencia; interioriza una disimilitud. Es por lo que, incluso, no podemos definirlo en relación con el modelo que se impone a las copias, modelo de lo Mismo del que deriva la semejanza de las copias. Si el simulacro tiene aún un modelo, es un modelo diferente, un modelo de lo Otro, del que deriva una desemejanza interiorizada.»¹⁸¹

180 Lucrecio, *De rerum natura*, IV, 54-57, 86-89, 218-219, 176-179.

181 Deleuze, Gilles, "Simulacro y filosofía antigua", en *Logique du sens*, traducción de Miguel Morey: *Lógica del sentido*, Barcelona, Planeta, p. 259.

Se trata, entonces, de encontrar ese modelo. La tesis fundamental del libro de Serres va en esa dirección. El autor intenta demostrar, con gran caudal de argumentos, que el poema de Lucrecio no debe ser leído estrictamente como un poema, ni como una metafísica, sino como un tratado de física, incluso de una física matemática, que se enmarca en el proyecto global del pensamiento de los antiguos atomistas. Esa física no es una mecánica de los sólidos, como la dominante hasta el presente, sino una dinámica de los fluidos. Si se tienen en cuenta los fenómenos físicos indeterministas o neguentrópicos, fenómenos que la ciencia contemporánea ha intentado explicar por medio de la física del caos o la teoría de las catástrofes, se encontrarían, en esta antigua física –que es, según la definición de Pardo, «la más rigurosa exposición del materialismo»–¹⁸² los elementos esenciales de la física del futuro.

La materialidad de los corpúsculos definidos como simulacros es, pues, una materialidad no sólida. Esos cuerpos, como los cuerpos de los que emanan, sus principios impulsores, y como los cuerpos en los que penetran, no son cuerpos entendidos en el sentido de masas físicas compactas y causas motoras mecánicas. Son cuerpos sutiles. Entre esos cuerpos se cuentan las imágenes oníricas, propias del *animus*. Dice Lucrecio que el espíritu permanece en vela cuando el sueño derriba nuestros miembros, y eso posibilita que haya imágenes sutiles de variadas formas, semejantes a las imágenes de la vigilia. Los fantasmas oníricos –«de una trama mucho más tenue que las que nos hieren los ojos y provocan la visión, ya que penetran por los poros del cuerpo y, dentro, conmueven la sutil sustancia del alma y excitan la sensibilidad»–¹⁸³ son multitud de simulacros sutiles, que vagan en todas direcciones, y forman objetos de toda especie. Al mezclarse, condensarse y disiparse con rapidez son capaces de procurar visiones, como las de centauros, escilas y cancerberos, o como las de gente que «ha afrontado ya la muerte y cuyos huesos abraza la tierra», que son propias del *animus*. Deleuze observa que aquí no es el caso del deseo como creador, sino que «pone al espíritu atento y le hace seleccionar de entre todos esos fantasmas sutiles que nos ahogan aquel que conviene mejor».¹⁸⁴ Y añade enseguida que el espíritu «recogido y rechazado cuando el cuerpo duerme, se abre a esos fantasmas.»¹⁸⁵ Las imágenes, pues, en tanto remiten a la materialidad

182 Ver Serres, M., *op. cit.*, p. 12.

183 Lucrecio, *op. cit.*, IV, 727-731.

184 Deleuze, G., *op. cit.*, pp. 276-277.

185 *Ibidem*.

de los átomos, son reales como percepciones, como sueños, e incluso como alucinaciones.

Un esclarecedor artículo de Timothy O'Keefe, en el que se comparan las ontologías de Epicuro y Demócrito, puede facilitar aún más la comprensión del punto en el que estamos.¹⁸⁶ O'Keefe llama la atención sobre un pasaje en el que Diógenes Laercio expone a Epicuro. El fragmento dice: «Nuestras visiones y audiciones son realidades (...) Las ficciones de los locos y los sueños son *aletheís*. Porque ellas causan movimiento, mientras que lo no existente no mueve nada.» ¿Cómo traducir *aletheís*?, se pregunta O'Keefe. Podría caberle la traducción por “verdadero”, frente a la cual, señala este investigador, se presenta la dificultad de en qué sentido los sueños y las alucinaciones de los dementes pueden ser consideradas verdaderas. De hecho, la dificultad se enfatiza si se tiene en cuenta lo que recuerda Sexto Empírico a propósito de lo que creía Epicuro. Epicuro dice que cuando Orestes vio a las Furias perseguirlo, aunque ellas no estaban, su percepción fue *alethés*.¹⁸⁷ O'Keefe entiende que la comparación con audiciones y visiones, y el argumento de que las ficciones son *aletheís* porque causan movimiento, fundamentan la lectura de la voz *alethés* como “real”. Pero, a la vez, este autor rechaza que se la entienda como “verdadera”, pues la verdad o el error reposan en los contenidos proposicionales. Siguiendo un razonamiento de Furley, O'Keefe dice que Epicuro había aceptado la afirmación de que las impresiones sensibles informan algo, esto es: algunas proposiciones verdaderas sobre el mundo externo. Es decir, las impresiones sensibles son supuestas como informativas. Esto permite mantener la distinción entre “real” y “verdadero”, y traducir *alethés* por el primero de los conceptos. Subsecuentemente O'Keefe hace notar que al decir que las impresiones sensibles son reales, Epicuro no está pensando en la realidad de lo mental; y de hecho Epicuro toma en broma la idea de los cirenaicos según la cual sólo tenemos conocimiento de las experiencias sensibles privadas.

Aquí se presenta una dificultad que ve O'Keefe claramente. Si las impresiones sensibles son informativas, cómo conciliar el hecho de que comunican proposiciones con la descripción epicúrea de las impresiones sensibles como *álogos* (irracionales). O'Keefe sostiene que el sentido de “impresiones sensibles” no tiene un contenido proposicional. «Es sólo después de nuestra interpretación de ellas que entra el

186 O'Keefe, Timothy, “The Ontological Status of Sensible Qualities for Democritus and Epicurus”, en *Ancient Philosophy*, Vol. XVII, N°1, Spring 1997, pp. 119-134.

187 Sexto Empírico, *Adv. Math*, VIII, 63.

contenido proposicional, y de allí la posibilidad de error, como nota Epicuro». ¹⁸⁸ En efecto, dice Epicuro: «El error no existiría si nosotros no alcanzamos cierto proceso (además de la sensación) dentro nuestro, el cual, aunque conectado causalmente, posee diferencias». ¹⁸⁹ Como observa O'Keefe, las sensaciones como tales no suponen ningún contenido proposicional, no nos dicen que el mundo es de esta o de aquella manera. Sexto Empírico, tratando de exponer el pensamiento de Epicuro, lo explicó de modo transparente: «La peculiar función de la sensación es aprehender solamente lo que está presente ante ella y la mueve, tal como el color, y no hacer la distinción (*tó diakrínein*) de que el objeto aquí es diferente del objeto allá. Por tanto, *todas las impresiones son aletheís.*» ¹⁹⁰ Entonces, si el problema de la verdad y el error es derivado de ese proceso racional en nosotros, y si cuando Epicuro está pensando en lo real no está pensando en la realidad mental, lo que se da en la situación originaria, es decir, en la experiencia estética, es que tanto las percepciones como las ficciones y los sueños son reales.

188 O'Keefe, T., *op. cit.*, p.132.

189 Epicuro, *Carta a Herodoto*, 51.

190 Sexto Empírico, *Adv. Math.*, VII, 210. Subrayado nuestro. Desde luego, como señala O'Keefe, queda pendiente para ulteriores indagaciones sobre la epistemología epicúrea, cómo es que se llega desde los efectos no racionales de las propiedades disposicionales complejas de los cuerpos al conocimiento del mundo expresado en forma proposicional. (No estará demás que hagamos notar sobre la cuestión que nos ocupa aquí el parentesco entre Epicuro y Spinoza. En efecto, la imaginación, según Spinoza, no es otra cosa que un cuerpo afectado. Lo que dice la proposición XXI de la última parte de la *Ética* es lo siguiente: «El alma no puede imaginar nada, ni acordarse de las cosas pretéritas, sino mientras dura el cuerpo.» Es decir que el alma no expresa la existencia actual de su cuerpo, ni concibe como actuales las afecciones del cuerpo, sino mientras que éste dura, y, por consiguiente, no concibe cuerpo alguno como existente en acto ni puede imaginar nada ni acordarse de las cosas pretéritas sino mientras eso sucede. En el escolio de la proposición XVII de la segunda parte Spinoza explica más detalladamente esto último: «entendemos claramente cuál es la diferencia entre, por ejemplo, la idea de Pedro, que constituye la esencia del alma del propio Pedro, y la idea del mismo Pedro que existe en otro hombre, pongamos Pablo. La primera representa directamente la esencia del cuerpo del propio Pedro, y no implica existencia sino mientras Pedro existe; en cambio, la segunda revela más bien la constitución del cuerpo de Pablo, su alma considerará a Pedro, aunque éste ya no exista, como algo que le está presente.» Spinoza llama “imágenes” de las cosas a las afecciones del cuerpo humano cuyas ideas nos representan los cuerpos exteriores como si nos estuvieran presentes, aunque no reproduzcan las figuras de las cosas. Y cuando el alma considera los cuerpos de esa manera, dice, se dirá que los “imagina”. Al considerar lo que se denomina “error”, Spinoza sostiene que las imaginaciones del alma, en sí mismas, no contienen error alguno. Es decir, el alma no yerra por el hecho de imaginar, sino sólo en cuanto se la considera carente de una idea que excluya la existencia de aquellas cosas que imagina estarle presentes. Y si el alma, al mismo tiempo que imagina como presentes cosas que no existen, sabe realmente que no existen, dice Spinoza, atribuiría esa potencia imaginativa no a un vicio, sino a una virtud de su naturaleza; y sobre todo «si esa facultad de imaginar dependiese de su sola naturaleza, esto es, si esa facultad de imaginar que el alma posee fuese libre.»)

Una vez admitido que las percepciones no tienen contenido proposicional como tales, y no nos dan informaciones sobre el mundo externo, podemos centrarnos en los estados preceptuales; esto es, en la interacción entre el mundo externo y el cuerpo. Ya señalamos que Epicuro no concibe las percepciones como simplemente privadas, como meros pasivos datos sensibles. Lo que hay, más bien, es una propiedad disposicional hacia el mundo externo, una apertura del cuerpo al mundo. Y si la interpretación de O'Keefe es correcta, Epicuro estaba prefigurando a Merleau-Ponty.

En efecto, Epicuro podría afirmar (el ejemplo es de O'Keefe) que el cielo es realmente azul, entendiéndose que lo azul del cielo no es algo meramente subjetivo, porque para que el cielo sea verdaderamente azul debe tener la propiedad disposicional de ser, bajo ciertas condiciones, "lo aparecido para azular". Si se recupera el pasaje que hemos citado *supra* en el que Merleau-Ponty usaba precisamente el mismo ejemplo del azul del cielo, veremos claramente el nexo que une el pensamiento estético de los dos filósofos. En la interpretación de Merleau, según vimos, la actitud del sujeto no basta para ver un azul, o tocar una superficie dura. Lo sensible devuelve lo que se le prestó, que ya había sido recibido de él. Recordemos el pasaje: «Yo que contemplo el azul del cielo, no soy ante el mismo un sujeto acósmico, no lo poseo en pensamiento, no despliego ante el mismo una idea del azul que me daría su secreto; me abandono a él, me sumerjo en este misterio, él "se piensa en mí", yo soy el cielo que se aúna, se recoge y se pone a existir para sí, mi conciencia queda atascada en este azul ilimitado.»¹⁹¹

El espectáculo percibido, pues, es el que se ofrece *entre* un ser sensible y un ser sintiente. Esto, expresado en el lenguaje del fenomenólogo, es lo que traduce la estética epicúrea: el cielo tiene la propiedad disposicional de ser "lo aparecido para azular". Así, experiencias estéticas tales como la del azul (o del dulzor, del amargor, de la suavidad, etc.) no son causadas *meramente* por cuerpos que tienen propiedades disposicionales de producir tales estados. Los cuerpos tienen esas propiedades disposicionales en virtud de las complejas propiedades estructurales de los átomos y grupos de átomos. El gusto amargo es causado por átomos ásperos y ganchosos que rasgan la lengua; los distintos colores que vemos son causados por la adaptación y disposición de los átomos sobre la superficie de los cuerpos. Entonces, «estas propiedades disposicionales están ligadas sistemáticamente a las propiedades

191 O'Keefe, T., *op. cit.*, p. 133.

estructurales complejas de los átomos mismos y los cuerpos que son constituidos por los átomos». ¹⁹²

Si hemos seguido la pista a la que conducía la intuición de Merleau-Ponty, fue a fin de llegar al punto en el que se comprende que aquello que ha sido caracterizado como simulacros oníricos en el poema de Lucrecio no son sino cristalizaciones de los “hay” sensibles. Habíamos visto que el quiasmo sintiente/sensible se prosigue en el sueño por otros medios que los de la vigilia, en el estado de apesantez de lo imaginario donde tiene lugar la «*Stiftung* del Ser». Los simulacros son emanaciones del sintiente del sueño, que es el cuerpo entendido como *Leib*, el cuerpo como recinto, sin titular, anónimo. Tales simulacros, como los intervalos del aire por los que se desplazan, son el elemento del ser, la carne. El ser carnal, pues, se *da* como pluralidad de simulacros.

192 Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, p. 248.

III

EMBRIAGUEZ, ESTADO DE LO ESTETICO

El recorrido propuesto hasta aquí nos ha permitido alcanzar algunos resultados parciales, con el auxilio de las investigaciones que la fenomenología de lo imaginario proporciona. Hemos intentado transitar, en la primera sección del primer capítulo, el camino hacia la imaginación pura, esto es, la imaginación desligada tanto del concepto como del sentido común y de todo fundamento intersubjetivo. En la segunda sección avanzamos desde la imaginación pura, como sede de la autonomía estética, hacia las imágenes puras, que no son otra cosa que el universo mismo, entendido como luz y movimiento. En el segundo capítulo hemos llegado, a través de las contribuciones que nos ofrece la fenomenología del cuerpo sin peso, y de la carne, que enlazamos con la teoría lucreciana de los simulacros, a identificar lo imaginario con la materia corpuscular invisible. El paso subsiguiente conduce nuestra investigación en dirección a la doctrina nietzscheana, que nos permitirá comprender la naturaleza del estado estético. Pero, en tanto en esa doctrina se superponen la estética pura y la filosofía del arte, será necesario comprender la peculiar articulación que las dos disciplinas mantienen en el contexto nietzscheano, y, al mismo tiempo, será necesario poder distinguirlos. Para ello habremos de conducir el pensamiento por el pasaje de la filosofía nietzscheana del arte no nihilista, contrapuesto al arte nihilista, que puede ser interpretado como un gozne que permitiría habilitar una teoría estética pura. Nos valdremos, a fin de realizar el recorrido, para seguir un hilo conductor que eslabone los problemas estudiados, de la exégesis ensayada por Heidegger de la voluntad de poder como arte.

1

ESTÉTICA Y VOLUNTAD DE PODER COMO ARTE

En el afán de comprender la esencia del arte, Heidegger reflexiona sobre dos proposiciones decisivas formuladas por Nietzsche. Según la primera, el arte es la estructura más transparente y la más conocida de la voluntad de poder. De acuerdo con la segunda, el arte debe ser comprendido desde el punto de vista del artista.

Heidegger dice que, para Nietzsche, filosofía del arte y estética significan lo mismo. Y “estética” se entiende como estética viril; esto es, como una estética no pasiva, no femenina. Nietzsche considera al arte y su esencia a partir del producir y de toda realidad esencialmente producida. La obra de arte producida es pensada no en un sentido estrecho, como producto de las bellas artes, sino en tanto producir. En tal sentido, el hombre de estado y el educador son, al ser productores, también artistas, situados en el mismo rango en que se sitúa al artista propiamente dicho. Más aún: según este concepto ampliado de arte y de artista, Nietzsche puede concebir a la naturaleza misma como artista. Así, el arte es, dice Heidegger, «el acontecimiento fundamental del ente»;¹⁹³ esto es, que «alguna cosa se crea a sí misma, que alguna cosa sea producida, creada».¹⁹⁴ Heidegger observa que el último Nietzsche, el de la época en que trabaja en su proyecto vertebrado en torno al concepto de “Voluntad de poder como arte”, retoma la posición explicitada ya en *El nacimiento de la tragedia*, obra en la que consideraba al arte como carácter fundamental del ente. En efecto, se recordará que en el prefacio de aquel primer libro aparece lo que Nietzsche llama su profesión de fe, su evangelio de artista: «el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida». La vida no es aquí entendida sólo en sentido humano, ni tampoco en sentido exclusivamente biológico; la vida es identificada con el universo en su totalidad, en su sentido schopenhaueriano. El arte así concebido, en sentido amplio, como fuerza creadora, constituye, explica Heidegger, el carácter fundamental del ente.

En el fragmento 794 de *La voluntad de poder* sostiene Nietzsche que el arte es el contramovimiento de la religión, la moral y la filosofía entendidas como formas de decadencia de la humanidad, pues el principio supremo de la moral, la religión cristiana y la filosofía determinada por Platón, significa que este mundo de aquí no quiere nada, y que es necesario que exista un mundo mejor que el encerrado en lo sensible. Es necesario que haya un “mundo verdadero”, un mundo suprasensible, más allá del nuestro, que no es más que un mundo aparente. De suerte que este mundo y esta vida son, en el fondo, negados. En contraposición, Nietzsche dice: este mundo “verdadero” de la moral es un mundo mentiroso; esta realidad “verdadera”, suprasensible, constituye un error. Muy por el contrario, Nietzsche piensa que el mundo sensible, aparente, el mundo considerado erróneo desde el punto de vista

193 Heidegger, M., *Nietzsche I*, traducción francesa de Pierre Klossowski: *Nietzsche I*, Paris, Gallimard, 1990, p. 71.

194 *Ibidem*.

platónico, es el que constituye el mundo verdadero. Y como el arte, notoriamente, está esencialmente constituido por el elemento de lo sensible, en él se afirma precisamente lo que la evaluación del mundo pretendidamente verdadero niega. Por eso dice Nietzsche que el arte es, en tanto elemento anticristiano, antibudista, antinihilista *par excellence*, como fuerza superior, lo contrario a toda voluntad de negar la vida. El arte constituye el movimiento contrario al nihilismo y tiene más valor que la verdad, lo que se resume en la célebre fórmula: «Tenemos el arte para no perecer en la verdad.» La voluntad de verdad (y lo que se entiende aquí por verdad es la verdad del ente en sí, de las ideas, de lo suprasensible), que significa la voluntad de un mundo verdadero en el sentido de Platón y del cristianismo, es, cree Nietzsche, un síntoma de decadencia. El filósofo-artista es el que encarna el movimiento contrario al de la filosofía de la moral nihilista, es el que forma las estructuras del ente en su totalidad. Nietzsche observa que el artista, como pequeño realizador, trabaja sobre una materia dada. Y en virtud de que el arte trata con lo sensible, y es voluntad de apariencia, puede afirmarse que, en principio, en sentido estrecho, el arte es el consentimiento en lo sensible, en la apariencia, de todo lo que no es el “mundo verdadero”. A este carácter afirmador de la apariencia del arte, Nietzsche lo define como “metafísico”. «La voluntad de apariencia, de ilusión, de impostura, de devenir y de cambio es más profunda, más “metafísica” que la voluntad de verdad, de realidad, de ser.»¹⁹⁵ Para Nietzsche la voluntad de lo sensible y de su riqueza es voluntad de lo mismo que busca la “metafísica”. Así, la voluntad de lo sensible es ella misma metafísica. Esta voluntad metafísica está realmente en el arte. El arte, como estructura de la voluntad de poder, es decir, como estructura del ser en sentido absoluto, se encuentra aquí problematizado. La cuestión concerniente a la estética, entendida como género fundamental de la reflexión sobre el arte, y del conocimiento que se tiene del mismo, permitirá comprender la interpretación nietzscheana de la esencia del arte, y a la vez la toma de posición de su interpretación.

Ahora bien, para caracterizar tanto la esencia de la estética, como su rol en el pensamiento occidental y su relación con la historia del arte Heidegger menciona seis hechos fundamentales que jalonaron su devenir. El primero de los hechos señalados es que el gran arte helénico permaneció sin una reflexión racional correspondiente. Lo cual no prueba, según cree Heidegger, que ese arte haya sido considerado en esa

195 Citado por Heidegger, M., *op. cit.*, p. 73.

época en términos de alguna oscura forma de “vivencias”. Los griegos, dice, no tuvieron ese tipo de experiencias, ni tuvieron necesidad de estética alguna.

El segundo hecho es que la estética no comienza entre los griegos en la época del gran arte, sino cuando éste tocaba a su fin, en la época de Platón y Aristóteles, que es la época en la que se elaboran, en función del desarrollo de la filosofía, los conceptos fundamentales que delimitaron, a partir de entonces, la esfera de toda interrogación concerniente al arte. Nace entonces la conocida pareja de conceptos: *hýle-morphé*, que se origina en la distinción que tiene su origen en la concepción platónica del ente en relación a su aspecto. Donde el ente es percibido como ente, y se distingue por relación a otros entes en consideración a su aspecto, explica Heidegger, se precisa su circunscripción y estructura, en tanto delimitación exterior e interior. Lo que delimita es la forma, y lo delimitado es la materia. La obra de arte es experimentada en relación a lo que se muestra: *phaínesthai* según su *eídos*. Y lo que se muestra con el plus de apariencia es la belleza.

El tercer hecho es que, con los tiempos modernos y el libre saber que el hombre comenzó a tener de sí mismo y de su posición en el seno del ente, se instauró el gusto como suprema instancia para juzgar al ente. El yo y sus estados constituyeron el primer ente propiamente dicho. El yo se experimentó en el contacto de alguna cosa, aportando esencialmente la norma según la cual juzgar la manera en que encuentra las cosas y todo lo que viene a su encuentro. En ese contexto, la reflexión sobre lo bello en el arte pasó a estar, desde entonces, acentuada y puesta exclusivamente en relación al ente afectivo del hombre: la *aisthesis*. La estética efectuó, así, sobre el plano de la sensibilidad y del sentimiento, lo mismo que la lógica en el plano del pensamiento. De allí que se denomine también a la estética, en cuanto es la disciplina que se encarga de dilucidar el estado estético, “lógica de la sensibilidad”.

El cuarto hecho es que el momento de cumplimiento histórico de la estética, el momento en el que la elaboración de la estética adquirió la máxima elevación, extensión y vigor, es cuando, con la estética de Hegel, en el seno de la propia estética, se reconoció el fin del gran arte. Son conocidas sus sentencias que han obrado como actas de defunción del arte, aunque no se postule en ellas explícitamente referencia alguna a la muerte: «el arte es y permanece en nosotros, en cuanto a su suprema destinación, una cosa del pasado»; «los bellos días del arte griego, lo mismo que los tiempos dorados de la Edad Media tardía, están concluidos.» Hegel, dice Heidegger, no pretendía negar que en tiempos ulteriores diferentes obras de arte podrían ser producidas y apreciadas. Pero el hecho de que tales obras no valgan más que para la

esfera del gusto artístico no contradice sino que corrobora las proposiciones de Hegel. Ese hecho prueba que el arte ha perdido su absoluto poder.

El quinto de los hechos es que en el siglo XIX, gracias al monumental esfuerzo de Wagner, se emprende la tentativa de concebir y realizar la obra de arte integral. La obra de arte, en el contexto wagneriano, debe constituir una celebración de la comunidad popular, ser la religión misma. Las artes normativas son la poesía y la música. Pero la música, que debía ser el medio de poner el drama en valor, deviene un arte específico bajo la forma de ópera. Y así, el reino del arte en tanto que música es «el reino del puro estado afectivo: el delirio y el ardor de los sentidos, el gran combate, el bienaventurado estremecimiento de la evanescencia voluptuosa, la descomposición en el “mar sin fondo de las armonías”, el sumergirse en la embriaguez, de la disolución en el puro sentimiento en tanto que ab-solución.»¹⁹⁶ La intención esencial de esta concepción de la obra de arte integral es, dice Heidegger, disolver todo lo que es sólido en un líquido sentir-con, en una receptividad y una pasividad sin cesar impresionable hasta la delusión, hasta el abandono en la desmesura, sin ley ni límite, sin claridad ni certidumbre. El arte debe, pues, devenir absoluto. Pero lo absoluto no es ahora sino lo puro indeterminable, total disolución en el puro sentimiento, es la declinante evaporación en la nada, como en la estética de Schopenhauer. La apreciación del arte se funda en el estado puramente afectivo y su creciente barbarización, que ha devenido ahora pura efervescencia del sentimiento abandonado a sí mismo. Esta incitación a la embriaguez afectiva, y el desencadenamiento de los “afectos”, podrían comprenderse, observa Heidegger, en el contexto de la constatable producción del aislamiento de la existencia por obra de la industria, la técnica y la economía. La embriaguez afectiva sería, en ese contexto, un salvataje de la “vida”. Heidegger observa que la embriaguez nietzscheana nació de la fascinación por Wagner y su obra. Pero ese influjo también fue posible, agrega, porque en el joven Nietzsche mismo había algo que respondía a aquello; esto es, lo que éste habría de denominar más tarde lo “dionisíaco”.

Ahora bien, Heidegger hace notar que en el siglo XIX la noción de arte, que sufrió cada vez más los efectos de su progresiva impotencia bajo la relación del saber metafísico, se transformó «en experiencia y exploración de simples hechos de la historia del arte».¹⁹⁷ En adelante, a fin de que el hombre continuara progresando, fue necesario que hubiera una cultura. Y entonces, según fue ejercida la influencia a favor

196 Heidegger, M., *op. cit.*, p. 84.

197 Heidegger, M., *op. cit.*, p. 87.

de la producción del estado estético, el mundo hubo de ser contemplado y apreciado. El hombre estético entró en escena, protegido y justificado en el conjunto de una cultura. Pero en todo esto se manifiesta, de acuerdo a la interpretación heideggeriana de Nietzsche, algo en lo que habría que meditar. En efecto, toda esta valoración por la historia del arte y la cultura no forma sino la fachada tras la cual se produce lo que Nietzsche fue el primero en reconocer y explicar con toda claridad: el nihilismo.

El sexto hecho al que se refiere Heidegger –última estación, podría decirse, del devenir sujeto de la sustancia de la estética europea– sitúa a Nietzsche como sepulturero de la relación entre los “supremos valores” (religión, moral, filosofía) y el arte. Nietzsche busca en el arte la reacción contra el nihilismo religioso, filosófico y moral. En contraste con lo que Hegel había enunciado para el sujeto del arte, Nietzsche reconoce la ausencia y falta de fuerza creadora para fundar la existencia humano-histórica sobre el ente en su totalidad. En Hegel, en tanto que concluido, el arte había devenido objeto del supremo saber especulativo, y la estética hegeliana se expandía, en consecuencia, hacia el reino de una metafísica del espíritu. La reflexión estética nietzscheana, por el contrario, deviene filosofía del arte, y el arte, una aplicación de la fisiología,¹⁹⁸ (fisiología entendida como una exploración científica de los estados y procesos físicos y de las causas que los suscitan).

Pues bien, cuál es, entonces, el estado de cosas, tal como lo encontramos en el contexto de Nietzsche. De un lado, tenemos al arte, en su destino histórico, como reacción contra el nihilismo; del otro, con la noción de arte en tanto que “fisiología”, el arte es entregado a la explicación científica, relegado al dominio de las ciencias positivas. De aquí, Heidegger entiende que la interrogación estética se agota en sus últimas consecuencias. El estado afectivo es reducido a excitaciones nerviosas, a estados corporales. Heidegger cree que a partir del concepto nietzscheano de arte y su comprensión de la voluntad de poder como su estructura, es posible pensar como un todo coherente lo que en primera instancia parecía absolutamente contradictorio: de una parte, el arte debe representar el movimiento antinihilista, ser base de nuevos valores; pero, al mismo tiempo, se quiere que el arte sea comprendido por el camino y por los medios de la fisiología. Así, la esencia y la realidad del arte se disocian en estados nerviosos y en procesos en las células nerviosas. Reducir el arte a la fisiología, para Heidegger, supone rebajar el arte al nivel de las secreciones gástricas. Concebido de esta manera, Heidegger se pregunta cómo podría el arte, al mismo

198 «La estética –dice Nietzsche– no es otra cosa que una fisiología aplicada.» *Nietzsche contra Wagner*, citado por Heidegger, M., *op. cit.*, p. 88.

tiempo, ser capaz de fundar y determinar una instauración decisiva de valores. «Definir el arte a la vez en tanto movimiento antinihilista y en tanto objeto de la fisiología es querer mezclar el agua y el fuego.»¹⁹⁹ Y concluye que si fuera posible obtener una definición coherente del arte, en tanto objeto de la fisiología, el arte no sería llamado antinihilista sino, al contrario, el movimiento extremo del nihilismo.

Nosotros tomamos precisamente este incisivo cuestionamiento de Heidegger como punto clave de nuestra investigación. Intentaremos ofrecer una respuesta adecuada en las páginas de la segunda parte. Previamente a ello será necesario que quede precisado a que nos referimos cuando consideramos al arte definido como arte no nihilista.

2

ARTE NO NIHILISTA

Cacciari ha propuesto una lectura de la estética de Nietzsche que puede contribuir a clarificar el sentido que puede encerrar la noción de arte antimetafísico, no nihilista.²⁰⁰ Tal sentido supone, según entiende Cacciari, el pensamiento del eterno retorno. De modo que la comprensión profunda del problema del tiempo y la eternidad en Nietzsche es la condición de posibilidad de la comprensión del arte en términos no metafísicos. El autor italiano ensaya una exégesis del instante, el pensamiento abismal de Zaratustra.²⁰¹ El instante es, dice Cacciari, «un instante inmenso, no el presente apretado entre pasado y futuro, que se precipita en el pasado y en el futuro, sino (...) el *golpe de vista* donde tiene lugar la *intuición*.»²⁰² La repentinidad del instante determina un

199 Heidegger, M., *op. cit.*, p. 90.

200 Cacciari, Massimo, "Saggio sulla inesistenza dell'estetica nietzschiana", traducción castellana de Mónica Cragolini y Ana Paternostro: "Ensayo sobre la inexistencia de la estética nietzscheana", en *Desde Nietzsche. Tiempo, arte, política*, Buenos Aires, Biblos, 1994.

201 Cacciari, M., "Concetto e simboli dell'eterno ritorno", traducción castellana de Mónica Cragolini y Ana Paternostro: "Concepto y símbolos del eterno retorno", en *Desde Nietzsche. Tiempo, arte, política*, Buenos Aires, Biblos, 1994.

202 Cacciari, M., *op. cit.*, p. 128.

presente auténtico, es decir, un presente infinito. El instante es sustraído a la dispersión del *continuum* que se quiebra con el grito de Zaratustra y con la mordida del pastor, que desprende la cabeza de la serpiente y la escupe lejos de sí. La mordida ha excedido las espiras del tiempo como vacía forma del devenir, y también como eterno retorno entendido como repetición. El instante trae todas las cosas transcurridas y las que están por venir. Es, dice Cacciari, el *Zurván akarana* persa que «se opone al tiempo de la muerte, del transcurrir y el decaer.»²⁰³ *Zurván akarana* es un presente auténtico, un presente que se dilata hasta presente infinito, momento de la eternidad en el tiempo. Cacciari aclara que este instante no es ritualizable, y que sobre él no puede erigirse una nueva religión, «un nuevo *vínculo* del ente con Otro de sí.»²⁰⁴ Y es en este sentido, dice, como ha sido comprendido Nietzsche por Bataille, en su criterio el más profundo de los post-nietzscheanos. El presente del instante no indica una anulación del devenir, no es un “sellar” el ciclo del nacer-morir con los caracteres del Ser, para liquidar la angustia que nos embarga frente a tal ciclo, no es ascesis; es, antes bien, estado de inmanencia y andar del caminante a la búsqueda del instante. Querer el instante, dice Cacciari, es querer el tiempo como acaecer, «querer la “*chance*” que en su ciclo irrumpe repentinamente.»²⁰⁵ El caminante quiere ese mero discurrir del tiempo, quiere el azar y el mundo como combinación de casualidades.

Es menester, con el fin de captar esta idea, tener en cuenta que este mundo ya no es una creación divina, pues, recordémoslo, Dios ha muerto. El mundo es una *physis* originaria. Y a esta *physis* pertenece el hombre como caminante. El ciclo universal del mundo no obedece a constricción externa alguna, pues ya no hay fe en la Providencia. Karl Löwith había señalado que la “casualidad” es idéntica con la “creatividad” y con el “fatalismo” supremo e incondicionado. El hombre, que antes había sido concebido como aislado, está inserto en la totalidad «tanto contingente como necesaria de la vida creativa del mundo».²⁰⁶ El hombre es de la misma naturaleza del todo. Nietzsche, decía Löwith, problematizó tanto la contraposición “el hombre contra el mundo” como la simple yuxtaposición “el hombre y el mundo”. Nosotros mismos somos ya mundo físico viviente, perenne ciclo de generación y corrupción, de producción y destrucción que acaece, digamos así, a nuestras espaldas, sin autoconciencia. Löwith hablaba de fatalidad-casualidad-creatividad. Bataille habló de *chance*, de suerte. «La acción sin fin estricto,

203 Cacciari, M., *op. cit.*, p. 128-129.

204 Cacciari, M., *op. cit.*, p. 134.

205 Cacciari, M., *op. cit.*, p. 135.

206 Löwith, Karl, “Il discorso della montagna di Nietzsche”, *Archivio di Filosofia*, N° 3, Padova, año 1964.

ilimitada, que busca la suerte más allá de los fines, como una superación de la voluntad: ejercicio de una actividad *libre*.»²⁰⁷ En lugar de Dios, la suerte. La *chance* determina, explica Cacciari, el “estado de inmanencia”, «en cuanto completa exposición de sí al juego, a la “infinita profundidad del juego”. En el juego, “sin cabeza ni cola”, devenimos compañeros del dios, tiramos con él los dados que crean las “hermosas combinaciones”: “el juego es la búsqueda, de suerte en suerte, de los infinitos posibles”.»²⁰⁸

El juego es entendido como búsqueda de los infinitos posibles. Pero lo posible no tiene sentido ascético alguno. Es el mero andar del caminante en estado de inmanencia. No inmanencia entendida en oposición a trascendencia. Inmanencia cuya simplicidad, decía Bataille, hace pensar en el Zen. En el pensamiento del eterno retorno se destruye la idea de un sentido del evento más allá de sí mismo. El eterno retorno manifiesta el carácter antiteofánico del cosmos. Dionisos libera de la lógica del sentido. Las formas devienen apariencias, meras apariencias que no ocultan nada. Cuando se ha descubierto que el “verdadero mundo” es una idea que no es útil para nada, una idea superflua y refutada, el espíritu se libera a la vez del mundo aparente. Nada se esconde, pues, detrás o más allá del *individuum*; no se esconde ningún fundamento, ni sustancia, ni sujeto. Lo único existente es el evento singular, el instante.

Cacciari sostiene que sólo un arte *pagano* podría poner en evidencia el pensamiento del eterno retorno. Un arte que sea capaz de exaltar y divinizar (entendida esta palabra en sentido opuesto a idealizar) el *individuum*. El arte europeo está estrechamente ligado a una visión teofánica del cosmos. El arte europeo es teológico, onto-teo-teleológico, dice Cacciari. Y ello incluye al arte contemporáneo, que no es más que su lado negativo. Lo grande de Nietzsche es justamente el intento de definir un gran arte afirmativo, es decir un arte que reconozca, sin nostalgia, la disolución de la visión teofánica del cosmos. Un arte *versus* la Idea, *versus* toda sublimación de la existencia, un arte no nihilista, un arte dionisiaco, que no puede ser sino musical. Para Cacciari la utopía de este arte va de Hölderlin a Nietzsche, a Rilke y hasta el silencio de Webern, que sustrae la Voz a su “necesario” desarrollo discursivo-predicativo.²⁰⁹

Esta utopía, que es la de un arte pagano, de un arte posmetafísico, en tanto desteologizado, es la que permitiría desplegar una apertura a las cosas sin concepto. Vimos ese movimiento, en el capítulo anterior, en el pensamiento que intentaba

207 Bataille, Georges, *Sur Nietzsche. Volonté de chance*, traducción castellana de Fernando Savater: *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte*, Madrid, Taurus, 1989.

208 Cacciari, M., *op. cit.*, p. 135.

209 Cacciari, Máximo, “Ensayo sobre la inexistencia de la estética nietzscheana”, *op. cit.*

desarrollar Merleau-Ponty a partir de la pintura de Cézanne. Y lo vimos también en el pensamiento deleuziano sobre el cine de Vertov. Lo que a nosotros nos interesa observar y enfatizar aquí es que ese movimiento, habilitado por el arte postmetafísico, es un movimiento de mediación, que se dirige, por esa vía, la del arte no-nihilista, la del arte de la inmanencia, hacia un resultado que va a exceder a la producción artística. Ese resultado es la inmediatez de la *aisthesis*.

3

CONCEPTO DE EMBRIAGUEZ

Ahora bien, en la propia evolución de la estética nietzscheana se muestra un pensamiento en devenir que conduce, a partir de las tesis establecidas en *El nacimiento de la tragedia*, una orientación hacia la disolución final de la metafísica, y eso puede verse claramente en sus obras tardías. Se recordará que aquel punto de partida consistía en el establecimiento de la distinción entre los instintos antitéticos y discordantes de lo apolíneo y lo dionisiaco, determinados por los mundos artísticos separados del sueño y la embriaguez.²¹⁰

Nietzsche afirma que la ciencia estética habría de avanzar si se piensa (y no sólo si se piensa, sino también si se intuye) que el desarrollo del arte está ligado a esta duplicidad de los dos instintos que marchan uno al lado del otro «en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis».²¹¹ Apolo, el resplandeciente, rige sobre la imagen, sobre la forma; su arte es el arte de la bella apariencia de los mundos oníricos, el arte figurativo, el arte del escultor. A él se debe el

210 Esa contraposición dialéctica aparece ya anunciada en el escrito preparatorio “La visión dionisiaca del mundo”. «Los griegos –dice Nietzsche allí–, que en sus dioses dicen y a la vez callan la doctrina secreta de su visión del mundo, erigieron dos divinidades, Apolo y Dioniso, como doble fuente de su arte. En la esfera del arte estos nombres representan antítesis estilísticas que caminan una junto a otra, casi siempre luchando entre sí, y que sólo una vez aparecen fundidas, en el instante del florecimiento de la “voluntad” helénica, formando la obra de arte de la tragedia ática.» (Cfr., Nietzsche, F., *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus*, traducción castellana de Andrés Sanchez Pascual: *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1985.)

211 Nietzsche, F., *op. cit.*, p. 40-41.

principio de individuación. Dionisos es el infractor de ese principio. La esencia de lo dionisiaco radica en la embriaguez. En la experiencia de la embriaguez lo subjetivo desaparece y los hombres llegan hasta el completo olvido de sí. Bajo el influjo de Dionisos se renueva la alianza entre los seres humanos, y entre los seres humanos y la naturaleza. Cantando y bailando el ser humano se funde con «lo misterioso Uno primordial». El ser humano no es ya un artista, es él mismo una obra de arte. La tragedia ática es entendida como la síntesis de aquellos opuestos contradictorios. Su origen es el coro trágico. Y el origen del coro trágico la canción popular, vestigio de una unión entre lo apolíneo y lo dionisiaco.

Ahora bien, la doctrina estética definitiva aparece, según sostiene Heidegger, en *Crepúsculo de los ídolos*, donde se somete a revisión crítica la estética original contenida en la primera obra, en la que se observa patentemente, sobre todo en los primeros pasajes, cierto aire dialéctico, que el propio Nietzsche no dejó de observar, al punto que, en las páginas que dedica a *El nacimiento de la tragedia en Ecce Homo*, señala que el texto «desprende un repugnante olor hegeliano». En su obra madura, en cambio, es la embriaguez el estado estético fundamental, y lo apolíneo y lo dionisiaco constituyen sus dos especies.²¹² Nietzsche dice que lo esencial, en la embriaguez, es el sentimiento de plenitud y de intensificación de las fuerzas. La embriaguez es siempre, acota Heidegger, sensación de embriaguez. En el estado estético siempre es el cuerpo lo que está implicado. «No debemos separar el estado corporal del sentimiento como si en lo corporal residiera el escalón inferior y en el sentimiento el superior.»²¹³ No tenemos un cuerpo, dice Heidegger, haciéndose eco de la rehabilitación del cuerpo contenida en el pensamiento del Nietzsche más radicalmente materialista, sino que somos corporales. En el §47 de *Crepúsculo de los ídolos*, a continuación de que el autor señalara que una mera disciplina de los pensamientos y sentimientos es casi igual a cero, leemos: «es decisivo para la suerte de los pueblos y de la humanidad que se comience la cultura por el lugar *justo* –no por el “alma” (...): el lugar justo es el cuerpo, el ademán, la dieta, la fisiología, el *resto* es consecuencia de ello».²¹⁴

212 Nietzsche, F., *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt*, traducción castellana de Andrés Sanchez Pascual: *Crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza, 1998, “Incursiones de un intempestivo”, 10.

213 Heidegger, M., *Nietzsche I*, edición citada, p. 95.

214 Nietzsche, F., *Crepúsculo de los ídolos*, edición citada, p. 132.

La embriaguez apolínea «mantiene excitado ante todo el ojo, de modo que éste adquiere la fuerza de ver visiones. El pintor, el escultor, el poeta épico son visionarios *par excellence*. En el estado dionisiaco, en cambio, lo que queda excitado e intensificado es el sistema entero de los afectos. La música, tal como la entendemos hoy, es también una excitación y una descarga globales de los afectos, pero no es, sin embargo, más que el residuo de un mundo expresivo mucho más pleno del afecto.»²¹⁵

Heidegger explica que la embriaguez, en tanto estado afectivo, hace estallar la subjetividad del sujeto. La liberación del sujeto, de lo que sujeta, posibilita la belleza: «cuando siente la Belleza, el sujeto está más allá de sí mismo, pues no hay más subjetividad ni sujeto. Paralelamente, la belleza no es el objeto dado de una representación; en tanto que determina la tonalidad afectiva del hombre resuena a través de su estado. La Belleza rompe el círculo del “objeto” puesto de una parte, residente en sí, y lo transpone en la real y original pertenencia del “sujeto”. La Belleza deja de ser objetiva y objeto. El estado estético no es ni una cosa subjetiva ni una cosa objetiva. Los dos términos fundamentales embriaguez y belleza denominan cada uno de la misma manera el conjunto del estado estético, lo que ahí se revela y reina absolutamente».²¹⁶ Lo que se revela y reina en el estado estético son las meras formas, las apariencias que nada ocultan.

Explicando un pasaje de *La voluntad de poder*, dice Heidegger que la relación artística con la forma es «el amor de la forma por ella misma, por lo que ella es».²¹⁷ ¿Qué entiende Nietzsche por forma? Heidegger ofrece su interpretación: «La forma, en tanto aquello que el objeto encontrado hace aparecer a la luz, da lugar al comportamiento que ella determina en el artista, en una inmediata relación al ente. La forma abre esta relación en tanto disponibilidad en el instante solemne en el que el ente mismo se ve celebrado y se encuentra situado en lo abierto.»²¹⁸ El comportamiento del artista que permite esa apertura, esa celebración y ese encuentro con el ente, dice Heidegger, es el estado de embriaguez. El término no debe ser entendido, según podría sospecharse en una ligera interpretación, en el sentido de «burbujeante y efervescente caos» ni de «borrachera». Lo que significa embriaguez para Nietzsche, dice Heidegger, es «la luminosa victoria de la forma». Nietzsche no entiende por forma lo puramente formal, es decir, una cosa que tenga necesidad de un

215 Nietzsche, F., *op. cit.*, p. 98.

216 Heidegger, M., *op. cit.*, p. 116.

217 Heidegger, M., *op. cit.*, p. 112.

218 *Ibidem*.

contenido, y en la que aquella no fuera más que el límite superficial. Al contrario, para Nietzsche, «no se es artista más que a este precio: a saber que lo que todos los no artistas denominan forma, se lo experimente en tanto que contenido, en tanto que la cosa misma. De este hecho, sin duda, aparece un mundo inverso: porque desde ahora todo contenido aparece como puramente formal.»²¹⁹

Si reponemos un pasaje de *La voluntad de poder*, en el que comenta Nietzsche críticamente la obra de los pintores de su época, veremos esta idea claramente explicitada. Leemos allí: «Todos estos modernos son poetas que han querido ser “pintores”. Uno ha buscado dramas en la historia, otro, escenas de costumbres, éste traduce religiones, aquel una filosofía. (...) Ninguno se conforma con ser simplemente pintor; todos son arqueólogos, psicólogos, directores de escena de cualquier recuerdo o teoría. Se complacen en nuestra erudición, en nuestra filosofía. Están como nosotros: llenos y archillosos de ideas generales. Aman una forma no por lo que ella es en sí, sino por lo que expresa. Son hijos de una generación erudita, atormentada y reflexiva; a muchas leguas de distancia de los antiguos maestros que no se preocupaban por leer y consideraban que sólo tenían que distraer sus ojos».²²⁰ Por contraposición a este cuestionado arte representativo puede decirse que la pintura que Nietzsche valora es una pintura despojada de narración y despojada de ideas, es decir, una pintura capaz de exaltar y celebrar el mundo sensible en tanto tal. Se funda así, a la vez, la crítica del arte moderno concebido como representación, y se intenta sentar las bases de una filosofía antimetafísica, no nihilista, imanentista del arte.

Pero precisemos un poco más los conceptos. En la interpretación heideggeriana de la estética de Nietzsche recién expuesta encontramos elementos que pueden ser complementados con lo que nos proporciona la teoría deleuziana de la Figura, en la que aparece una interpretación del arte, pero, también y correlativamente, de la forma y la materia, que nos facilita la investigación, y, por tanto, nos permite alcanzar una mejor comprensión de la doctrina nietzscheana de la embriaguez. Veamos entonces brevemente esa teoría.

Deleuze llama Figura a algo que se opone a lo figurativo. En efecto, lo figurativo es representación. Implica la relación de una imagen a un objeto que la imagen ilustra. Implica también relación de una imagen con otras imágenes en un conjunto compuesto. Implica, por último, narración. La Figura, en cambio, es la sensación. Por oposición a las relaciones inteligibles (de objetos o de ideas), las

219 Nietzsche, F., *Wille zur Macht*, & 818.

220 Nietzsche, F., *Wille zur Macht*, & 828.

relaciones entre Figuras son materiales. En un pasaje de *Lógica de la sensación* leemos: «Hay dos maneras de sobrepasar la figuración (es decir a la vez lo ilustrativo y lo narrativo): o bien hacia la forma abstracta, o bien hacia la Figura. A esta vía de la Figura Cézanne le ha dado un nombre simple: la sensación. La Figura es la forma sensible relacionada con la sensación; procede inmediatamente del sistema nervioso, y de *la carne*. En tanto la Forma abstracta se dirige al cerebro, procede por medio del cerebro.»²²¹ Y añade más adelante Deleuze: «La sensación tiene una cara vuelta hacia el sujeto (...) y una cara vuelta hacia el objeto (...). O más bien no tiene caras, es las dos cosas indisolublemente, es ser-en-el-mundo, como dicen los fenomenólogos: a la vez yo devengo en la sensación y una cosa llega por la sensación, lo uno en lo otro (...) Yo espectador no experimento la sensación más que entrando en el cuadro, accediendo a la *unidad del sintiente y lo sentido*.»²²² Deleuze sostiene que la función del artista es volver visible lo que ha cesado de ser visto; esto significa, para el pintor, pintar las fuerzas del mundo de la sensación.

Deleuze dirigió su pensamiento hacia la pintura de Francis Bacon, haciendo uso del concepto de Figura.²²³ Tras las huellas de las investigaciones esbozadas por Merleau-Ponty, Deleuze vio en Francis Bacon un sucesor de Cézanne. Bacon, como Cézanne, es un pintor de la sensación y de las fuerzas. No hay un lado subjetivo y un lado objetivo, sino ambas cosas, indisolubles. Es este fusional mundo-cuerpo de la sensación lo que Cézanne y Bacon pintaron. Lo que Cézanne quería hacer, en última instancia, era ir más allá de la sensación y pintar las fuerzas invisibles: la fuerza que pliega las montañas, la fuerza germinativa de la manzana, la fuerza térmica de un paisaje. Ese esfuerzo de Cézanne y de Bacon, el de hacer visibles fuerzas invisibles es, a juicio de Deleuze, un problema común a todas las artes. La música, por ejemplo,

221 Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, I, Paris, Editions de la Différence, 1996, p. 27, subrayado nuestro.

222 *Ibidem*, subrayado nuestro.

223 Este concepto se relaciona directamente con la noción de “figural”, procedente de Lyotard. Según Lyotard la representación visual convencional reprime las anomalías de la sensación, las deformaciones y las violaciones de la “buena forma”. No obstante, deshaciendo la “buena forma” de la representación, el artista ajusta las fuerzas invisibles que nunca se vuelven directamente visibles, como las del inconsciente, que son fundamentalmente fuerzas de deformación. El espacio de lo visible, de lo posible, es entonces un espacio inventado, atravesado por fuerzas inconscientes que vuelven visual aquello que Lyotard llama “figural”, un dominio de antiforma dionisiaca. (Véase Lyotard, Jean Francois, *Discurs, Figure*, traducción castellana de Joseph Elias y Carlota Hesse: *Discurso, Figura*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1979.) No obstante, si bien hay un aire de familia entre el concepto lyotardiano y el delezeano de Figura, éste es, según aclara agudamente Ronald Bogue, inmanente dentro del espacio fenomenal de lo real, y, por tanto, se halla despojado del aparato freudiano al que Lyotard apeló para su argumento. (Véase Bogue, Ronald, “Gilles Deleuze: the aesthetics of force”, en *Journal of the British Society for Phenomenology*, Vol. 24, N°1, Enero 1993.)

hace audible las fuerzas inaudibles. En su límite, las fuerzas no sonoras, como Duración e Intensidad. La música, como la pintura, afecta el cuerpo, pero sigue su propia lógica de la sensación, molecularizando y desmaterializando el cuerpo. La música tiene la propiedad de hacer comunicar lo elemental con lo cósmico.

Un arte que permite a las fuerzas invisibles, inaudibles, intangibles, hacerse visibles, audibles, tangibles, es decir, un arte que permite la comunicación de la materia con la materia, desmaterializando el cuerpo organizado, el cuerpo centrado, situado espacial y temporalmente, es un arte no nihilista. El desplazamiento (*epoché*) de ese cuerpo (*Körper*), abre otra comunicación, de índole no representativa, que es, precisamente, la del arte que Nietzsche había pre-Figurado. A este arte, acentrado, lo podríamos denominar, si hacemos uso de la terminología merleau-pontiana, arte carnal. Si este arte carnal puede ser considerado como aquel arte mediador al que antes hemos referido, un arte tal que permitiera la apertura a las cosas sin concepto, se franquearía, con él la dimensión hacia lo propiamente estético.

4

ESTADO DE EMBRIAGUEZ ESTÉTICA

El tránsito por la interpretación heideggeriana de la estética de Nietzsche nos suministró los elementos que permiten pensar la forma, en sentido fenomenológico, vinculada a los dos términos fundamentales: belleza y embriaguez. Las descripciones proporcionadas por la fenomenología de lo imaginario, y en particular aquellas que han sido referidas recuperando la descripción sartreana de las imágenes hipnagógicas, contribuyeron –según hemos visto– a establecer con mayor determinación la belleza libre kantiana, y el vínculo fundamental entre forma libre y belleza. Las meras formas libres, las apariencias sin sentido producidas por la imaginación autónoma respecto del entendimiento, aparecieron, de un lado, con independencia del ámbito de la producción artística; del otro, como productos de la fisiología del cuerpo (movimiento de los globos oculares, constitución del campo entóptico), base real de la conciencia imaginante. Se observó además, en ese fenómeno, la disolución del objeto y del sujeto. En las imágenes hipnagógicas, señalaba Sartre, en tanto no representan nunca

nada preciso, «la ley rigurosa de la individuación no vale para ellas.»²²⁴ Pero no es menos observable la contrapartida, pues tampoco vale esa ley para el sujeto. Escribe Sartre: «no contemplamos la imagen hipnagógica, sino que estamos fascinados por ella.»²²⁵ Sartre hacía notar que el estado hipnagógico está precedido por notables alteraciones de la sensibilidad y de la motricidad: «Se siente el cuerpo muy confusamente (...) La posición del cuerpo en el espacio está muy mal determinada. La orientación está sujeta a confusiones características. La percepción del tiempo es incierta.»²²⁶ En la mayor parte de los músculos hay una sensación de relajación. Pero Sartre aclara que no es una simple sensación de origen periférico. A la impresión de distensión, de reposo, de abandono, hay que añadir la imposibilidad de querer realizar movimientos. La capacidad de animar el cuerpo desaparece. Sartre cree que se trata de un ligero estado de autosugestión, en el que la conciencia, mientras no se encuentra alterada por ninguna excitación, se deja *encantar*.²²⁷

Pues bien, qué es lo que se produce en semejantes situaciones. Hay un cuerpo, centro de percepciones y acciones de un mundo circundante, espacial y temporalmente localizado, que no se puede animar. Este es el *Körper*, que ha sido objeto de una *epochè*. De allí que las determinaciones espaciales se debiliten ostensiblemente, que el cuerpo como centro de percepciones y acciones no se sienta más que confusamente, y que, a la vez, tienda a la incertidumbre la percepción temporal. Las coordenadas espaciales y temporales sufren un ostensible debilitamiento progresivo, hasta que finalmente el *Körper* queda obnubilado. En contraste, el cuerpo ligero, sin peso, el *Leib*, adquiere vitalidad. La percepción ordinaria queda suspendida momentáneamente, y da paso a lo imaginario puro, que es aquello que hemos conocido como percepción atenta en el contexto bergsoniano, esto es, lo que produce formas libres. Estas imágenes son las que en la estética kantiana aparecían caracterizadas con la determinación de la belleza libre. En el

224 Sartre, J. P., *op. cit.*, p. 63.

225 Sartre, J. P., *op. cit.*, p. 72. Ciertamente, Sartre no habla de sujeto en sentido fuerte, pues lo que describe es la conciencia imaginante. Sin embargo, entiende que, si bien no se puede hablar de un estado hipnagógico, como lo hace Leroy, lo que hay es «una organización de conciencias instantáneas en la unidad intencional de una conciencia más duradera», de modo que el “estado hipnagógico” sería, para él, una forma temporal que desarrolla sus estructuras durante el período del adormecimiento.

226 Sartre, J. P., *op. cit.*, p. 67.

227 Es de Sartre el subrayado de esta palabra (*op. cit.*, p. 69). Puede observarse que el lenguaje del filósofo aparece visiblemente teñido de subjetividad, en tanto se observa que las descripciones son formuladas en primera persona gramatical. Veremos después que podemos prescindir por completo de la filosofía del sujeto para comprender los fenómenos estéticos.

contexto kantiano tal libertad suponía libertad respecto del concepto. Pero, según vimos, podemos ampliar esa libertad, y avanzar lo suficiente como para hacer de esa libertad una libertad que pueda ser libre del sentido común. De modo, pues, que no habrá dique de contención intersubjetivo de esa vitalidad imaginaria. Así, si la conciencia se deja encantar, como anota Sartre, se disolverá como tal, y ya no habrá de regir el *principio individuationis* para ella. Disueltos los polos de la dualidad: el cuerpo como centro de percepciones y acciones, y el mundo circundante, entonces las puras formas, libres de todo anclaje, producirán belleza y embriaguez. En el estado estético fundamental, a la belleza pura le corresponde una embriaguez pura, y el enlace entre ambas estará dado por lo imaginario puro. Lo que *se percibe* son imágenes puras, y ya no imágenes centradas, percibidas por un yo o un cuerpo propio que habría de realizar acciones determinadas en su *Umwelt*.

El recorrido teórico que hasta este punto hemos transitado nos indicó que el fenómeno de lo estético –sin perjuicio del interés que pueda suscitar la filosofía del arte, en tanto doctrina ocupada en la producción y recepción de las obras de los artistas– puede ser pensado en su pura inmanencia, esto es, como percepción pura. Y es en eso en lo que debe buscarse el objeto específico de la estética. Pero la percepción pura, en este fenómeno, se enlaza estrechamente con el placer puro. En lo que sigue de nuestra investigación indagaremos este otro aspecto de la cuestión.

SEGUNDA PARTE
TEORÍA DEL PLACER
(HEDONOLOGÍA)

I

PLACER DESINTERESADO

REVISIÓN CRÍTICA DEL CRITERIO DE DEMARCACIÓN ENTRE LO BELLO Y LO AGRADABLE EN LA ESTÉTICA KANTIANA

Retomemos a Kant. Según se recordará, en los dos primeros momentos de la “Analítica de lo bello” aparece la exposición de los argumentos que permiten establecer la distinción entre la satisfacción en lo bello y la satisfacción en lo agradable. En el primer momento la diferencia es cualitativa. La satisfacción en lo agradable, por ser sensual y material, acarrea siempre un interés, una tendencia a la posesión. El juicio de gusto puro, en cambio, es aquel que proporciona una complacencia desinteresada. Para marcar bien la diferencia Kant dice que lo bello place, lo agradable deleita.

Esta definición de la belleza, sostenida en la teoría del desinterés, fue objetada por Adorno con el argumento de que la misma contiene una paradoja, en tanto pretende alejar al sujeto del efecto inmediato de la experiencia estética, pero a la vez quiere conservar ese efecto, postulando la complacencia. El mismo Kant, observa el filósofo de Frankfurt, fue consciente de tal situación, como lo prueba su afirmación, en una nota a pie de página, según la cual el juicio sobre un objeto de complacencia puede ser desinteresado y, sin embargo, suscitar interés, aunque un interés sin fundamento.²²⁸ Es decir: el sentimiento estético está separado de los deseos que se orientan a la «representación de la existencia de un objeto» (*Vorstellung der Existenz eines Gegenstandes*), pero la complacencia en esa representación tiene «siempre al mismo tiempo relación con el deseo».²²⁹ Por eso, cree Adorno, la estética kantiana no hace justicia ni a la experiencia estética, en la que juega un papel central la complacencia, ni al interés presente, a las necesidades reprimidas e insatisfechas que vibran en su negación estética. Con palabras lapidarias Adorno llama a ese placer sin placer «hedonismo castrado».²³⁰

228 «Ein Urteil über einen Gegenstand des Wohlgefallens kann ganz uninteressiert, aber doch sehr interessant sein, d.i. es gründet sich auf keinem Interesse, aber es bringt ein Interesse hervor...», (*Kritik der Urteilskraft*, &2.)

229 «immer zugleich Beziehung auf das Begehungsvermögen». (*Kritik der Urteilskraft*, &2.)

230 «kastrierten Hedonismus». Adorno, Theodor, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970, cap. 1, p.25.

A diferencia del placer en lo bello, los placeres en lo agradable son interesados, según entiende Kant, porque provocan deseo por otra cosa representada como similar respecto del placer inducido. Esta tesis del placer en lo agradable ha sido sometida a análisis crítico por parte de Nick Zangwill,²³¹ que desarrolla una estrategia argumental a partir de la distinción entre placeres no-intencionales y placeres intencionales en lo agradable, distinción que, señala este autor, falta en Kant. ¿Cuáles son los placeres no-intencionales? Zangwill considera el deleite sensual no-intencional de beber vino de Canarias (el ejemplo de Kant), de sumergirse en un baño caliente un día de frío, o de tomar un helado. La pregunta que se formula respecto de tales placeres es: ¿son primitivamente interesados? Ciertamente, puede uno estar a veces hambriento antes de comer en forma placentera, de modo que comer puede satisfacer el deseo de comida. Pero, frecuentemente, dice Zangwill, aunque no se esté del todo hambriento, un helado, por ejemplo, es tan delicioso que a uno le da placer engullirlo. En este caso no hay un deseo previo que sea satisfecho. Algo semejante ocurre en la situación del placer de sentir el sol en la cara o de sumergirse en un baño caliente un día de frío. Y aún cuando uno se sienta hambriento de antemano, el placer que se recibe de tomar un helado no es el placer de sofocar el hambre. Se puede estar complacido de *aquello* que uno está comiendo, además de estar complacido de *estar comiendo*. El placer radica, en el primer caso, en lo delicioso de la comida. El hambre satisfecha no sería así la causa que fundamente el placer. Si uno está o no hambriento de antemano, el placer de tomar un helado no depende de la actual o probable satisfacción del deseo.²³² De modo que tales placeres, contrariamente a lo que postulaba Kant, son primitivamente desinteresados.

Por otra parte, en el §14 de la *Crítica del Juicio*, Kant distingue entre juicios estéticos puros y empíricos. La línea demarcatoria entre lo bello y lo agradable aparece con mayor claridad. En los párrafos anteriores el filósofo había introducido el otro aspecto de la distinción, al comparar a lo bello con lo agradable según el criterio de la cantidad. En lo que toca a lo agradable cada cual tiene, dice Kant, su juicio fundado en un sentimiento privado. Decir: «El vino de Canarias es agradable» significa, en rigor, «Me es agradable». El principio es que cada uno tiene su gusto propio, el de sus sentidos. Con lo bello ocurre algo distinto. Al llamar a algo bello no consideramos que lo sea sólo para nosotros; exigimos a otros la misma aprobación.

231 Nick Zangwill, "Kant on Pleasure in the Agreeable", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume 53, Number 2, Spring 1995, pp. 167-176.

232 Retomaremos este problema en el capítulo II.

En el §14 se aclara que la distinción no tiene que ver con una clasificación de los sentidos, porque no sólo en el sentido del gusto encontramos lo agradable; también existe lo agradable para los ojos y para los oídos. El juicio sobre la belleza de un objeto está fundado en su forma, que es lo que puede ser comunicado universalmente. Cuando un juicio estético está fundado en lo sensible, esto es: en lo material, es empírico. Sólo los juicios formales son propiamente juicios de gusto. Un color o un sonido aislado como el de un violín son «materia de las representaciones, es decir que parecen tener a su base sólo sensación, y por eso no merecen ser llamados más que agradables»,²³³ aunque la mayoría los declare bellos en sí. Para Kant, las sensaciones de color o de sonido tienen derecho a valer como bellas sólo en cuanto se puedan determinar formalmente, porque únicamente la forma es, de esas representaciones, lo que admite ser universalmente comunicado. La cualidad de las sensaciones mismas es por completo singular, y el agrado de un color, o su preferencia con respecto a otro, o el mayor placer provocado por el sonido de un instrumento musical más que otro, son privados y no pueden ser juzgados por todos de la misma manera. Kant encuentra en la teoría ondulatoria de la luz y en la teoría general del éter de Euler los fundamentos que le permiten sostener su teoría estética. En efecto, según Euler, los colores son las diferencias de longitudes de ondas lumínicas que se propagan en el éter, como los sonidos son variaciones de vibración del aire. Por lo tanto, colores y sonidos no son meras sensaciones; son determinaciones formales matemáticamente registrables. Y estas determinaciones formales, objetivas, son, por su intrínseca condición de ser universalmente comunicables, el fundamento del juicio de gusto puro. Las cualidades agradables de los colores o los sonidos pueden añadir encanto, pero no constituyen la belleza.

Ahora bien, si la distinción entre agrado y belleza no remite a una clasificación de sentidos en privados y públicos, cabe suponer que, así como hay agrado en lo visual o en lo auditivo, inversamente, los olores o los sabores pueden ser pasibles de determinaciones universalmente comunicables. Esto es lo que parece quedar sugerido en la *Fisiología del Gusto* de Brillant-Savarin. Domingo Blanco ha seguido esa línea de investigación.²³⁴ De acuerdo con Kant, dice este autor, en lo tocante a lo agradable el principio que vale es el de que cada uno tiene, por los sentidos, su gusto propio.

233 «*die Materie der Vorstellungen, nämlich lediglich Empfindung zum Grunde zu haben scheinen und darum nur angenehm genannt zu werden verdienen.*»

234 Blanco, Domingo, "Las pérdidas del gusto y del sentimiento en la *Crítica del Juicio*", *Revista de Filosofía*, 3ª época, vol 6, Nº9, pp. 119-137.

Nadie, en este orden, exige aprobación para sus juicios de gusto a otro. Ciertamente «ningún argumento me podrá persuadir para que me gusten las ostras si resulta que no me gustan», dice Blanco citando a Hanna Arendt. Pero enseguida agrega que, desde el momento de la publicación de la obra de Brillant-Savarin (1825), los gastrónomos no aceptan esa diferencia con el gusto artístico. Los enólogos, que califican las cosechas de una comarca vitivinícola de excelente, muy buena, buena, regular o deficiente, con pretensiones de validez pública e incluso objetiva, basada en parte en análisis químicos, tampoco. No hay menor generalidad en la apreciación de los perfumes por los perfumistas. Blanco sostiene que es cuestionable segregar lo estético-material al reino de lo arbitrario. Y, por otra parte, que las preferencias o aversiones privadas y caprichosas las percibimos precisamente como aberrantes por considerarlas desviaciones respecto de patrones de estimación que forman parte de lo que consideramos (intersubjetivamente) normalidad racional. Blanco repite el argumento de Habermas: «Quien en sus actitudes y valoraciones se comporta en términos tan privatistas que no puede explicar sus reacciones ni hacerlas plausibles apelando a estándares de valor no se está comportando racionalmente».²³⁵ Igual que para Habermas, para Blanco, a lo materialmente agradable concierne tanto como al arte su observación de que «los estándares de valor ni tienen la universalidad de normas intersubjetivamente reconocidas ni tampoco son absolutamente privados.»²³⁶

Se podría añadir en favor de esta argumentación lo siguiente: Kant dice que, por contraste con la universalidad y necesidad de los juicios de belleza, los juicios de gusto del sentido son privados e incommunicables. No obstante, en el §7 reconoce que también sobre lo agradable se puede dar unanimidad entre los hombres, no en cuanto sentido orgánico, sino como facultad de apreciar lo agradable en general. Esta universalidad es la de un juicio en relación con la sociabilidad, en tanto ésta descansa en reglas empíricas. Pero, en sentido propio, Kant aclara que no son universales esos juicios, sino meras reglas generales, como lo son todos los empíricos. Ahora bien, en este esfuerzo de Kant por distinguir entre juicios universales y reglas generales empíricas podemos ver las dificultades que comporta la subordinación de la estética al sistema kantiano en su conjunto. En efecto, la universalidad sólo puede ser la cantidad en los juicios lógicos. Si se acepta la universalidad como cantidad de los juicios

235 Habermas, Jürgen, *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid, Taurus, 1987, t. I, p. 36. (citado por Blanco, *op. cit.*, p. 127.)

236 Habermas, J., *op. cit.*, pp. 35 y 40. (citado por Blanco, *op. cit.*, p. 127.)

estéticos, ella sólo puede ser entendida como «pretensión de validez universal», fundada en el sentido común. Por lo tanto se trata de una «validez universal subjetiva (...) que no descansa en concepto alguno (y de la que) no se puede sacar una conclusión para la validez lógica» (&8). ¿Pero qué sería esta validez universal subjetiva? ¿sería alguna otra cosa, además de esas meras reglas generales empíricas constituidas intersubjetivamente?

Pero vayamos más lejos, y consideremos la extensa nota que introduce Kant a la exposición de los juicios estéticos reflexionantes (&29). En las últimas cláusulas hay una comparación entre la exposición trascendental de los juicios estéticos con la exposición fisiológica. La intención, dice Kant, es «ver adónde conduce una exposición meramente empírica de lo sublime y de lo bello», aunque parece ser también la consideración de una posible objeción a sus propias tesis estéticas. Esta suposición está plenamente justificada si se piensa que la estética, todavía en formación durante el siglo XVIII, es un campo recién arado y aún sin sembrar, en el que las corrientes empiristas tienen una importante aceptación, especialmente después de la publicación, en 1757, del tratado de Burke sobre lo sublime y lo bello concebido desde el punto de vista de la fisiología.²³⁷ En ese tratado lo bello aparece fundado en el amor. «Por belleza –escribe Burke– entiendo aquella cualidad o aquellas cualidades de los cuerpos por las que estos causan amor o alguna pasión parecida a él.»²³⁸ Pero el amor quedaba reducido a la relajación, distensión y embotamiento de las fibras del cuerpo, es decir a causas físicas.²³⁹ Kant, que había leído atentamente esta obra, y se había inspirado en ella para la edificación de su propia estética,²⁴⁰ dice que, en tanto observaciones psicológicas, los análisis de Burke proporcionan una rica materia a las investigaciones de la antropología empírica. Pero objeta que si la satisfacción se funda en el deleite de los sentidos, entonces no es posible exigir acuerdo de otras personas respecto de nuestros juicios estéticos; de lo que se sigue que toda censura del gusto pierde sentido. Kant se opone a esta consecuencia, exigiendo que el juicio del gusto no valga como egoísta sino como pluralista; esto es, que se pueda pedir, al mismo

237 Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of The Sublime and Beautiful*.

238 Burke, E., *op. cit.*, parte III, sección I.

239 Burke, E., *op. cit.*, parte IV, sección XIX.

240 Puede confrontarse el libro de Burke con el escrito preparatorio de la *Crítica del Juicio*, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, de 1764, en el que Kant no sólo retoma las categorías estéticas de Burke, sino que las define del mismo modo, identificando lo sublime con lo grande y lo bello con lo pequeño, lo sublime con la noche y lo bello con el día, y asocia al primero de los sentimientos con el temor y la melancolía, como lo había hecho el filósofo irlandés.

tiempo, que cada cual deba adherirse (*beipflichen soll*) a él. Si bien la exposición empírica de los juicios estéticos merece interés y consideración, Kant subraya que la explicación trascendental no sólo es posible, sino esencial, a la crítica del gusto, pues «sin tener éstos principios *a priori*, le sería imposible regir los juicios de otros y fallar sobre ellos».²⁴¹ Sin embargo, enseguida admite lo siguiente: «placer y dolor son siempre, en último término, corporales, aunque partan de la imagen y hasta de representaciones del entendimiento, porque la vida, sin sentimiento del órgano corporal, es sólo conciencia de la propia existencia, pero no sentimiento de bienestar o malestar».²⁴² A las excitaciones o a la suspensión de las mismas, reconoce Kant, se las debe buscar fuera del espíritu, y, sin embargo, en el hombre mismo; por tanto, en la unión con su cuerpo.²⁴³

Lo paradójico de la teoría kantiana –como observara acertadamente Adorno– se pone de manifiesto porque Kant se ve forzado, a pesar suyo, a considerar al individuo existente de una forma óptica, pues no habría complacencia sin seres vivos a los que el objeto plazca. Por consiguiente, si se sigue al propio Kant hay que concluir que, sin perjuicio de la existencia de una belleza matemática de los colores o de los sonidos, en tanto objetos de la reflexión, la belleza de los colores se percibe con los ojos y la belleza de los sonidos con los oídos. Y si fuéramos aun más lejos, al comprobar que la línea demarcatoria entre lo bello y lo agradable se desdibuja, podríamos también hablar de un sentimiento de belleza, de orden privado, derivado de los olores, e incluso de los sabores.

Resumiendo: a partir de la crítica analítico-dialéctica a la que fueron sometidos, los criterios de demarcación entre lo bello y lo agradable establecidos por Kant se nos presentan problemáticos, en tanto se pueden encontrar argumentos en favor de: 1- La existencia de un interés en la satisfacción de lo bello; 2- La existencia de desinterés en la satisfacción de lo agradable; 3- La fundación de lo agradable en la esfera de lo público; y 4- La fundación de lo bello en la esfera de lo privado y material. De estos argumentos podemos concluir que esa línea demarcatoria ha quedado disuelta, y en consecuencia, para nosotros, ya no habrá de regir.

241 «Denn ohne daß derselbe Prinzipien *a priori* habe, könnte er unmöglich die Urteile anderer richten und über sie...fällen.»

242 «Vergnügen und Schmerz zuletzt doch körperlich sei, es mag nun von der Einbildung oder gar von Verstandesvorstellungen anfangen, weil das Leben ohne Gefühl des körperlichen Organs bloß Bewußtsein seiner Existenz, aber kein Gefühl des Wohl- oder Übelbefindens...»

243 «in der Verbindung mit seiner Körper...»

II

PLACER, PULSION Y DESEO

1

DE KANT A FREUD

En el marco de una teoría del placer puro, el análisis comparativo entre las estéticas de Kant y de Freud habrá de permitirnos echar mayor luz sobre los tópicos estudiados. No será ocioso, en ese sentido, partir del comentario que ensayara Adorno con respecto a las tesis de los dos pensadores. Ya hemos señalado la crítica del filósofo de Frankfurt al concepto kantiano de desinterés. Adorno reconoce que Kant liberó al arte del deseo trivial que siempre quiere tocar y gustar. Y en ese sentido valora la *Crítica del Juicio*, en tanto constituye la operación de liberar al pensamiento de la vieja estética del efecto, al poner en el centro de la reflexión estética la doctrina del desinterés, que «aleja del efecto inmediato al que la complacencia quiere conservar, y esto prepara la quiebra de la supremacía de esa complacencia.»²⁴⁴ Pero enseguida, como es habitual en la dialéctica de estilo adorniano, después de la afirmación encontramos la negación: la estética kantiana no abandona el ámbito de la estética del efecto.

Por otra parte, observa Adorno, también Freud ha visto que las obras de arte no son satisfacciones inmediatas de deseos, sino transformaciones de la libido, que primariamente se encuentra insatisfecha, y luego se vuelve rendimiento socialmente productivo. Pero, según Adorno, la diferencia entre el arte y los deseos pasionales ha sido subrayada mucho más enérgicamente por Kant que por Freud. Esto se hace patente en la idealización kantiana del arte; y también en que el mismo queda constituido a partir de la separación entre esfera estética y esfera empírica. Esa constitución, que ha sido considerada por Kant como trascendental, e identificada con la esencia de lo estético, es, en cambio, para Adorno, histórica. Por contraste, Freud ha percibido, a juicio de Adorno, mucho más claramente el carácter dinámico de lo artístico. Pero ha pagado por ello un precio no menor que el requerido por la estética de Kant. Las obras de arte, aún como sublimaciones, apenas son otra cosa que

244 Adorno, Theodor, *op. cit.*, p. 22.

representantes de los movimientos sensuales, a los que han modificado mediante un trabajo semejante al de los sueños, hasta hacer a esos movimientos irreconocibles. Así, pues, Adorno encuentra que ambos pensadores tienen algo en común, que pesa más que la constitución del sujeto trascendental en uno, y que el recurso a lo psicológico experimental en el otro: las dos estéticas están orientadas subjetivamente. Tanto en una como en otra sólo existe la obra de arte en relación con quien la contempla, o con quien la produce. Ciertamente, el tabú del arte prohíbe que se vaya hacia el objeto de forma animal, que se desee apoderarse de él en persona. Pero a la fuerza del tabú responde, dice Adorno, el hecho sobre el que el tabú versa. Y ese hecho es que no hay arte que no contenga, en forma de negación, aquello contra lo cual choca. Al desinterés propio del arte tiene que acompañarle la sombra del interés más salvaje. Desinterés no es indiferencia; y se puede comprobar que muchos hechos hablan en favor de que la dignidad de las obras de arte depende de la magnitud de los intereses a los que están sometidas. Correlativamente con las debilidades que encuentra en la teoría kantiana del arte, la de Freud está, para el autor de la *Teoría estética*, también comprometida seriamente con el idealismo, pues al juzgar a las obras de arte como sublimaciones del inconsciente, quedan éstas situadas puramente en la inmanencia psíquica. Pensadas así, en términos de meras producciones de la interioridad, las obras de arte quedan alienadas respecto de su negación antitética, esto es: la esfera empírica no subjetiva.²⁴⁵ A los ojos del psicoanálisis, las obras de arte son semejantes a sueños diurnos, con lo cual se sobrevalora desmesuradamente el momento de ficción. Adorno señala que las proyecciones del artista, en el proceso de producción de las obras, son solamente un factor en ese proceso; el lenguaje y los materiales tienen su propio peso. La auténtica contribución freudiana en materia estética residiría en el descubrimiento del “trabajo del sueño”, concepto que permite, en tanto pone en el centro del problema a las fuerzas productivas estéticas, superar la alienación descripta.²⁴⁶

245 «Indem sie die Kunstwerke rein in die psychische Immanenz versetzt, werden sie der Antithetik zum Nichtich entäußert.» (Adorno, Theodor, *op. cit.*, p. 25)

246 Vladimir Safatle hace notar que en *Kierkegaard: construcción de lo estético* (1933), Adorno ya se mostraba hostil a las tentativas de apelar a la noción de interioridad (*Innerlichkeit*) para dar cuenta de aquello que es de la esfera del sujeto. Prosiguiendo la línea de trabajo trazada en la estética del primer Lukács, Adorno defendió insistentemente que la interioridad no es sino una construcción burguesa abstracta que sustancializa la imposibilidad del sujeto moderno de reconocerse en una objetividad reificada. El aforismo de Adorno: «la interioridad desprovista de objeto (*Objektlose*) excluye la estricta historia objetiva» (Adorno, T., *Gesammelte Schriften Band II*, Berlin, Digitale Bibliothek, p. 50.) traduce, a

Pero volvamos a la cuestión concerniente al desinterés. Contrariamente a los dos polos idealistas en los que ha situado al kantismo y al psicoanálisis, Adorno piensa que las obras de arte implican en sí mismas una relación entre el interés y la renuncia al mismo. La misma contemplación de las obras de arte, separada forzosamente de objetivos de acción, se experimenta a sí misma como interrupción de la praxis inmediata; y por ello como algo práctico en sí mismo, al estar resistiendo a la participación activa. Para Adorno el arte no sólo es pionero de una praxis mejor que la dominante, sino que es crítica de la praxis entendida como dominio de la autoconservación en medio de lo establecido. El arte denuncia como mentirosa a una producción por la producción misma.

Ahora bien, siguiendo nuestra línea de investigación, una estética liberada de la metafísica no tendría como objeto exclusivo a la producción artística, sino, como venimos diciendo, al fenómeno de lo estético. Al omitir que Kant, en la tercera crítica, no estudia al arte sino a la facultad del juzgar estético, Adorno parece haber olvidado que la estética kantiana no es (al menos no lo es exclusivamente) una filosofía del arte; y que, en ella, la doctrina del desinterés, como hemos expuesto en la primera parte de nuestra investigación, está enlazada con el sentimiento de placer y dolor del sujeto, y se aplica al objeto estético, esto es: a obras de arte y a objetos no artísticos, sin distinción. En esta segunda parte estudiamos el placer. De modo que el puente que nos interesa establecer entre Kant y Freud está determinado por sus respectivas teorías del placer. Sin perjuicio, pues, de la presencia de elementos idealistas en la teoría psicoanalítica del arte, en tanto en esa teoría se ponen en relación la producción artística con los fenómenos psíquicos de sublimación, veremos que hay elementos

su estilo, la crítica lukacsiana de la alienación, según la cual tal objetividad reificada está reducida a un «complejo de sentido petrificado que se tornó extraño, ya que es del todo incapaz de despertar la interioridad», de tal modo que se convierte en «un osario de interioridades putrefactas» (*Teoría de la novela*). Safatle señala que, de esa forma, este sujeto psicológico, fundado en la interioridad, acababa por dar realidad ontológica a lo que era fruto de una situación social. Safatle afirma que «la recuperación adorniana del sujeto y su reconciliación con una objetividad no reificada se deben apartar de toda entificación de la interioridad a fin de comprender también lo psicológico como campo relativo al impacto de procesos sociales en la formación de modos de relación de objeto.» El artículo de Safatle deja entrever, no obstante, que no es a Freud a quien Adorno reprocha el fortalecimiento del yo, sino a la *ego psychology*, bien conocida por él. Por contraste, Freud aparece en esta investigación como la antítesis materialista de Kant. (véase Safatle, V., “Sobre a gênese psicológica do transcendental: Adorno entre Freud e Kant”, en *A filosofia após Freud*, Vladimir Safatle e Ronaldo Manzi organizadores, São Paulo, Humanitas, 2008, pp. 45-74.)

idealistas también en la teoría del placer propuesta por Freud. Y son estos los que nos interesan aquí.

Examinemos una de las más célebres formulaciones metapsicológicas de la teoría de Freud, la contenida en *Más allá del principio del placer* (1920). Freud va a intentar explicar el funcionamiento de los procesos psíquicos más profundos en relación al placer. Lo primero que indica es que esos procesos se sitúan fuera del tiempo, de modo que las filosofías del sujeto conocidas no son adecuadas para conocer estos fenómenos: «La tesis de Kant según la cual tiempo y espacio son formas necesarias de nuestro pensar puede hoy someterse a revisión a la luz de ciertos conocimientos psicoanalíticos. Tenemos averiguado que los procesos anímicos inconscientes son en sí “atemporales”. Esto significa, en primer término, que no se ordenaron temporalmente, que el tiempo no altera nada en ellos, que no puede aportárseles la representación de tiempo.»²⁴⁷

Freud sostiene que el placer se halla fundado en un principio, el principio de placer, que determina la disminución de la excitación residente en el organismo, y, consecuentemente, en el aparato psíquico. «Los hechos que nos movieron a creer que el principio de placer rige la vida anímica –escribe– encuentran su expresión también en la hipótesis de que el aparato anímico se afana por mantener lo más baja posible, o al menos constante, la cantidad de excitación presente en él.»²⁴⁸ El placer aumenta cuanto más se acercan los movimientos psicofísicos a la completa estabilidad. De acuerdo con el principio de placer, todo aquello que tienda a elevar la excitación es sentido por el organismo, y por el psiquismo, como disfuncional, como displacentero. El principio de placer, de acuerdo con la hipótesis hidráulica que formula Freud, estaría fundado en la constancia. El psiquismo y el organismo huyen del dolor y buscan el placer. Freud explica que las fuentes de excitación interna más importantes son las causadas por las pulsiones del organismo, representantes de todas las fuerzas eficaces procedentes del interior del cuerpo, que luego son transferidas al aparato anímico. Todas las mociones pulsionales afectan, dice Freud, al sistema inconsciente, y obedecen el proceso psíquico primario. La labor de ligar la excitación de las pulsiones, característica del proceso primario, corresponde a las capas superiores del aparato anímico. Cuando esa labor es efectuada con éxito se puede imponer el reinado del principio del placer, y de su modificación: el principio de realidad. En

247 Freud, Sigmund, *Jenseits des Lustprinzips*, traducción castellana de José L. Etcheverry: *Más allá del principio del placer*, en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1990, volumen 18, p 28.

248 Freud, S., *op. cit.*, p. 8-9.

cambio, cuando esta labor fracasa, surgen las perturbaciones neuróticas. Del postulado de constancia o de estabilidad que rige al principio del placer, Freud deduce una especie de ley de inercia de la vida orgánica. Una pulsión (*Trieb*) es, para Freud, una tendencia propia de lo orgánico vivo a la reproducción de un estado anterior, que lo vivo tuvo que abandonar bajo el influjo de fuerzas exteriores perturbadoras. Así, un carácter pulsional en alto grado es el manifestado por la compulsión de repetición (*Wiederholungszwang*). Una prueba de esta compulsión se encuentra en la vida infantil, en la que se observa una demanda por parte del niño a la repetición de un juego, o a la narración reiterada de una historia. Esto demostraría que el reencuentro de la identidad constituye una fuente de placer. A esa comprobación Freud agrega un argumento procedente de los estudios de la embriología, según el cual la ontogenia repite la filogenia. De modo que en los fenómenos de la herencia tendríamos las pruebas de la obsesión orgánica de repetición. Cada individuo, según Freud, recapitula de alguna manera, en forma abreviada, todo el desarrollo de la raza humana. Pero la teoría no se limita al embrión humano, pues lo que se sostiene es que todo germen de un animal vivo se halla forzado a repetir en su evolución todas las formas de las que el animal desciende, en lugar de marchar por el camino más corto a su definitiva estructura. Freud recuerda, en *Más allá del principio del placer*, los ejemplos de la vida animal que confirmarían su hipótesis: las migraciones de ciertos peces en la época del desove, o las de las aves de paso, que buscan los lugares en los que su especie residió primitivamente.

Contra el prejuicio según el cual en la pulsión reside el factor que impulsa a la modificación y evolución, Freud sostiene que ocurre lo contrario: la manifestación de la Naturaleza supone la conservación de lo animado. Por tanto, ya que todas las pulsiones orgánicas son conservadoras e históricamente adquiridas, y tienden a una regresión o a una reconstrucción de lo pasado, se deben atribuir todos los éxitos de la evolución orgánica a las influencias exteriores, perturbadoras y desviantes, pues el ser vivo elemental, por obra del principio de placer, no habría querido transformarse desde su comienzo, y habría repetido siempre un solo y mismo camino vital. El fin de toda tendencia orgánica es un estado antiguo, un estado de partida, que lo vivo abandonó alguna vez, y hacia lo que tiende por todos los rodeos de la evolución. Ese estado de partida es, en última instancia, el anterior a la vida: lo inanimado era antes de lo animado. Por eso, según afirma Freud, nos encontramos con una paradójica verdad: que la meta de toda vida es la muerte.

El organismo viviente, de acuerdo con la descripción dada por Freud, es, germinalmente, «una vesícula indiferenciada de sustancia estimulable», en la que surge, del ectodermo, el sistema nervioso central. Su superficie, vuelta hacia el mundo exterior, queda diferenciada por su situación misma, y sirve de órgano receptor de los estímulos. El incesante ataque de los estímulos externos sobre la vesícula, hace que esta sustancia quede modificada duraderamente hasta cierta profundidad. Se forma así una corteza cribada por la acción de los estímulos, que presenta las condiciones más favorables para la recepción de los mismos, y no sería ya susceptible de nuevas modificaciones. Este trozo de sustancia viva flota en medio de un mundo exterior cargado de las más fuertes energías, y sería destruido por la acción de los estímulos que parten de aquel, si no estuviese provisto de un dispositivo protector contra los estímulos. Ese dispositivo queda constituido por el hecho de que la superficie exterior de la vesícula pierde la estructura propia de la materia viva, se hace hasta cierto punto inorgánica y actúa, entonces, como una especial envoltura o membrana que aparta los estímulos; esto es, hace que las energías del mundo exterior no puedan propagarse sino con sólo una mínima parte de su intensidad hasta las vecinas capas que han conservado su vitalidad. La capa exterior protege así, con su propia muerte, a todas las demás, más profundas, de un destino similar hacia lo inorgánico. Freud hace notar que, para el organismo vivo, la tarea de protección contra los estímulos es una labor casi más importante que la recepción de los mismos, pues el organismo posee una provisión de energía propia, y tiene que tender a preservar las formas especiales de la transformación de energía que en él tienen lugar, protegiéndolas del influjo nivelador y, por tanto, destructor de las energías excesivamente potentes que trabajan en el exterior.

La capa cortical, es decir, la capa receptora de estímulos de la célula primitiva, se ha retraído, en los organismos más elevados, hasta las profundidades del cuerpo. No obstante, algunas partes de ella han quedado en la superficie, inmediatamente por debajo de la protección general. Esas partes son los órganos de los sentidos, que contienen determinados dispositivos para la recepción de estímulos específicos, además de otros dispositivos especiales, destinados a otro tipo de protección, que el organismo emplea para detener los estímulos de naturaleza desmesurada. Una característica esencial de estos órganos es el hecho de no elaborar más que escasas cantidades del estímulo del mundo exterior, no tomando de él sino pequeñas pruebas. Esas escasas cantidades de mundo exterior, las percepciones sensibles, son aquello que usualmente denominamos “imágenes”. Freud sostiene que en las investigaciones

de la embriología encontramos una fuente de prueba de estas afirmaciones. En efecto, de acuerdo a los estudios de los que dispone, Freud señala que hay una repetición de la historia evolutiva en el organismo. Y, de acuerdo a esa repetición, la corteza cerebral sería una modificación de la superficie primitiva. Por tanto, se puede suponer que haya adquirido, por herencia, los caracteres esenciales de la misma.

Ahora bien, en la hipótesis de Freud, según la cual, de acuerdo con los estudios proporcionados por la embriología, habría en el individuo una repetición de la historia evolutiva, hay dos aspectos distinguibles que habría que disociar. De un lado, Freud apela a la teoría de la recapitulación; del otro, a la neurofisiología embrionaria. En cuanto a la primera, cuyo más relevante representante fue Ernst Haeckel a principios del siglo XX, parece haber desempeñado, en las formulaciones teóricas de Freud, un papel fundamental. Stephen Jay Gould hace notar la importancia de la continuidad de las ideas del fundador del psicoanálisis con las teorías preexistentes; una importancia que a su juicio es crucial, y que ha sido erróneamente subestimada por la historia de la ciencia contemporánea, en tanto ésta otorga al psicoanálisis un rol de ruptura epistemológica y de contribución completamente nueva al pensamiento humano, que no dejó ver sus vínculos con el pensamiento precedente. Comprobando ese vínculo Jay Gould dice que «Freud estudió como biólogo en el apogeo del primer descubrimiento de la evolución, y su teoría hundió varias raíces profundas en las principales ideas del mundo de Darwin.»²⁴⁹ Las revolucionarias innovaciones que el naturalista británico introdujo en los estudios biológicos tuvieron en Haeckel a su principal popularizador. Y la tesis de que la ontogenia recapitula la filogenia era una de esas innovaciones. La teoría de la recapitulación, dice Gould, ocupaba un lugar central en el desarrollo intelectual de Freud.

En cuanto al segundo aspecto, debemos considerar las descripciones de la neurofisiología del desarrollo del embrión, para comprobar si son compatibles con la teoría estética freudiana. Por lo que recientemente se ha descubierto,²⁵⁰ en el desarrollo inicial del embrión los órganos originarios (el intestino, los pulmones y el hígado), se gestan a partir del endodermo o capa interna; del mesodermo o capa media, se originan los tejidos conectivos, los músculos y el sistema vascular; y del

249 Gould, Stephen Jay, *I have landed*, traducción castellana de Joandomènec Ros: *Acabo de llegar. El final de un principio en historia natural*, Barcelona, Crítica, 2007, p. 197.

250 Véase una detallada descripción del desarrollo embrionario en Martin, John y Jessell, Thomas, "Development as a Guide to the Regional Anatomy of the Brain", en *Principles of neural science*, edited by Eric R. Kandel, James H. Schwartz and Thomas Jessell, Connecticut, Appleton & Lange, 1991.

ectodermo o capa exterior se forman la epidermis y todos los tejidos del sistema nervioso central y periférico. Ello ocurre después de un proceso llamado “inducción neural”, que hace posible que el ectodermo cambie de forma, debido a que la placa neural, situada a lo largo de la línea media dorsal del embrión, pliega sus bordes laterales para formar una ranura, que luego se fusiona a su extremo dorsal para crear una estructura hueca (el tubo neural), que dará origen al sistema ventricular del sistema nervioso central. Mientras tanto, las células epitelianas se alinean en las paredes del tubo neural o neuroepitelio para generar todas las neuronas y células del sistema nervioso central. Las células del neuroepitelio primitivo generan neurocargas, y estas neurocargas permanecen en el sistema nervioso central, diferenciándose en dos clases: neuronas del cerebro y neuronas de la médula espinal, y dando origen a un grupo especializado de células migratorias, que forman la cresta neural. Estas últimas células, luego de emerger de la región dorsal del tubo neural, migran para formar una amplia variedad de tejidos periféricos, que incluyen neuronas sensoriales y anatómicas en los ganglios periféricos, en la piel, y en los tejidos conectivos de la cara. El córtex cerebral está organizado verticalmente en columnas, y horizontalmente en capas. Las columnas se extienden desde la superficie hasta la base del córtex, y forman, con otras columnas, haces de columnas adyacentes, que responden a la misma calidad de estímulos (unas a unos y otras a otros). El córtex contiene amplias regiones funcionales, como las áreas sensoriales y visuales, cada una de las cuales constituye una suerte de mapa del mundo sensorial. Cada tipo de receptor provee información a una diferente columna cortical; aunque hay ciertas semejanzas estructurales en algunas: por ejemplo, el área visual y el área de la audición del córtex cerebral tienen la misma clase de organización en columnas.²⁵¹

Si tenemos en cuenta, entonces, esta doble vertiente tributaria de las hipótesis

251 Según señalan Rosenzweig, Leiman y Breedlove, ratificando la afirmación de Kandel (Véase *Principles of neural science*, edited by Eric R. Kandel, James H. Schwartz and Thomas Jessell, Connecticut, Appleton & Lange, 1991), el descubrimiento de la organización en columnas del cortex sensorial ha sido «quizás el más importante avance singular en fisiología cortical en el transcurso de varias décadas...» (Rosenzweig, Mark, Leiman, Arnold, Breedlove, Marc, “Principles of Sensory Processing and Experience”, en *Biological Psychology*, Massachusetts, Sinauer Associates Inc, 1996). Es interesante mencionar también que estos autores desestiman la idea, largo tiempo en vigencia, según la cual el mapa cortical está fijado en los adultos; y señalan que, según se comprueba a partir de las evidencias proporcionadas por las investigaciones realizadas en varias especies, hay una variabilidad del mapa del córtex de individuo a individuo en una misma especie. (*Op. cit.*, p. 260)

formuladas por Freud, parecería confirmado que la originaria sustancia excitable que es el organismo se modifica de manera tal que sólo las capas profundas del sistema nervioso central quedan destinadas a la específica función de recepción de los estímulos, mientras que el resto del organismo sería, en cierto modo, impermeable a los mismos.

Ahora bien, según los estudios embriológicos clásicos, este desarrollo habría tenido un carácter necesario. Por el contrario, de acuerdo a la tesis formulada por Lacan, tal proceso no habría sido sino contingente.²⁵² Así las cosas, no solamente la conciencia –lo que representa cuando menos un notorio desencanto para las más arraigadas tradiciones de la filosofía clásica, y de una buena porción del discurso científico–, sino también la existencia de nuestros ojos y oídos –según sostiene Lacan–, son productos contingentes –tan contingentes «como la superficie de un lago en un mundo deshabitado»–²⁵³ de la evolución creadora del universo. Así describe Lacan la imagen: «Una imagen, esto quiere decir que los efectos energéticos que parten de un punto dado de lo real –imagínenlos del orden de la luz, pues es lo que con mayor evidencia hace imagen en nuestra mente– se reflejan en algún punto de una superficie, impresionan el mismo punto correspondiente del espacio. La superficie de un lago puede ser así reemplazada por el *area striata* del lóbulo occipital, porque el *area striata*, con sus capas fibrilares, es enteramente semejante a un espejo. Así como no necesitan de toda la superficie de un espejo –siempre que esto quiera decir algo– para percibir el contenido de un campo o de una habitación, así como obtienen el mismo resultado maniobrando con un pequeñísimo fragmento, de igual modo cualquier pequeño fragmento del *area striata* sirve para el mismo uso, y se comporta como un espejo. Toda clase de cosas en el interior del mundo se comportan como espejos. Basta que las condiciones sean tales que a un punto de una realidad corresponda un efecto en otro punto; que se establezca una correspondencia biunívoca entre dos puntos del espacio real.»²⁵⁴

La conciencia, pues, de acuerdo a estas definiciones, nace cuando una superficie material puede producir lo que llamamos una imagen. De modo que las

252 Lacan, Jacques, “Una definición materialista del fenómeno de conciencia”, en *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre 2: Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse. 1945-1955*, traducción castellana de Irene Agoff: *El seminario de Jacques Lacan, Libro 2, El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, Buenos Aires, Paidós, 1997.

253 Lacan, J., *op. cit.*, p. 79.

254 Lacan, J., *op. cit.*, p. 80.

imágenes, si se admite esta teoría, están lejos de ser determinadas como efectos de las facultades del espíritu; por el contrario, son, como hemos visto en los capítulos I y II de la primera parte de nuestra investigación siguiendo las teorías de Bergson y las de los antiguos atomistas, correspondencias biunívocas que se producen entre puntos materiales.

2 DE FREUD A MARCUSE

El orden de la luz es lo que, como señala Lacan, con mayor evidencia hace imagen en nuestra mente. Pero, según es notorio, no sólo se nos presentan imágenes visuales. Y, por tanto, no tenemos sólo placeres concomitantes con ellas. La especificidad de los órganos de los sentidos ha permitido que sean agrupados en dos clases diferentes: los órganos dirigidos hacia lo mediato: la vista y el oído, y los que se dirigen hacia lo inmediato: el tacto, el olfato y el gusto. Haciéndose eco de las más arraigadas y consolidadas creencias de la cultura occidental, Freud entiende que los placeres procurados por los sentidos inmediatos son incompatibles con nuestras ideas estéticas. El fenómeno es atribuible, dice Freud, al hecho de que, en épocas prehistóricas, «el hombre desarrolló una postura erecta y así alejó del suelo su órgano del olfato.»²⁵⁵ Pero el hecho del subyugamiento de los sentidos inmediatos no puede explicarse sólo desde un punto de vista filogenético, pues se trata de un fenómeno que se reproduce en los tiempos de las sociedades civilizadas, y debe explicarse, en consecuencia, en términos sociohistóricos, y no únicamente en términos meramente biológicos o antropológicos. Marcuse trató de demostrar que esos sentidos sucumbieron, en el desarrollo civilizatorio, debido a los rígidamente protegidos tabúes contra los placeres demasiado intensos corporalmente. El placer del olfato, como el del gusto, es «mucho más corporal, físico, y por tanto, más análogo al placer sexual, de lo que lo es el más sublime placer provocado por el sonido y el menos corporal de

255 Freud, Sigmund, *Sobre una degradación general de la vida erótica*, C.P., IV, 215, citado por Marcuse, Herbert, *Eros and civilization. A philosophical inquiry into Freud*, Boston, Bacon Press, 1953, traducción castellana de Juan García Ponce, *Eros y civilización*, Barcelona, Ariel, 2008, p. 49.

todos los placeres, la contemplación de algo bello».²⁵⁶ De modo que el olfato y el gusto dan, dice Marcuse, un placer insublimado *per se*, y también un disgusto irreprimido. En consecuencia, tienen la propiedad de relacionar (y también de separar) a los individuos inmediatamente, sin intervención de las formas convencionalizadas de la conciencia, la moral y la estética. Tal inmediatez parece ser incompatible con la efectividad de la dominación organizada, e incompatible con una sociedad que «tiende a separar a la gente, a poner distancias entre ellas y a prevenir las relaciones espontáneas y las expresiones de tipo animal “naturales” en tales relaciones».²⁵⁷ El placer fundado en los sentidos inmediatos actúa en las zonas erógenas del cuerpo. Y lo hace sólo por el gusto del placer. Si un placer de esa naturaleza se desarrollara sin represión, erotizaría al organismo hasta tal grado que actuaría contrariamente a la desexualización del mismo, que es necesaria para su utilización social como instrumento de trabajo. La maduración normal del organismo implica la maduración normal y natural del placer; pero si hay un dominio de los impulsos instintivos, hay una contragratificación. La contención de los impulsos sexuales parciales, y el progreso hacia la genitalidad pertenecen, según Marcuse, a este cimiento básico de la represión. Y esta contención y focalización hacia la genitalidad produce, como contrapartida, un placer intensificado, inmoderado, que podría ser denominado “placer excedente”. Marcuse, pues, formula una teoría crítica de la civilización científico-técnica, a la vez que intenta contribuir a la edificación de una sociedad que permita revalorizar al hombre como Naturaleza. Veamos de qué modo Marcuse corrige a Freud.

Como ya sabemos, Freud distinguió, en el marco de su teoría de las pulsiones, el principio de placer del principio de realidad. El primero es el correspondiente a un funcionamiento primario del aparato anímico. Pero como este principio es en alto grado peligroso para la autoafirmación del organismo frente a las dificultades del mundo exterior, queda sustituido, bajo el influjo de las pulsiones de autoconservación del yo, por el principio de realidad, que sin abandonar el propósito de una final consecución del placer, exige y logra el aplazamiento de la satisfacción, y la renuncia de algunas posibilidades de alcanzarla, forzando al individuo a aceptar el displacer durante el largo rodeo necesario para llegar al placer. Ahora bien, el principio de placer, dice Freud, continúa por largo tiempo rigiendo el funcionamiento de la pulsión

256 Schachtel, E., “On Memory and Childhood Amnesia”, citado por Marcuse, H., *op. cit.*, p. 49.

257 *Ibidem*.

sexual, más difícilmente “educable”; y, partiendo de esa pulsión, llega a dominar al principio de realidad, para daño del organismo entero.

Sin embargo, Freud afirma que no puede hacerse responsable a la sustitución del principio de placer por el principio de realidad más que de una pequeña parte de las sensaciones de displacer, pues otra fuente surge de los conflictos y disociaciones que tienen lugar en el aparato anímico. Casi toda la energía que llena el aparato anímico procede de las mociones pulsionales congénitas, mas no todas ellas son admitidas. Algunas pulsiones demuestran ser incompatibles, por sus fines o aspiraciones, con las demás, que pueden reunirse formando la unidad del yo. Aquellas pulsiones que son incompatibles son separadas de esta unidad por el proceso de la represión, y son privadas, al principio, de la posibilidad de una satisfacción. Si luego consiguen –como las pulsiones sexuales reprimidas– llegar por caminos indirectos a una satisfacción directa o sustitutiva, «este éxito, que normalmente habría sido una posibilidad de placer, es sentido por el yo como displacer.»²⁵⁸ Displacer es percepción de displacer; sea percepción del esfuerzo de pulsiones insatisfechas, o sea percepción exterior, ya porque esta última es penosa en sí, o porque excita en el aparato anímico expectativas llenas de displacer y es reconocida como un “peligro” por aquel. Por eso decíamos que el organismo sería *en cierto modo* impermeable a los estímulos. El organismo es relativamente impermeable a los estímulos displacenteros. Lo es si lo que prevalece es el principio de placer modificado por el principio de realidad, pues la pulsión erótica dominará en el individuo, pero el individuo llegará a la traumática comprensión de que la gratificación total y sin dolor de sus deseos es imposible. Esta frustración es paralela con la constitución del nuevo principio de funcionamiento mental: el principio de realidad, que relega al principio de placer, en tanto el hombre es obligado a aprender que debe sustituir el placer momentáneo y lábil, que lo puede conducir a la autodestrucción, por un placer retardado y restringido, pero a la vez “seguro”, dado que se trata de un placer aceptado socialmente. El ajuste del placer al principio de realidad implica la subyugación y desviación de las fuerzas pulsionales de gratificación que son incompatibles con las normas y las relaciones sociales establecidas.

Marcuse acuerda parcialmente con Freud. El filósofo admite, ciertamente, que el principio de realidad sustenta al organismo en el mundo exterior. Pero en el caso del organismo humano, a diferencia de lo que ocurre con los animales, el mundo exterior

258 Freud, S., *op. cit.*, p. 10.

no es un mundo natural, sino un mundo histórico. El mundo exterior enfrentado por el ego en crecimiento es una específica organización sociohistórica de la realidad, que afecta la estructura mental a través de agentes sociales específicos. El concepto de Freud del principio de realidad omite este hecho, convirtiendo las contingencias históricas en necesidades biológicas, de modo que su análisis de la transformación represiva de las pulsiones bajo el impacto del principio de realidad generaliza el fenómeno, y así convierte una específica forma histórica de la realidad en la realidad pura y simple. Es cierto que la organización represiva de las pulsiones, dice Marcuse, yace bajo todas las formas históricas del principio de realidad en la civilización, pero la organización represiva de las pulsiones expresa la irreconciliabilidad entre el principio de placer original y el principio de la realidad, y, a la vez, el hecho histórico de que la civilización ha progresado como dominación organizada. Precisamente porque toda la civilización ha sido dominación organizada, el desarrollo histórico asume la dignidad y la necesidad de un desarrollo biológico universal. De esa manera, según Marcuse, puede observarse que el carácter ahistórico de los conceptos freudianos contiene los elementos de su opuesto, y exige una duplicación de los mismos. Los términos freudianos no establecen ninguna diferencia entre las vicisitudes biológicas y las sociohistóricas de las pulsiones; de modo, pues, que deben sustituirse con términos que denoten el componente sociohistórico específico. Marcuse, por un lado, introduce la noción de “represión excedente”, que define las restricciones provocadas por la dominación social, que se diferencia de la represión básica, esto es: las modificaciones de las pulsiones necesarias para la perpetuación de la especie humana en la civilización. Por otro lado, introduce el concepto de “principio de actuación”, que es la forma histórica prevaleciente del principio de la realidad.

El filósofo de Frankfurt observa que las restricciones de las pulsiones, forzadas por la escasez, han sido intensificadas, a lo largo de la historia de la civilización que conocemos, por las restricciones impuestas por una específica distribución social de la escasez y el trabajo. La dominación agrega represión excedente a la organización de las pulsiones bajo el principio de realidad. El principio de placer, dice Marcuse, no sólo fue destronado porque enfrentaba el progreso de la civilización, sino también porque ponía en riesgo a la civilización misma, cuyo progreso perpetúa la dominación y el esfuerzo. En la historia de la civilización la represión básica y la represión excedente han estado entrelazadas; y el progreso normal hacia la genitalidad ha sido organizado de tal manera que las pulsiones parciales y sus “zonas” fueron desexualizados por completo, para adaptarlos a las exigencias de una organización social específica de la

existencia humana. Detrás del originario principio de la realidad yace el hecho fundamental de la *ananké* o escasez, que significa que la lucha por la existencia humana se desarrolló en un mundo demasiado pobre para la satisfacción de las necesidades, y ese fenómeno supuso una constante restricción, renuncia o retardo de la satisfacción. En otras palabras: para hacer posible la satisfacción es necesario siempre un trabajo, ciertas tareas penosas, encaminadas a procurar los medios para satisfacer las necesidades.

Ahora bien, Marcuse observa lo siguiente: como la duración del trabajo, en la civilización, ocupa prácticamente la existencia entera del individuo maduro, el placer es “suspendido”, y el dolor prevalece. Y, puesto que los impulsos instintivos básicos luchan para que prevalezca el placer y para que no haya dolor, el principio de placer es incompatible con la realidad, de modo que los impulsos instintivos tienen que sobrellevar una regimentación represiva. Este es un argumento que aparece desplegado en la metapsicología de Freud; pero, en tanto este argumento se aplica al hecho bruto de la escasez, el mismo es, a juicio de Marcuse, totalmente falaz, porque la represión es en realidad consecuencia de una organización específica de la escasez, y de una actitud existencial específica, reforzada por esta organización. La escasez prevaleciente ha sido organizada a través de la civilización; y la distribución de la escasez ha sido impuesta sobre los individuos, primero, por medio de la mera violencia, luego, por medios racionales del poder.

Freud señala, un poco al pasar, que «los detalles del proceso por el cual la represión transforma una posibilidad de placer en una fuente de displacer no son todavía bien inteligibles o no pueden exponerse con claridad».²⁵⁹ Estos “detalles” son decisivos, y han sido, precisamente, el eje del interés no sólo de Marcuse en particular sino de los pensadores de Frankfurt en general, con el propósito de investigar la génesis histórica de la civilización científico-técnica. Y esa génesis histórica muestra que los orígenes de la razón instrumental, de la civilización basada en la técnica, de la relación entre dominio y trabajo, y de la represión del placer, se remontan a la Grecia arcaica.

Adorno y Horkheimer²⁶⁰ llamaron la atención sobre el decimosegundo canto de la *Odisea*, que es la expresión poética de aquellos orígenes. Homero narra allí el paso de Ulises ante las sirenas. El canto de las sirenas es una irresistible promesa de

259 Freud, S., *op. cit.*, p. 10.

260 Adorno, Theodor, Horkheimer, Max, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische fragmente*, traducción castellana de H. A. Murena: *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987.

placer, que se anuncia y es escuchada. El pensamiento de Odiseo conoce solamente dos posibilidades de salida: la que prescribe a sus compañeros, a quienes les tapa los oídos con cera, para impedirles escuchar el canto y obligarlos a remar con todas sus energías, y la que elige para sí: atarse al mástil para oír impotente la suave y atractiva música. Así, las sirenas se mantienen lejos de la praxis, y la tentación que ejerce el canto es neutralizada, al convertirse éste en puro objeto de contemplación estética. Como los futuros escuchas modernos, dicen los filósofos de Frankfurt, Ulises encadenado asiste a un concierto. Y de este modo, el arte, a la salida de la prehistoria, se separa del trabajo. Sólo será tolerado, al igual que será tolerado el placer, en la medida en que se mantenga excluido de la praxis, y renuncie a valer como conocimiento. La dudosa virtud de Odiseo es, pues, la del que resiste al placer, la del que renuncia. No será ocioso recordar que ya en los tiempos de los antiguos griegos, en un célebre pasaje de las *Enéadas*, Plotino tomaba a Ulises como ejemplo del asceta: «Ulises, que escapa, se dice, de Circe la maga y de Calipso, es decir que no consiente quedar preso de ellas, a pesar de los placeres de los ojos y de todas las bellezas sensibles que ahí él encontraba».²⁶¹

Si seguimos el enfoque crítico propuesto por los pensadores de Frankfurt, que permite constituir una historia del arte y de la estética en los marcos de una filosofía social, podremos entrever en el remoto origen griego los gérmenes que adquirieron pleno desarrollo en la teoría estética kantiana en el contexto del sistema idealista, en tanto en ella se atribuye a la belleza la cualidad del placer desinteresado, desconociendo las raíces sociohistóricas del placer. En tal sentido es que esta doctrina del placer, según hemos visto, siguiendo la lectura que propone la teoría estética adorniana, puede caracterizarse como «hedonismo castrado». Frente a este hedonismo impotente veremos, en el próximo capítulo de nuestra investigación, la posibilidad de desarrollar, a partir de los conceptos proporcionados por la filosofía epicúrea, un proyecto de indagación que permita pensar un hedonismo pleno y afirmativo.

236 *Enéadas*, I, 6, 8.

3

DESEO Y PULSION

Los elementos idealistas contenidos en la teoría metapsicológica de Freud, que impiden pensar al placer como insublimado, no sólo están vinculados a una metonimia antropológica, que consiste en tomar la parte (la civilización europea) por el todo (la humanidad), tal como ha mostrado verosímelmente Marcuse. Esos elementos también aparecen en la propia psicología freudiana, que revela la presencia de ciertos principios derivados de la metafísica platónica. Si se consulta el capítulo VI de *Más allá del principio del placer* se observará que Freud cita expresamente el conocido pasaje de *El banquete*, en el que Platón trata la génesis del impulso sexual. A la pregunta, que en el lector de Freud pudiera suscitarse, de hasta qué punto el autor está convencido de lo que se desprende del mito platónico, la respuesta ofrecida es un “ni”. Comienza diciendo Freud: «ni yo mismo estoy convencido, ni pido a los demás que crean en ella»;²⁶² pero lo que afirma de inmediato permitiría pensar que hay notorias afinidades entre su pensamiento y el del filósofo-poeta. El positivista que hay en Freud lo vuelve pronto a los hechos observados, pues dice que la afirmación del carácter regresivo de las pulsiones reposa en material observado. Pero la atracción que ejerce en él el mito platónico es –como el canto de las sirenas para Ulises– notoriamente irresistible. Freud dice que al entregarse a una reflexión y seguirla, para ver hasta dónde nos conduce, se siente motivado por la curiosidad científica. Sin embargo, debe hacerse notar que, en este caso, de lo que se trata no es de una teoría construida con arreglo a las normas del método científico, sino de una seductora fantasía poética; y por tanto no sería arbitrario suponer que en la mente de Freud hay algo más que mera curiosidad. No deja de ser llamativo, por lo demás, que el hechizo del mito griego creado por el filósofo ateniense haya ejercido parejamente su influjo sobre la otra gran autoridad del movimiento psicoanalítico. Recordemos la intervención desarrollada por Lacan en el congreso reunido en Bonneval, en la que propuso evocar, para imaginar los albores de la humanidad, la misma fantasía del andrógino que describe Aristófanes en *El banquete*. Al igual que la división en dos seres sexuados establecida por Zeus, el niño recién nacido –dice Lacan– se encuentra separado de sí mismo al ser arrancado de las membranas internas de la madre, y en consecuencia, con el nacer, ha perdido su complemento anatómico. La pulsión traduce la falta de ese complemento. Pero, en

262 Freud, S., *op. cit.*, p. 57.

tanto los límites del cuerpo establecen un obstáculo, esa pulsión es canalizada por las zonas erógenas, válvulas abiertas hacia el exterior. De modo que la pulsión, en Lacan tanto como en Freud, no es sino una calificación erótica de la necesidad. Y el deseo es lo que pone en movimiento el aparato psíquico, orientándolo a la percepción de lo agradable o lo desagradable. El deseo, dice Lacan, es una consecuencia de la falta esencial experimentada por el niño separado de su madre.²⁶³

El sujeto del psicoanálisis, pues, es definido por la falta. La hipótesis de la falta es la piedra angular que encontramos en la génesis de la doctrina. El sujeto es un sujeto deseante, y se encuentra, en tanto tal, marcado por una carencia constitucional. Es cierto que el deseo se distingue expresamente de la necesidad, que tiene rasgos meramente biológicos. Pero ha adoptado, sin embargo, del mismo modo que en Platón, la forma de la carencia.

Ahora bien, en el nexo que se produce entre deseo y necesidad encontramos que hay un problema de importancia crucial. La fuente de explicación de ese nexo se encuentra en el funcionamiento del aparato nervioso. En efecto, como vimos, es el aparato nervioso el que toma registro de las excitaciones y los estímulos exteriores e interiores que las producen. En el ensayo *Pulsiones y destinos de pulsión*,²⁶⁴ Freud ofrece la teoría que permitiría obtener la explicación de tal nexo. Describe allí la pulsión en base a sus cuatro elementos: la fuente, la presión, la meta y el objeto. El primero de esos elementos, en tanto corresponde a la esfera físico-química tanto como a la anímica, está excluido de la teoría psicoanalítica. En cuanto al segundo: la presión, expresa una fuerza ejercida por la pulsión, y, en tanto tal, es una constante

263 Observemos que en la teoría del deseo freudo-lacaniana hay un supuesto socio-histórico que determina la hipótesis de la carencia. Tal supuesto deviene de la estructura patriarcal que la civilización occidental ha impuesto sobre el aparato psíquico de los individuos que en ella han nacido y crecido. Vladimir Safatle ha estudiado este problema. Safatle señala que Marcuse entiende que no sólo se puede hallar en el nivel de la ontogénesis, como ha mostrado muy bien el psicoanálisis, un estado en el que el principio de realidad fundado en la represión es desconocido, tal como se observa en la relación fusional entre madre y bebé, sino que también se daría este estado en el nivel filogenético, esto es, en una fase maternal de la raza humana, en la que encontraríamos una actitud de integral identificación con el medio. Esta identificación con el medio, dada en la fase maternal de la especie a nivel filogenético, y en la etapa preedípica a nivel ontogenético, nos permitiría pensar en una «intersubjetividad primaria», y en relaciones al interior de este medio (en primera instancia restringidas al cuerpo de la madre), que serían organizadas a partir de una moralidad libidinal-maternal que encuentra su realización en la figura de un super yo materno. (Véase Safatle, Vladimir, “A sociedade de consumo seria uma utopia marcuseana realizada?”, ponencia leída en el Congreso Internacional Dimensão estética. Homenagem aos 50 anos de *Eros y civilização*, Belo Horizonte, 2005)

264 Freud, S., *Obras completas*, edición citada, volumen XIV, pp. 104-135.

sobre los estímulos (externos e internos). El aparato nervioso intentará deshacerse de tales estímulos. Frente a los externos, en cuanto no los rige el principio de la constancia, el aparato nervioso consigue su objetivo. Por ejemplo, sería el caso que se produce cuando, frente al estímulo provocado por una intensa luz, reaccionamos con el cierre de los párpados, hasta lograr el acostumbamiento al nuevo ambiente luminoso. En cambio, con los estímulos internos no ocurre lo mismo, pues éstos sí mantienen una constancia. Por ejemplo, el hambre nunca llega al punto cero por completo. Aunque nos saciemos, el organismo retornará a repetir la operación, y la tentativa de desprendimiento del estímulo no será más que momentánea. De modo que, como observó Silvio Carneiro, «la fuerza pulsional (o, lo que es lo mismo, el estímulo interno) es constante y, por eso, necesaria –lo que significa que el organismo tendrá que adaptarse a las condiciones del hambre– y lo mismo valdrá para el deseo.»

265

Vimos ya que la vida psíquica está signada por la incompletud. Y que el placer no es otra cosa que un pasajero y efímero estado entre dos momentos de displacer. El deseo impulsa hacia la obtención de la completud, pero ese hipotético estado de completud permanece siempre insatisfecho. Si reponemos el pasaje pertinente de *El banquete*, en el que Sócrates mantiene el diálogo con Agatón, reconoceremos la fuente metafísica de la psicología freudiana (y lacaniana). Pregunta Sócrates: «¿Es el Amor amor de algo o de nada?» Agatón contesta que es de algo. Sócrates repregunta: «¿Desea el Amor aquello de lo que es amor, o no?» Agatón asiente. Y enseguida aparece la pregunta clave: «¿Es acaso al poseer lo que desea y ama cuando desea y ama, o es al no poseerlo?», que tiene asimismo una respuesta clave: «lo que desea desea aquello de que está faltó, y no lo desea si está provisto de ello.» La conclusión puede ser deducida sin demasiado esfuerzo: cualquiera que siente deseo desea lo que no tiene a su disposición y no está presente, lo que no posee, lo que él no es y aquello de que carece. Platón remata el pasaje con estas preguntas: «¿No son éstas o cosas semejantes el objeto del deseo y del amor? (...) ¿No es el Amor en primer lugar amor de algo y en segundo lugar de aquello de que está faltó?»²⁶⁶

A partir de este punto se nos abre el fundamental interrogante: ¿Habrá alternativa a pensar el placer como cumplimiento de una falta previa? En el siguiente

265 Carneiro, Silvio, "O caráter histórico da Teoria dos instintos de Freud. Leituras de Herbert Marcuse", ponencia leída en el Congreso Internacional Dimensão estética. Homenagem aos 50 anos de *Eros y civilização*, Belo Horizonte, 2005

266 Vertimos de la traducción de Luis Gil.

capítulo examinaremos la teoría propuesta por Aristóteles, y veremos que, siguiendo esa teoría hasta sus últimas consecuencias, e incluso yendo más allá del pensamiento del estagirita, encontraríamos, según nuestra hipótesis, una posibilidad de pensar el placer puro, despojado de todo elemento metafísico. Con ello se completaría el proyecto, iniciado por Marcuse, de una crítica materialista del psicoanálisis. Ese giro supondría una reorientación general de la teoría de las pulsiones, que haría posible que el concepto de pulsión sea pensable en el marco de una tradición filosófica que le otorgue una dignidad ontológica al concepto de pulsión a partir de la interpretación crítica del concepto freudiano, que ha sido emprendida por Marcuse, lo que permitiría conducir a una metamorfosis de tal concepto. Tal recurso a la ontología es la pieza decisiva en el proyecto de emancipación del subyugamiento que la metafísica ha impuesto sobre la estética, pues en el pensamiento de Marcuse, como observó Safatle,²⁶⁷ Eros tiene realidad ontológica, en tanto aparece como esencia del Ser.²⁶⁸

Asimismo aparece en Marcuse otra determinación esencial, puesta a contramano de la tendencia hegemónica instaurada desde Platón, que identificó al *Logos* como la determinación esencial del Ser. «El ser –dice Marcuse– es esencialmente el impulso hacia el placer».²⁶⁹ Esta proposición, señala Safatle, ubicaría al filósofo de Frankfurt en una posición cercana a la de Kant y opuesta a la de Hegel. En efecto, en Hegel, la filosofía concibe la culminación de la civilización occidental como negación del principio que gobierna esta civilización; esto es: negación de la relación negativa con el otro. Esta relación es transformada, dice Marcuse, «en la existencia del espíritu como *nous*, en productividad que es receptividad, en actividad que es realización.»²⁷⁰ La *Fenomenología del Espíritu* conduce a un final en el que se produce la superación de la libertad entendida como relación antagónica con el otro. Ya no más «la incesante actividad conquistadora, sino su llegada al descanso en el transparente conocimiento y gratificación del ser.»²⁷¹ En Hegel la verdadera forma de la libertad es el descanso, no la actividad; pero el descanso es interpretado como punto de llegada del saber. Y en esa gratificación final del ser se encuentra el “gozar”, como leemos en la coronación del sistema presentado en la *Enciclopedia*. El fin es, aquí, el fin de la Historia recapturada luego de todas las mediaciones, conquista del

267 Safatle, Vladimir, *op. cit.*

268 Safatle no se priva de mencionar que es difícil no oír aquí al alumno de Heidegger.

269 Marcuse, H., *op. cit.*, p. 122.

270 Marcuse, H., *op. cit.*, p. 114.

271 Marcuse, H., *op. cit.*, p. 113.

tiempo mediante la memoria, triunfo de la razón como estructura de la dominación; es *nous theos*, como en Aristóteles. Marcuse, por el contrario, cree que «sólo un ardiente deseo, del tipo del de Eros, conecta a este mundo con su fin en sí mismo.»²⁷²

Y aquí será central la discusión marcuseana sobre la pulsión de muerte. Yendo más allá de los neofreudianos, que tienden a ver en la pulsión de muerte un escombros metafísico obsoleto, que huele a pesimismo digno del romanticismo alemán tardío, la estrategia interpretativa de Marcuse va en dirección a proponer esa realidad ontológica como afirmativa, y no como negativa. En Freud la tesis de la convergencia entre principio de nirvana y pulsión de muerte había sido sostenida mediante el recurso a la compulsión a la repetición, que gobierna toda la vida orgánica, y que conduce, finalmente, a «regresar a la quietud del mundo inorgánico». Que la pulsión de muerte opere de acuerdo al principio de nirvana significa, entonces, que impulsa al individuo a un estado de gratificación constante, en el cual no siente tensión alguna; lo impulsa a un estado sin carencias. Esta tendencia implica que las manifestaciones destructivas serían reducidas al mínimo, con lo cual habría, a la vez, una convergencia entre el principio del placer y el principio de nirvana.²⁷³

En cambio, en la teoría marcuseana, como ha observado Carneiro, si bien se acepta como innegable que la meta de la vida es la muerte, se objeta el carácter determinante de la pulsión de muerte.²⁷⁴ Marcuse entiende que el estado sin carencias no contradice a la vida, y que la pulsión de muerte parece estar afectada por condiciones históricas, que condicionan la lucha contra el sufrimiento y la represión. Como afirma Safatle, «si la pulsión de muerte es sólo una figura del principio de anulación de la tensión devenido de la carencia vital, entonces nada nos impide transformarla en una simple figura distorsionada de Eros en el interior de una sociedad represiva, figura que se disolverá, por tanto, al instaurar Eros una sociedad no represiva.»²⁷⁵ De manera que «es Eros el que tiene dignidad ontológica, y no Tanatos,

272 Marcuse, H., *op. cit.*, p. 111.

273 James Strachery hace notar que Freud dudaba de una completa correlación entre principio de placer y principio de nirvana. En «El problema económico del masoquismo» sostiene Freud que los dos principios no pueden considerarse idénticos, y que el principio del placer es una modificación del principio de nirvana. Éste debe atribuirse a la pulsión de muerte, y su modificación en principio del placer se debería a la influencia de la pulsión de vida. (Cf. Freud, S., *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, t. XIV, nota 6, p. 117.)

274 Carneiro, S., *op. cit.*

275 Safatle, V., *op. cit.*

pues, como Kant, Marcuse no cree en una realidad ontológica de la negación.»²⁷⁶ La imagen de la naturaleza como figura de lo negativo es por demás extraña al pensamiento de Marcuse, que se distancia en este punto de la fuente frankfurtiana procedente de Adorno. Y es en este sentido que se puede reconocer en él –así como en el que establece una identificación entre el placer y el Ser se puede reconocer al alumno de Heidegger– al atento lector de Nietzsche. «Nietzsche –dice Marcuse en el “Interludio filosófico” de *Eros y civilización*– habla en nombre de un principio de la realidad fundamentalmente antagónico del de la civilización occidental. La forma tradicional de la razón es rechazada sobre la base de la experiencia del ser como un fin en sí mismo –como goce (*Lust*) y placer. La lucha contra el tiempo también es sostenida desde esta posición: hay que romper la tiranía del llegar a ser sobre el ser si el hombre está para llegar a sí mismo en un mundo que es en verdad suyo.»²⁷⁷ Enseguida Marcuse cita “El convaleciente” de la tercera parte del *Zaratustra* en la que el Ser se identifica con el eterno retorno, con el presente aquí y ahora, y observa que es Nietzsche quien, superando el círculo cerrado que había aparecido ya en Aristóteles y en Hegel, en los que el Ser se reservaba al *nous theos* y a la Idea absoluta, ve que el eterno retorno es «la voluntad y la visión de una actitud erótica hacia el ser para la que la necesidad y la realización coinciden.»²⁷⁸

Las tesis presentadas hasta aquí nos muestran una conclusión parcial que nos será útil para continuar con la investigación: para poder establecer una determinación del placer que suponga pensarlo en estado puro es necesario redefinirlo, abandonando la filosofía de la negatividad (que conduce a definir el placer como satisfacción de una falta), para adoptar una filosofía de la afirmación, que permite definirlo como eterno retorno y como presente. Complementariamente, una condición necesaria para esa redefinición es la que implica la exigencia de redefinir a su vez el deseo, a fin de despojarlo de sus fundamentos metafísicos. A la teoría marcuseana del placer deberemos añadirle, pues, una lógica materialista (no dialéctica) del deseo, que permita completar este tramo de nuestra investigación. Es lo que trataremos en la sección siguiente, con la que cerramos este capítulo.

276 Safatle, V., *op. cit.*

277 Marcuse, H., *Eros y civilización*, edición citada, p. 119.

278 Marcuse, H., *Op. cit.*, p. 120.

4

DESEO ABSOLUTO

El anti-Edipo de Deleuze-Guattari nos proporciona la lógica a la que nos referimos recién, ya que se trata de una lógica que rechaza no sólo el idealismo de Kant, sino también el más refinado y sofisticado idealismo contenido en el psicoanálisis. Veamos.

Deleuze parte de una crítica de la división platónica que nos obliga a escoger entre producción y adquisición. Desde el momento en que colocamos el deseo al lado de la adquisición obtenemos una concepción idealista (es decir, dialéctica y nihilista) del deseo, que, en primer lugar, lo determina como carencia, carencia que es carente del objeto, del objeto real. Ciertamente, dice Deleuze, que el otro lado, el lado “producción”, no es ignorado. E incluso reconoce que correspondió precisamente al propio Kant el haber realizado, en la teoría del deseo, una revolución crítica, al definirlo como la facultad de ser, por medio de sus representaciones, causa de la realidad de los objetos de estas representaciones. Sin embargo, no es por casualidad, observa Deleuze, que para ilustrar esta definición, Kant haya invocado las creencias supersticiosas, las alucinaciones y los fantasmas. En efecto, sabemos perfectamente que el objeto real no puede ser producido más que por una causalidad y por mecanismos externos, pero este saber no nos impide creer en el poder interior del deseo para engendrar su objeto, aunque sea bajo una forma irreal, alucinatoria o fantasmática, y en el poder para representar esta causalidad en el propio deseo.

Un pasaje esencial de la *Crítica del Juicio* es revelador de la posibilidad del pensamiento materialista que Kant está rozando, y que, desde luego, en tanto filósofo idealista, no puede permitirse a sí mismo. Transcribamos el pasaje *in extenso*. Escribe el filósofo de Königsberg: «se me ha dirigido una crítica, y se ha censurado la definición de *la facultad de desear como facultad de ser, por medio de sus representaciones, causa de la realidad de los objetos (Wirklichkeit der Gegenstände) de esas representaciones*, pues entonces los meros *anhelos* serían también deseos, constándole, sin embargo, a cada cual que, por medio de aquellos solos, no puede realizar su objeto. Pero esto no demuestra nada más sino que hay también deseos en el hombre por los cuales éste se pone en contradicción consigo mismo, en tanto que trata de conseguir la realización del objeto por medio de su representación sola (...) Si bien en semejantes fantásticos deseos somos conscientes de la insuficiencia de

nuestras representaciones (...) para ser *causa* de sus objetos, sin embargo, la relación de las mismas como causa, y, por tanto, la representación de su *causalidad*, es contenida en cada *anhelo*, y visible particularmente cuando éste es una pasión, un *deseo ardiente* (...) Las oraciones mismas para prevenir grandes y, al parecer, inevitables calamidades y otros varios medios supersticiosos para conseguir de un modo natural fines imposibles, demuestran la relación causal de las representaciones con sus objetos (...) Ahora bien: ¿por qué en nuestra naturaleza ha sido puesta la inclinación a deseos conscientemente vacíos? Esta es una cuestión antropológico-teleológica. Parece que si no debiéramos determinarnos a la aplicación de la fuerza hasta estar seguros de la eficacia de nuestra facultad para la realización de un objeto, aquella fuerza permanecería en gran parte sin empleo.»²⁷⁹

Pues bien, la realidad del objeto, en tanto que producido por el deseo es, para Kant, la realidad psíquica. Entonces podemos decir, con Deleuze, que la revolución crítica no cambia para nada lo esencial: la manera de concebir la productividad no pone en cuestión la concepción clásica del deseo como carencia, sino, al contrario, se apoya en ella y se contenta con profundizarla. En efecto, si el deseo es carencia del objeto real, su propia realidad forma parte de una “esencia de la carencia” que produce el objeto fantasmático. El deseo concebido de esta forma, como producción, pero producción solamente de fantasmas, ha sido expuesto por el psicoanálisis. Esto significa, dice Deleuze, «que el objeto real del que el deseo carece remite por su cuenta a una producción natural o social extrínseca, mientras que el deseo produce intrínsecamente un imaginario que dobla a la realidad, como si hubiese “un objeto soñado detrás de cada objeto real” o una producción mental detrás de las producciones reales».²⁸⁰ Por tanto, cuando reducimos la producción deseante a un problema de fantasma, «nos contentamos con sacar todas las consecuencias del principio idealista que define el deseo como una carencia, y no como producción.»²⁸¹ Deleuze dice, citando a Clément Rosset, que cada vez que insistimos sobre una carencia de la que carecería el deseo para definir su objeto, «el mundo se ve doblado por otro mundo, gracias al siguiente itinerario: el objeto falta al deseo; luego el mundo

279 Kant, I., *op. cit.*, Introducción, III, Nota a la segunda edición.

280 Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, *L'Anti-Oedipe. Capitalismo et schizophrénie*, traducción castellana de Francisco Monge: *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1995, p 33.

281 *Ibidem*.

no contiene todos los objetos, al menos le falta uno, el del deseo; luego existe otro lugar que posee la clave del deseo (de la que carece el mundo)». ²⁸²

Por el contrario, Deleuze entiende que si el deseo produce, produce lo real. Si el deseo es productor, sólo puede ser productor de realidad. El deseo, en términos deleuzeanos, es el conjunto de las síntesis pasivas que maquinan los objetos parciales, los flujos y los cuerpos, y que funcionan como unidades de producción. De ahí se desprende lo real, que es el resultado de las síntesis pasivas del deseo como autoproducción del inconsciente; inconsciente que ahora es pensado no en términos psicoanalíticos, como teatro de representaciones, sino en términos materialistas, es decir, al nivel de la infraestructura, de la industria. «El deseo –afirma categóricamente Deleuze– no carece de nada, no carece de objeto. Es más bien el sujeto quien carece de deseo, o el deseo quien carece de sujeto fijo; no hay sujeto fijo más que por la represión. El deseo y su objeto forman una unidad: la máquina (...) el producto es tomado del producir (...) El ser objetivo del deseo es lo Real mismo (...) No es el deseo el que se apoya sobre las necesidades, sino al contrario, son las necesidades las que se derivan del deseo (...) Lo real no es imposible; por el contrario, en lo real todo es posible, todo se vuelve posible». ²⁸³

La facultad de desear era presentada inicialmente por Kant como facultad del espíritu. Pero si recorremos de nuevo el texto kantiano, mediado por la lógica materialista del deseo, se nos muestra que el deseo no es sino producción deseante, producción deseante del cuerpo. De modo que la facultad de desear deviene ahora máquina de desear, en tanto productora de objetos fundados en deseos. El propio Kant intuye una causalidad de esta índole, al conducir su análisis hacia las pasiones, hacia los deseos que llama “ardientes”, que son causa de la realidad de los objetos. Esa causalidad –aquí encontraremos un núcleo conceptual decisivo para nuestros fines– no es una causalidad mecánica, sino una causalidad inmanente. Y esa causalidad inmanente, en sí, es la que Marcuse le adjudica a Eros: «sólo un ardiente

282 *Ibidem*.

283 Deleuze, G., Guattari, F., *op. cit.*, p. 33-34. La carencia, y su correlato subjetivo, el fantasma, son, para Deleuze, producto de la organización social. La producción no es organizada en función de una escasez anterior, es la escasez la que se propaga según la organización de una producción previa. Es el arte de una clase dominante y de la economía del mercado: organizar la escasez, la carencia, en la abundancia de producción, y hacer que el objeto dependa de una producción real que se supone exterior al deseo. Esas exigencias son las que establece la racionalidad; y así la producción del deseo es derivada al fantasma y nada más que al fantasma.

deseo, del tipo del de Eros, conecta a este mundo con su fin en sí mismo.»²⁸⁴ Los deseos, aunque aparezcan como deseos fantásticos, de realización imposible para el sujeto, son producciones reales del Eros residente en la materia, sin trascendencia alguna. No hay un más allá de la materia hacia lo cual la materia tienda; no hay trascendencia de la producción deseante. La producción deseante es producción en sí, producción sin fin. Este problema será nuestro objeto de investigación en el próximo capítulo. Nuestro recorrido partirá de la distinción aristotélica entre fin y proceso de generación del fin, para llegar, en la última sección, con la mediación de la teoría epicúrea del placer, a la determinación kantiana de “finalidad sin fin”, que nos permitirá comprender más claramente la noción de causalidad en sí, aquí apenas señalada, y que proporcionará los elementos conceptuales que posibiliten arrojar una nueva luz sobre ella.

284 Marcuse, H., *op. cit.*, p. 111.

III

PLACER PURO

1

ARISTÓTELES

La clave de bóveda que necesitamos, en vista de la determinación precisa de “lo estético”, y por añadidura de la constitución de una estética autonomizada de la metafísica, es el nexo decisivo entre sensación y placer. En el libro X de la *Ética nicomáquea* se encuentra una afirmación que pone al descubierto ese nexo, entrevisto en el pensamiento griego. Dice el estagirita: «Es evidente que el placer surge con respecto a toda sensación, pues decimos de vistas y sonidos que son agradables. Y es evidente también que estas actividades son más agradables cuando el sentido es más excelente y va dirigido hacia un objeto semejante. Y si ambos, el que siente y lo que siente, son de tal naturaleza habrá siempre placer, con tal de que estén presentes el elemento activo y el pasivo. El placer perfecciona la actividad, no como una disposición que reside en el agente, sino como un fin que sobreviene como la flor de la vida en la edad oportuna.»²⁸⁵

Aristóteles dice que todos los seres vivos parecen buscar el placer, porque el placer es el efecto que sobreviene de una actividad, y ellos quieren cumplir la actividad más propia de los seres vivos, que es vivir. Por tanto, gozan en esa actividad. El filósofo admite que hay una distinción central, que es indispensable tener presente, entre el fin y el proceso de generación del fin: «todo placer es una generación perceptible hacia un estado natural, y ninguna generación es del mismo género que los fines, como la edificación no es del mismo género que el edificio».²⁸⁶ Ahora bien, pensado así, el placer no pertenecería a la clase de los fines, ya que sería sólo un proceso hacia cierto fin, exterior al placer mismo. Dada esta disimilitud, y admitiendo además el argumento que había desarrollado Platón en el *Filebo*, según el cual el fin se define como algo bueno, se deduciría que el placer mismo no podría ser descrito como un bien. Aristóteles repone este argumento, pero para luego proceder a su

285 Aristóteles, *Ética nicomáquea*, 1174 b, Vertimos de la traducción de Julio Pallí Bonet, Madrid, Gredos, 1993.

286 1152 b.

refutación. El estagirita alega que puede aceptarse que el placer no es un fin, pero a condición de agregar también que eso es así sólo si el placer es definido como una clase de movimiento hacia un fin, «un proceso perceptible hacia un estado natural». Los argumentos fundados en la distinción proceso-fin, y sus consecuencias en lo concerniente al placer, son considerados inicialmente por Aristóteles, pero para construir a continuación un discurso argumentativo contra la tesis antihedonista. Dice Aristóteles: «Por ello, no es correcto decir que el placer es un proceso sensible, sino, más bien, debe decirse que es una actividad de la disposición de acuerdo con su naturaleza y llamarla sin trabas en lugar de sensible».²⁸⁷ Aparece así la definición del placer según Aristóteles: el placer es la actividad sin trabas de una disposición en su estado natural. Esta definición es alternativa a la de los filósofos predecesores del estagirita que entendían al placer como proceso perceptible de generación. Esos filósofos definían al placer como satisfacción de una carencia. Aristóteles objeta que tal definición está basada en el proceso fisiológico del cuerpo. Ciertamente, ésta es una forma específica de placer, pero no es admisible generalizarla. El placer corporal no debe ser tomado como paradigma del placer. Escribe el filósofo: «Dicen, también, que el dolor es la privación de lo que es conforme a la naturaleza, y el placer, el cumplimiento. Pero estas afecciones son corporales. Así, pues, si el placer es un cumplimiento de lo que es conforme a la naturaleza, aquello en lo que hay cumplimiento será también lo que se goce, y esto es el cuerpo. Pero no es esto lo que se cree.»²⁸⁸ Aristóteles recurre las bases puramente fisiológicas de la definición; es decir, la definición según la cual dolor y placer son considerados como procesos meramente corporales de falta y cumplimiento. Siguiendo esta definición, el soporte real del placer sería el cuerpo, y esto es algo que Aristóteles no acepta. Por lo demás, el propio Platón estaba convencido de que no es el cuerpo, sino el alma la que siente placer. De modo que los placeres corporales, de acuerdo a la tesis del propio Platón, no son posibles sin un mínimo de conciencia. Placer y dolor son expresiones de la conciencia, y no pueden ser reducidos a lo puramente corporal. No se debería identificar la oscilación entre falta y cumplimiento (proceso de orden puramente corporal) con el tránsito entre dolor y placer. Hay una distinción entre proceso y afecto, entre cuerpo y conciencia. De ahí la definición de placer en los colapsos fisiológicos: el placer no es el cumplimiento mismo, sino un afecto que sobreviene con el

287 Aristóteles, *Ética nicomáquea*, 1153 a.

288 1173 b.

cumplimiento. Dice Aristóteles: «Luego tampoco el cumplimiento es placer, si bien uno puede sentir placer cuando tiene lugar el cumplimiento».²⁸⁹

El segundo argumento de Aristóteles se dirige contra la tesis según la cual el placer podría ser excesivo por su propia naturaleza. De acuerdo con su tesis no todo movimiento o actividad admiten excesos. Que el cumplimiento de ciertas necesidades corporales admita excesos no significa que el placer corporal mismo sea excesivo. El exceso no es debido a la naturaleza del placer, sino a una perversión de nuestro deseo. No se debe considerar al placer como algo malo, sobre la base de que podría ser excesivo. En tal sentido se puede observar la diferencia entre lo que sucede con el placer y lo que sucede con el dolor. En efecto, intentamos evitar no sólo la pena excesiva, sino toda pena como tal. Lo opuesto al placer excesivo no es la pena, sino el placer sin exceso; y este placer, entiende Aristóteles, no puede sino ser bueno. El exceso sólo es posible en una clase de placer: el que va precedido de dolor. Y este placer no es placer, en el sentido propio de la palabra. Dice Aristóteles: «Los placeres sin dolor no tienen exceso, y estos son producidos por cosas agradables por naturaleza y no por accidente. Llamo agradable por accidente a lo que cura: pues el hecho de ser curados por cierta acción de la parte que permanece sana, es la razón por la que este proceso parece agradable; y llamo agradable por naturaleza a lo que produce una acción propia de tal naturaleza.»²⁹⁰

Aquí aparece una distinción fundamental: la que establece la diferencia entre cosas accidentalmente placenteras y cosas naturalmente placenteras (agradables), puesta al servicio de la explicación del placer excesivo. Este tipo de placer sólo es posible en aquellas cosas que son placenteras *per accidens*, es decir, aquellas que suscitan placer como resultado de la restauración de un estado natural. Naturalmente placenteras son, en cambio, las cosas que estimulan la actividad de una naturaleza dada. Así, siguiendo a Aristóteles, si lo accidentalmente placentero produce sólo una forma derivada del placer, se podría concluir que el exceso no pertenece a la naturaleza propia del placer. En complemento con lo precedente, en el libro X Aristóteles discute el argumento de acuerdo con el cual el placer, en tanto admite el más y el menos, podría ser ilimitado. Aristóteles modifica esencialmente la teoría: en efecto, el placer admite el más y el menos, pero sólo si se considera el acto de gozar. Que el placer admita el más y el menos supone, pues, una definición restringida del

289 *Ibidem*.

290 Aristóteles, *Ética nicomáquea*, 1154 b. (Ya Heráclito había observado que «Es la enfermedad lo que hace agradable la salud; el mal el bien; el hambre la saciedad; el cansancio, el reposo.» Aforismo 111)

placer. Pero tal consideración podría valer, también, para la virtud y para el gusto. Ciertamente, en tanto un individuo tiene mayor predisposición que otro, la práctica de la justicia, y de la virtud en general, no menos que el placer, admiten el más y el menos. En otras palabras: una persona, por naturaleza, gozará más y antes que otra, pero esto no significa que la naturaleza misma del placer sea ilimitada. Es más, en ese sentido, una condición tal como la salud también admite el más y el menos, pues los hombres no están sanos de la misma manera, ni en el mismo grado. Cuando alguien enferma no pierde la salud en su totalidad y de una vez. Es decir que el placer admite el más o el menos si se toman en cuenta dos factores: la sede del placer y el factor tiempo. Así, un individuo siente más placer que otro; y en un momento un individuo siente más placer que en otro momento. Aristóteles modifica, de este modo, el análisis del más y el menos del placer, para introducir un punto de vista que no depende ni de lo individual ni de lo diacrónico. El estagirita no acepta que haya un más y un menos al interior del placer mismo. De manera que, para Aristóteles, el placer no es en sí mismo excesivo. El exceso sólo es posible en el placer en movimiento; por tanto, el exceso no es inherente a la naturaleza propia del placer. De acuerdo con lo dicho, podría afirmarse que Aristóteles, implícitamente, asume un argumento hedonista: si hay placer presente, éste será siempre puro. Aun si el placer se presentara junto con el dolor, no sería admisible rechazar la pureza del placer en sí mismo. Puede concluirse, entonces, que, en un contexto aristotélico, todo placer es puro. Sin embargo, el estagirita sostiene que hay una diferencia de pureza entre las diferentes actividades, y, en consecuencia, también entre los placeres que acompañan aquellas actividades. Ver, dice Aristóteles, es más puro que tocar, y oír y oler son más puros que gustar.²⁹¹ La norma para esta distinción parece ser el grado en el que una actividad es capaz de captar la forma y separarla de la materia. Placer puro es, entonces, el placer que está separado de cosas materiales. Éste alcanza su más alta realización en el placer de Dios, completamente libre de la materia.²⁹² Lo mismo vale para el ser humano, en tanto hay en él un elemento divino, que es el intelecto; porque una vida de acuerdo con el intelecto es la realización de la actividad humana más alta, que automáticamente produce el placer puro y más estable. Esto implica que, en Aristóteles, el criterio de pureza y placer verdadero convergen.

Ahora bien, varios comentadores han señalado que, de cara al placer en movimiento, la postura de Aristóteles es restringida, y de esa restricción deriva una

291 Aristóteles, *Ética nicomáquea*, 1175 b 36-1176 a 3.

292 Aristóteles, *Ética nicomáquea*, 1154 b 26-28, *Metafísica*, XII 1072 b 24-25.

valoración negativa. Según Urmson, por ejemplo, la interpretación del término “proceso” o “generación” es ostensiblemente estrecha, pues Aristóteles lo ve como movimiento hacia un fin externo, es decir como una clase de actividad que no es un fin en sí mismo, sino que sólo sirve para alcanzar algo más (como en el caso de la construcción de una casa). Sin embargo, señala Urmson, hay una limitación que puede ser observada en la teoría aristotélica, pues existen ciertas actividades que, si bien son esencialmente un proceso, son ejecutadas por su propia causa. Por ejemplo, el caso de resolver juegos de palabras cruzadas. El placer, en este caso, no se da, afirma Urmson, sólo por el placer de contemplar el producto final, o por encontrarle a esa actividad algún tipo de utilidad.²⁹³ El placer obtenido por esta clase de actividades no puede ser ubicado en el resultado final, y no puede decirse que consista en la satisfacción de una falta. Aparentemente, Aristóteles no habría tenido en cuenta esta clase de placeres en movimiento. No obstante, el estagirita da un ejemplo de este tipo de placeres: el placer de escuchar música. Éste no es el afecto que queda cuando el proceso ha llegado a su fin, ni tampoco es la satisfacción de una falta. Al contrario: escuchar música es un proceso ejecutado por su propia causa, y en el cual la actividad misma es esencialmente (no incidentalmente) placentera. Aún el placer intelectual, el más alto estimado por Aristóteles, pertenece en algunos casos a esta clase: no obtenemos placer en el estado alcanzado por leer, sino más bien en el proceso, en el leer mismo.

Pero Aristóteles diferencia claramente entre el placer y el movimiento. Y lo explica mostrando la especificidad de uno y de otro. Todo movimiento transcurre en el tiempo y es por causa de un fin,²⁹⁴ como en el ejemplo considerado de la edificación, que es completa cuando ha realizado lo que pretendía. En cambio, el placer es entero y completo en cada uno de los intervalos de tiempo.²⁹⁵ De allí que Aristóteles deduzca que *el gozar es un todo en el presente*, al contrario de lo que ocurre con el movimiento, que no es posible sino en el tiempo, en tanto es una de las cosas divisibles, y que no son un todo. Unos párrafos antes Aristóteles había esgrimido otro argumento complementario que hace más verosímil la distinción. Lo propio de todo movimiento son la rapidez y la lentitud, pero estas cualidades no pertenecen al placer.

293 Urmson, J. O., *Aristotle's Ethics*, New York, Oxford, Blackwell, 1988, p. 102, citado por Van Riel, Gerd, “Aristotle's Definition of Pleasure: a Refutation of the Platonic Account”, en *Ancient Philosophy*, Vol XX, Nº 1, Spring 2000, p. 136.

294 Aristóteles, *Ética nicomáquea*, 1174 a.

295 Aristóteles, *Ética nicomáquea*, 1174 b.

En efecto, puede sobrevenir el goce rápidamente, pero no es posible estar gozando rápidamente. Dicho más precisamente con las palabras del filósofo: «es posible entrar en un estado de placer rápida o lentamente, pero no es posible estar en actividad con respecto al placer de una manera rápida o lenta».²⁹⁶

Como vimos, Aristóteles admite la posibilidad del placer entendido como cumplimiento de la necesidad, tal como se presenta en el caso de los placeres de la nutrición. Pero esta especie de placer no es la del placer propiamente dicho. Puede entenderse que hay dolor cuando hay privación de lo que es conforme a la naturaleza, y placer cuando hay cumplimiento de lo conforme a la naturaleza. Cuando hay necesidad de alimento se produce dolor. Si esa necesidad es satisfecha se produce placer. En este caso hay un impulso natural del organismo hacia el placer. La afección está patentemente fundada en lo corporal, y el placer es placer buscado. Esta situación es aquella que nosotros hemos visto anteriormente, de acuerdo a la determinación establecida en la clasificación kantiana, como la de los placeres en lo agradable. Hay interés, manifiestamente, en la existencia del objeto. Y en el placer de la nutrición, ciertamente, el hambre parece ser la mejor cocinera. Sin embargo, Aristóteles observa que esto no ocurre en todos los placeres. El placer de aprender, por ejemplo, no va precedido de dolor.²⁹⁷ Y lo mismo puede decirse respecto a las sensaciones, «las del olfato y muchos sonidos y vistas, y también recuerdos y esperanzas, no van precedidos de dolor».²⁹⁸ En estos placeres no hay generación porque «no ha habido necesidad de ninguna cosa de la cual ellos puedan ser el cumplimiento.»²⁹⁹

Los argumentos de Aristóteles nos han permitido, pues, llegar a la especificidad del placer puro; esto es: el placer *stricto senso* no va precedido de una falta que fundamente el impulso hacia la satisfacción. Este placer, que surge espontáneamente, sin haber sido buscado de antemano, es un placer sin generación. Hemos visto en el primer capítulo de esta segunda parte de nuestra investigación, siguiendo la guía proporcionada por el análisis desarrollado por Zangwill, que puede ser percibida una laguna en la “Analítica de lo bello”, en tanto en el texto de Kant falta una distinción que, según Zangwill muestra, es esencial: la que determina la diferencia entre placeres

296 Aristóteles, *Ética nicomáquea*, 1173 b.

297 Quizá podría alegarse, contra este ejemplo, que si se considera el factor cultural y la presión social ejercida sobre el individuo que no aprende habría cierto tipo de dolor precedente, aunque en este caso no se trate ya de un dolor del cuerpo, sino de un dolor del alma.

298 Aristóteles, *Ética nicomáquea*, 1173 b.

299 *Ibidem*.

intencionales y placeres no intencionales en lo agradable. Veíamos, entonces, que hay experiencia de ciertos placeres en lo agradable que no suponen deseo previo, que no son primitivamente interesados, y que, por tanto, no encierran intención. De la exposición que precede parece deducirse que aquellos placeres no intencionales en lo agradable, que descubrió Zangwill en el contexto del examen de la estética kantiana, son equivalentes a lo que, de acuerdo a la determinación aristotélica, se definen como placeres sin generación.

2

EPICURO

Siguiendo la senda abierta por la teoría aristotélica, la filosofía epicúrea del placer continúa y profundiza los puntos que habían quedado esbozados por aquella. Repongamos, en principio, la lectura habitual, para pasar luego a un análisis de mayor pormenor que permita desmenuzar mejor el texto epicúreo. Como su predecesor Aristóteles (y como tiempo después Spinoza), Epicuro parte del hecho elemental que evidencia que toda existencia intenta permanecer en su ser. La tesis del placer como fin, en tanto bien connatural, se extiende a toda criatura animal. Es la propia naturaleza de los seres animados la que fija ese criterio. Escribe Diógenes Laercio refiriéndose a este punto: «Como demostración de que el placer es el objetivo final (*télos*) aduce (Epicuro) que los animales, apenas han nacido, se encuentran a gusto con él, y en cambio aborrecen el sufrir, de modo natural y al margen del razonamiento. Con un sentimiento espontáneo (*autopathôs*), en efecto, rehuimos el dolor».³⁰⁰ También la existencia humana se orienta en ese sentido, por la innata estructura de persistencia y duración. Nadie, en principio, atenta contra su propio ser. La asociación entre placer y felicidad aparece claramente. La consecución del placer y la evitación de su contrario, el dolor, es lo que guía las elecciones y rechazos de modo natural. Así, el principio del placer, la *hedoné*, constituye la meta del actuar. En la *Carta a Meneceno* leemos: «Decimos que el placer es principio y fin de la vida feliz. Al placer, pues, reconocemos como nuestro bien primero y connatural, y de él partimos en toda

300 Diógenes Laercio, X, 137.

elección y rechazo, y a él nos referimos al juzgar cualquier bien con la regla de la sensación».³⁰¹

La admisión del placer como fin último de la conducta del hombre se plantea como negación a considerar como fin del hombre algún Bien objetivo trascendente, a la manera de la ética platónica o la estoica. Epicuro cree que los placeres básicos son los de nuestros sentidos corporales, los de la carne. No habría posibilidad de placer alguno sin la *hedoné tès gastrós*, raíz de cualquier bien, en tanto la carencia de alimentos suscitaría un dolor gástrico que sería el impedimento físico del acceso a los placeres de cualquier otro tipo. Permítasenos citar tres sentencias, en las que este principio queda claramente expuesto: «Principio y raíz de todo bien es el placer del vientre. Incluso los actos más sabios y elevados guardan referencia a él».³⁰² «Este es el grito de la carne: no tener hambre, no tener sed, no tener frío».³⁰³ «El mayor placer está en beber agua cuando se tiene sed y comer pan cuando se tiene hambre».³⁰⁴ El equilibrio corporal, pues, es el fundamento de la *hedoné*, y esa estabilidad y recuperación (*katástasis*) es la raíz de todo goce posterior. Puede decirse, en este sentido, que la filosofía epicúrea, como ha señalado Figueira da Silva, es, esencialmente (y no sólo en el orden ético, sino también en el de la física) una filosofía del equilibrio.³⁰⁵

Si se consultan los más citados comentaristas clásicos de Epicuro (Diógenes Laercio, Cicerón) se diría que, en una primera apariencia, el filósofo del jardín mantiene la distinción entre placer en movimiento y placer en reposo, inspirada en Aristóteles, en los mismos términos en los que éste la había presentado. El placer en movimiento sería entendido como remedio a un dolor, y el placer puro y verdadero sería el placer estable y constitutivo (*katastematiké*). Como en Aristóteles, se subordinaría el disfrute fugitivo e intermedio, producido por el movimiento, al placer durable y definitivo, producido por el reposo. Éste se muestra como el placer más elevado: «conservarnos en el mayor reposo posible, esto es, en el equilibrio interior más completo, en la mayor armonía, he aquí el fin supremo de todos nuestros esfuerzos.»³⁰⁶ Este fin supremo y bien supremo se produce naturalmente, una vez

301 Epicuro, *Carta a Meneceno*, DL, X, 128-129.

302 Usener, *Epicurea*, Leipzig, 1887, 409, citado por García Gual, Carlos, *Epicuro*, Madrid, Alianza, 1996, p. 162.

303 Epicuro, *Sentencias Vaticanas*, 33.

304 Epicuro, *Carta a Meneceno*, DL, X, 131.

305 Cfr. Figueira da Silva, Markus, *Epicuro. Sabedoria e jardim*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003.

306 Diógenes Laercio, X, 128.

suprimidas las causas de las perturbaciones. El fin es no sufrir en el cuerpo y no ser inquietado en el alma.³⁰⁷ La ausencia de sufrimiento es lo que hace aparecer el disfrute. La *aponía* y la *ataraxía* son los medios inmediatos de la felicidad. «Desde que ha nacido en nosotros la salud del cuerpo y la *ataraxía* del alma, se aplaca en seguida toda tempestad del alma, porque el ser no tiene ya que andar como en persecución de lo que le falta (*èndéon tî*), no tiene que buscar ya nada para que sea pleno (*simplerothésetaî*) el bien del alma y del cuerpo (*tò tes psyches kai tò tou sómatos àgathón*)».³⁰⁸

La *hedoné katastematiké*, placer estable o constitutivo, es un estado físico y psíquico opuesto al sentir dolor. «Cuando el organismo sufre un desequilibrio, experimentamos dolor; pero en cuanto ese dolor desaparece alcanzamos el placer catastemático, definido por esa ausencia de dolor. Sobre éste actúan luego los movimientos placenteros de nuestra sensibilidad que no acrecientan nuestro placer, sino que lo “colorean” o “lo diversifican”».³⁰⁹ Entonces, como explica García Gual, «el saciar la sed no sería un placer cinético previo al estar saciado como un estado placentero, sino que el placer de beber sigue al no tener sed, a la ausencia de una necesidad dolorosa, que es ya un placer catastemático.»³¹⁰

Ahora bien, si dirigimos nuestra atención hacia la investigación que ensayó Boris Nikolsky³¹¹ de la doctrina epicúrea del placer veremos algunos aspectos de malinterpretación que ha sufrido esta doctrina, y, por añadidura, se nos hará accesible la posibilidad de una mejor comprensión del pensamiento del filósofo griego. Nikolsky discute la distinción entre las dos clases de placer atribuida a Epicuro. Tal división procede del *De Finibus Bonorum* de Cicerón, en donde Lucius Torcuatus da la definición de uno y otro. En primer lugar, Nikolsky aborda el placer cinético. Señala que si bien la mayoría de los investigadores siguen la caracterización de Cicerón, no todos concuerdan con lo que Epicuro entiende como placeres cinéticos. De acuerdo con el punto de vista tradicional, los placeres cinéticos son, como vimos, aquellos que acompañan el proceso de satisfacción de un deseo, y el placer estático es el estado experimentado cuando el deseo ha sido satisfecho. Como ejemplo de placer cinético se da, como vimos también, el placer de satisfacer la sed, que contrasta con el placer

307 *Télos einai méte algein katá soma méte taráttesthai katá psychén.*

308 Diógenes Laercio, X, 128.

309 Epicuro, *Carta a Meneceno*, 3 y 18. Citado por García Gual, C., *op. cit.*, p. 157.

310 García Gual, C., *op. cit.*, pp. 157-158.

311 Nikolsky, Boris, “Epicurus on pleasure”, en *Phronesis*, vol. 46, N°4, (nov. 2001).

estático de la sed saciada. Siguiendo la interpretación de Cicerón se entiende, con este ejemplo, que el movimiento es cambio en el estado del organismo. Pero no en todos los casos se dan las dos formas de placer. En *De Finibus* 2.6-7 ofrece Cicerón una cita de Epicuro sobre los placeres que acompañan a las sensaciones gustativas, auditivas y visuales; y considera, hablando de los movimientos físicos en los órganos sensoriales, que estos placeres son placeres en movimiento, no en reposo. ¿Qué pasa cuando se siente placer mientras se satisface el hambre? ¿Habría a la vez dolor por el hambre aún no satisfecha? Nikolsky dice que, si se acepta la interpretación tradicional del placer cinético, aparece una contradicción con la idea epicúrea de que es imposible experimentar simultáneamente placer y dolor. Algunos investigadores, para resolver esa contradicción, ofrecen otra explicación del placer cinético. En primer lugar, proponen que se considere al movimiento no como un proceso de cambio, sino como un movimiento físico en los órganos sensoriales. En segundo lugar, señalan que un placer estático no sigue a uno cinético, sino que más bien lo precede. El placer estático deriva de una sensación de nuestro organismo cuando está saludable y no experimenta dolor, mientras que un placer cinético es experimentado cuando una influencia externa placentera se adiciona al bienestar del organismo. De acuerdo a esta teoría, la distinción entre proceso y resultado de satisfacción de deseos, tales como el hambre y la sed, podría ser representada de modo diferente de la forma en que los intérpretes tradicionales la representaron. En efecto, el placer de comer y beber no puede ser descripto como un placer de satisfacer el hambre y la sed, porque todo placer cinético necesariamente supone un placer estático precedente. Podríamos ver entonces que, desde el punto de vista de Epicuro, no es el estómago el que experimenta placer, pues continúa sintiendo hambre o sed durante el proceso de satisfacción, sino sólo los órganos gustativos; y este placer se adiciona al placer estático que estos mismos órganos están experimentando en cada momento. Por eso, cuando Epicuro diferencia entre el placer del proceso de beber y el de la satisfacción de la sed, quiere decir no solamente que hay dos clases de placer, cinético y estático, sino también un placer experimentado por dos partes diferentes del organismo: cuando la sed *está siendo* saciada son los órganos gustativos los que experimentan placer, y cuando *ya ha sido* saciada, es el estómago el que goza.

Nikolsky dice que si en vez de consultar a Cicerón, o a Diógenes Laercio, como ha hecho buena parte de los investigadores de la tradición, se consultan las fuentes más confiables de la doctrina epicúrea: esto es, los textos del propio Epicuro, los de Lucrecio y Plutarco, lo que encontraremos es que no se hace mención a una diferencia

entre placeres cinéticos y estáticos. En opinión de Nikolsky no hay en Epicuro una división en dos clases de placeres, sino dos aspectos coexistentes de un placer: su aspecto pasivo, es decir, cierto estado del cuerpo o de la mente, y su aspecto activo, que se manifiesta en una respuesta emocional del alma. Nikolsky recuerda que fue característica de toda la filosofía griega la idea de una relación entre placer y restauración o preservación del estado natural del organismo. Esta idea se encuentra ya en Empédocles, que explica el placer, en el caso del comer y beber, por la influencia de elementos que compensan la falta de alguna cosa en el organismo. Los filósofos tardíos de la academia tomaron esta idea del placer como retorno al estado natural o restauración (*katástasis*). En la *Retórica* Aristóteles define al placer como restauración sensible: «el placer es un movimiento del alma y un retorno total y sensible (*katástasis aistheté*) al estado natural.»³¹²

Epicuro entiende que el placer es experimentado cuando los átomos de un cuerpo humano, activados por cierta fuerza, se encuentran en su propio lugar; es decir, cuando el organismo alcanza su estado natural bajo el efecto de alguna influencia. Difiriendo de Platón y sus seguidores, Epicuro entiende que la restauración no es sólo un proceso, separado de su resultado; ni tampoco es un proceso que conduce a un estado neutral de reposo, en el que placer y dolor están ausentes. El placer está acompañando al proceso y al resultado de la restauración del estado natural que el organismo alcanza. En conexión con esta nueva interpretación del placer, Epicuro introduce su propio término *katastema*, que tiene un significado desemejante al término afín *katástasis* empleado por los académicos, que denota el resultado y no el proceso de restauración.

De Witt³¹³ sostiene que el haber extendido el nombre de placer a este estado normal del ser fue la mayor innovación de Epicuro. Este “nuevo hedonismo”, como lo llama provocativamente el investigador norteamericano, fue objeto de persistentes y vigorosas condenas ya por parte de los antiguos adversarios del pensador griego, entre los que se puede destacar a Cicerón en primer lugar. Las críticas negaban legitimidad a la aplicación de la denominación de placer a este estado, sosteniendo que, con esa aplicación, se estaba denominando de la misma manera dos cosas

312 Aristóteles, *Retórica*, 1369 b, traducción castellana de E. Ignacio Granero: *El arte de la retórica*, Buenos Aires, Eudeba, 1978.

313 Véase De Witt, Norman Wentworth, *Epicurus & his philosophy*, Minneapolis, University of Minnesota, 1954, cap. XII.

286 De Witt, N., *op. cit.*, p. 240.

diferentes. De Witt considera que esta crítica es «superficial y capciosa». En defensa de Epicuro, y apoyado en una crítica del lenguaje, sostiene, por una parte, el siguiente argumento: «el hecho de que la denominación de placer no fuera comúnmente aplicada al estado normal o estático no altera el hecho de que tal denominación podría serle aplicada.»³¹⁴ Por otra parte, contra los adversarios antiguos de Epicuro, que interpretaron en términos negativos la descripción del placer que ofrecía el filósofo del jardín, en tanto la teoría permitía asociar al placer tanto con la libertad del dolor del cuerpo como con la distensión del alma, De Witt señala que aquellos rivales de Epicuro ignoraron el aspecto positivo de la definición del placer: esto es, el placer entendido como salud del cuerpo y del alma.

Frente a los filósofos que lo precedieron, Epicuro da un paso decisivo, al permitir pensar la continuidad del placer, que había sido considerada imposible tanto por Aristipo, quien reconocía solamente placeres cinéticos o placeres de excitación, como por Platón, que reconocía estados mixtos y estados neutrales. Epicuro, reconociendo la existencia de los placeres cinéticos, fundamenta una forma para percibir iguales o mayores valores en los placeres estáticos. Si, por ejemplo, la alegría de escapar de una muerte violenta es un placer cinético, ¿por qué no habría un placer estático en el poseer la vida? La respuesta a esta pregunta, dice De Witt, requiere un nuevo modo de pensar, posible solamente para aquellos que han sido capaces de figurarse el problema. Epicuro descubre una tesis lógica al plantear una conexión indisoluble entre placer y salud, y entre dolor y enfermedad. Entonces, en tanto es innegable que la salud se opone a la enfermedad, no se podría negar, señala De Witt, que el placer está en verdadera oposición al dolor. Ni podría negarse tampoco que la salud sea un bien y la enfermedad un mal.

Pues bien, la indagación precedente nos dejó en un punto problemático que es necesario resolver si pretendemos comprender adecuadamente la noción epicúrea de placer catastemático. Esa comprensión impone la exigencia de revisar la oposición conceptual movimiento-reposo. Veremos que esa oposición, núcleo vertebrador de la tradición metafísica, ha impedido pensar tanto la esencia del placer cuanto la esencia del movimiento. En lo que sigue intentaremos examinar la hipótesis según la cual el placer en reposo, tal como lo hemos determinado a partir de la doctrina epicúrea, puede ser asimilable a lo que apareció –aunque en los términos propios de un sistema idealista–, en la forma de una determinación fundamental de la teoría estética

314 *Ibidem.*

kantiana, como finalidad sin fin. Con ello daríamos el paso final que es necesario para pensar lo estético puro, y así se franquearían los últimos obstáculos con los que nos tropezamos para constituir la autonomía de la estética.

3

PLACER EN REPOSO Y FINALIDAD SIN FIN

Sabido es que los conceptos de movimiento y reposo son conceptos usualmente aplicados al conocimiento del comportamiento de los cuerpos sólidos ubicados en el espacio-tiempo. Fue éste el modo de determinación propio de la ciencia física moderna, que condicionó decisivamente toda interpretación del movimiento y del reposo. En lo que a nuestro problema concierne, es observable que la oposición entre estos conceptos se muestra inadecuada para ser aplicada a una teoría del placer. Así pues, en la medida en que esos conceptos se han constituido en el seno de la historia de la ciencia y de la metafísica, un intento de aproximación teórica en dirección a la esencia del placer en reposo exigiría una *epoché* de esa historia, y, en consecuencia, una *epoché* de los conceptos de movimiento y de reposo derivados de la metafísica y la ciencia modernas. Debemos a Heidegger el inicio de esa labor, fenomenológica y a la vez hermenéutica, que llevó a cabo la suspensión de la interpretación moderna del pensar. Si seguimos las huellas de su exégesis estaremos en condiciones de acercarnos más a una adecuada comprensión del placer.

El proyecto filosófico de Heidegger, en esta materia, consistía en contraponer la manera moderna del pensar con la manera antigua, y, por añadidura, el intento de comprender la física griega de modo griego. Si reponemos su original lectura de los conceptos de movimiento y reposo, según aparecen en el libro β de la *Física* de Aristóteles,³¹⁵ veremos claramente que es el pensamiento moderno el que ha enseñado a entender disociadamente estas nociones, y que esta disociación no corresponde al pensamiento griego en sus fuentes. La ciencia físico-matemática, desde Galileo y Newton, entendió que el movimiento de traslación es el fundamental, y

315 Véase Heidegger, Martin, "Sobre la esencia y el concepto de la *Physis*. Aristóteles, *Física B*, 1", en *Hitos*, Madrid, Alianza editorial, 2000. Adoptamos aquí la traducción realizada por Hipólito Rodríguez Piñeiro, que ofrece más claridad conceptual que la editada.

que todo movimiento es referido a éste. De allí en más, lo que habitualmente presuponemos al hablar de movimiento es esta determinación moderna, de acuerdo con la cual se concibe como movimiento el desplazamiento de un cuerpo en el espacio, y como reposo su inmovilidad. Heidegger señala que el movimiento de traslación, en Aristóteles, es sólo una forma del movimiento, y no la más importante. Incluso el “cambio de lugar” tampoco es, como lo es en el pensamiento moderno, un cambio de posición en el espacio de un punto de masa. Los lugares (*topoi*) son el dónde de la pertenencia de los cuerpos (el fuego pertenece al lugar de arriba, la tierra al de abajo). Los lugares están cualitativamente diferenciados, y establecen las distancias y las relaciones. Para lo que los modernos llamamos espacio los griegos no tenían una palabra ni un concepto. Para nosotros no está el espacio determinado por los lugares, sino que los lugares son determinados como puntos del espacio infinito y homogéneo. Desde el punto de vista griego el cambio de lugar es un modo del movimiento, pero no el único. Estando en su lugar de pertenencia la planta se mueve: crece o decrece; el zorro, moviéndose, está inmóvil: su piel no se modifica. La percepción de estos modos entrecruzados del movimiento y el reposo presupone una captación de su rasgo fundamental, que Aristóteles llama *metabolé*: cambio de algo hacia algo. ¿Qué es la movilidad? Los griegos, dice Heidegger –y aquí encontramos la esencia del pensar que se enlaza inmediatamente con nuestro problema–, comprenden la movilidad a partir del reposo. Heidegger considera que para poder entender esto debe distinguirse entre movilidad y movimiento. Movilidad quiere decir la esencia desde la cual movimiento y reposo se determinan. Reposo significa entonces “detención” del movimiento. La carencia del movimiento se cuenta como caso límite de éste. Pero, precisamente, este reposo aprehendido como variedad del movimiento tiene a la vez en su esencia la movilidad. La explicitación esencial más pura de ésta (de la movilidad) hay que buscarla donde el reposo no significa detención e interrupción del movimiento, sino donde la movilidad se recoge en el quedarse quieto, y en este mantenerse en sí, que no excluye, sino que incluye el movimiento. No sólo lo incluye, sino que lo hace patente, lo manifiesta, lo abre. El reposo es el término (*telos*). La movilidad de un movimiento consiste, entonces, sobre todo, en que el movimiento de lo movido comienza en su término, y así, comenzando, se “tiene” en el término. El tenerse en el término se dice *éntelei ejei* (*entelejeia*). Además de esta palabra acuñada por el propio Aristóteles (*entelejeia*), usa el estagirita también la palabra *enérgeia*. En vez de *télos* dice *érgon*, la obra en el sentido de lo “a hacer” y de lo hecho (de lo a producir y de lo producido). *Enérgeia*, dice Heidegger, significa,

pensada en griego: estar en obra, la obra como aquello que está perfectamente en “término”. El tenerse-en-el-término (*entelejeia*) es pues, por esto, la esencia del movimiento, es decir, el ser de lo movido. El reposo tiene el carácter del movimiento, el de haber sido terminado. La *entelejeia*, dice Aristóteles, es *próteron*, “anterior” a la *dynamis*. (Traducido en lenguaje no griego: el acto es anterior a la potencia.) Es anterior porque el tenerse en el término es haber llegado a la plenitud. La quietud es la determinación fundamental en la teoría física de Aristóteles. De modo que en la física, del mismo modo que en la metafísica aristotélica, la inmovilidad no es entendida como la cesación del movimiento, sino como el mantenimiento constante de un equilibrio perfecto.

Vayamos ahora a nuestro problema, yendo más allá de Heidegger. ¿Podría ensayarse una exégesis, en este mismo sentido, de la teoría aristotélica del placer? Hemos visto, mediante el seguimiento de la fuente textual, que Aristóteles establece una distinción entre los placeres en movimiento y los placeres en reposo. Además, Aristóteles considera el placer en reposo como la forma suprema del placer. Pero este placer no puede ser permanente sino cuando es el placer experimentado por Dios. De modo que el placer en reposo aparece restringido a la esfera de la divinidad, pues Dios, cuya naturaleza consiste solamente en pensar, siempre goza de la actividad intelectual: «Dios se goza siempre en un solo placer y simple, pues no sólo existe una actividad del movimiento, sino también de la inmovilidad.»³¹⁶ Aristóteles observa que, a diferencia de Dios, el hombre no puede realizar permanentemente la actividad intelectual, porque agota su cuerpo, y tiene que comer y dormir, en orden a restaurar sus fuerzas, de modo que debe inevitablemente alternar las actividades intelectuales y las corporales. Dada la constatación del carácter complejo y no simple de la naturaleza humana, compuesta de cuerpo y alma, ninguna actividad puede dar placer a la totalidad del hombre. En efecto, mientras una actividad es natural y placentera para una de sus partes, se torna antinatural y displacentera para la otra. Es en el contexto de estas ideas que la distinción entre placeres en reposo y placeres en movimiento debe entenderse. Los términos “reposo” y “movimiento” denotan “constancia” y “cambio” de actividad, y no dos diferentes tipos de placeres.

La idea de Aristóteles de clasificar los placeres fue, de acuerdo a lo que algunos intérpretes consideraron, lo que influyó decisivamente sobre Epicuro, cuando éste propuso su propia división de placeres en cinéticos y estáticos. Pero hay un punto

316 Aristóteles, *Ética nicomáquea*, 1154 b.

central, que marca diferencias decisivas entre Epicuro y sus predecesores, y es el que se plantea alrededor de la relación establecida entre el máximo bien, que es la vida misma, y el fin o *telos*.

La investigación desarrollada por De Witt es sumamente valiosa en el punto en el que estamos. De Witt observa que si no se comprende esta cuestión correctamente, se cae fácilmente en el error de interpretación clásico respecto del pensamiento de Epicuro, según el cual el máximo bien es el placer. Escribe De Witt: «todo bien supremo presupone la vida. (...) En efecto, en tanto (Epicuro) niega la inmortalidad, percibe que todos los valores deben estar centrados en el trayecto entre el nacimiento y la muerte. La vida misma se transforma en el bien supremo. Los editores modernos, sin embargo, aún trabajan bajo el antiguo error de que el placer es el *summum bonum* epicúreo y enmiendan el texto en orden a salvar la falacia.»³¹⁷

El primer paso hacia la comprensión correcta del nuevo hedonismo de Epicuro es discernir y eliminar esta falacia del *summum bonum*. Los romanos, dice De Witt, fueron incapaces de decir “el bien”, que es, en griego, un modo alternativo de denotar el fin o *telos* de un arte o actividad, puesto que la lengua latina carece del artículo definido. La palabra *finis*, señala este autor, no podría ser igualada con *telos*, porque aquella mienta *fin* en el sentido de límite o terminación, y no en el sentido de cumplimiento o consumación (*entelejeia*). Consecuentemente, los romanos se vieron forzados a adoptar un término provisorio que resultó ser *summum bonum*. Sólo por convención fue empleado este término para denotar el *telos*, pero la convención se volvió tan inveterada que la ambigüedad del *summum bonum* fue pasada por alto. Literalmente *summum bonum* significa el más alto o el más grande bien, pero esto no era lo que estaba encerrado en el vocablo griego *telos*. Para Epicuro el placer era el *telos*, y la vida misma era el máximo bien. Así, el hedonismo de Epicuro debe ser replanteado. La creencia de que la vida misma es el máximo bien condiciona su doctrina ética entera. Epicuro ve la vida como estrechamente confinada entre los límites del nacimiento y la muerte. El alma y el cuerpo nacen juntos y juntos perecen. No hay, como creía Platón, ni preexistencia ni vida en el más allá. De allí que pueda afirmar: «El mismo espacio de tiempo incluye comienzo y término del máximo bien.»³¹⁸ Para sostener su veredicto de que el bien supremo es la vida misma, Epicuro apela, según vimos ya, a la naturaleza como criterio; y encuentra, apelando a los

317 De Witt, Norman W., *op. cit.*, p. 218.

318 Epicuro, *Sentencias vaticanas*, 42.

sentimientos, una solución al nudo gordiano del significado de “bien”, tan meneado por Platón. En el criterio que ofrece la naturaleza reposa la aproximación silogística según la cual el máximo bien debe ser asociado con las más poderosas emociones, y las más poderosas emociones son dos: el peor de todos los temores (sufrir una muerte violenta), y la mayor de todas las alegrías (escapar de ella). Las más fuertes emociones son las ocasionadas por la amenaza de perder la vida o la expectativa de salvarla. De modo que la vida misma es el máximo bien.

El paso siguiente consiste en aprehender claramente por qué procedimiento el fin o *telos* es identificado como placer. La naturaleza de este procedimiento y la actitud que lo determinó fue, señala De Witt, una cosa en los tiempos de Cicerón, y una muy diferente en los de Epicuro. Si se tiene en cuenta que en el lapso de los dos siglos que separaron la vida de estos hombres el estudio de la lógica formal estuvo, a través del estoico Crisipo, colocado en un destacado lugar en el currículo, y si se tiene en cuenta también que, después de la época de Epicuro, una incesante sucesión de sus adversarios estoicos logró sacudir la confianza de muchos de sus seguidores en lo que las palabras de su fundador decían, se pueden explicar, fundadamente, esas diferencias.

Reconociendo en la Naturaleza la norma, o aquello que suministra la norma, Epicuro identificaba el placer como «el fin de la Naturaleza». Si recordamos que tanto Aristóteles como Eudoxo también declaraban que el placer es el bien, y tomaban este principio de la observación de que todas las criaturas racionales o irracionales lo persiguen, podríamos decir que Epicuro, en esta cuestión, estaba siguiendo una tendencia de su tiempo. La confirmación de la verdad de esta observación se fundamentaba en la conducta de todas las criaturas hacia el dolor. La consecución del placer como comparable al instinto de las criaturas salvajes para buscar su alimento y evitar lo opuesto, era algo que ya había sido observado por Eudoxo. De Witt afirma que esto demostraría claramente la incipiente tendencia a reconocer a la Naturaleza como la fuente suministradora de la norma. Consecuentemente, no habría habido, en este aspecto, originalidad alguna en las tesis de Epicuro. En compensación, lo que sí sería destacable es el interés de haberlas trabajado hasta los límites más extremos. De Witt dice que al identificar el placer con el fin o *telos* es posible y probable que Epicuro hubiera tomado una sugerencia de Aristóteles, quien insinuó que la evidencia extraída de la conducta de las criaturas irracionales es superior en valor a la evidencia extraída de la conducta de las criaturas racionales. Recordemos nuevamente lo que dice Aristóteles: «Todas las criaturas vivas, desde el momento del nacimiento, buscan

el placer y se regocijan en él como el máximo bien, evitan el dolor como el mayor mal, y, tanto como sea posible, lo apartan de sí.»³¹⁹ En la evaluación de este texto, dice De Witt, las palabras importantes son “desde el momento del nacimiento”.

Epicuro, estrechando el campo de observación a las criaturas recién nacidas, está eliminando todas las diferencias entre criaturas racionales e irracionales. En efecto, las criaturas que en la infancia llamamos racionales (por cortesía, dice De Witt) son todavía irracionales. Epicuro reducía la vida animada de los recién nacidos a su mínimo valor, porque, en el momento del nacimiento, alguno de los sentidos todavía no han comenzado a funcionar. Consecuentemente, como dice Cicerón en el mismo contexto, «puesto que no queda nada de un ser humano cuando los sentidos son eliminados, la cuestión de qué cosa está de acuerdo con la Naturaleza y qué cosa es contraria a ella, surge a partir de ser juzgado por la Naturaleza misma.»³²⁰

El interrogante que se plantea De Witt es si al hacer de la Naturaleza un juez, e incidentalmente una maestra, no le está adscribiendo Epicuro un cierto *propósito*, con lo cual estaría admitiendo en ella una conducta teleológica. Semejante presunción, responde el investigador norteamericano, iría en contrario a sus enseñanzas fundamentales, pues en su cosmología hay sólo una causa primaria reconocida: el movimiento descendente de los átomos. De ello se deduce que, aunque en los mundos individuales las fuerzas de destrucción eventualmente puedan prevalecer sobre las fuerzas de creación, esto nunca ocurre en el universo en su conjunto. En el cuadro total de la infinidad del universo y del tiempo, el bien prevalece sobre el mal. No obstante, tal ascendencia del bien sobre el mal en modo alguno significa intencionalidad, o algún tipo de acontecimiento externo de orden divino hacia el cual la totalidad de la creación se movería. No hay en modo alguno espacio para una teleología de este tenor en el cosmos epicúreo.

¿Cómo podría, entonces, consistentemente –pregunta De Witt– arribar a la conclusión de que en el caso de los seres humanos habría un *telos*, que es identificado con el placer? Epicuro, según la indagación de este autor, habría tomado nota de la grieta que aparecía en los razonamientos de los atomistas precedentes. Éstos habían llegado a la conclusión de que una Naturaleza no intencional había producido finalmente una criatura dotada de voluntad e inteligencia, entendidas como capacidades contingentes; pero habían pasado por alto que esta voluntad humana podría ser incapaz de ejercicio si el universo estuviera regulado por leyes físicas

319 Aristóteles, *Ética nicomáquea*, 1173 a

320 Citado por De Witt, N., *op. cit.*, p. 221.

inexorables, en forma de Necesidad. Epicuro corrigió este error, postulando que un juego libre prevalece en el movimiento de los átomos en un grado suficiente como para permitir el ejercicio humano de la voluntad. Esta es la famosa doctrina del *clinamen*. Cuando Epicuro dice: «la naturaleza no es forzada» piensa en la naturaleza humana. En cambio, en frases tales como «la justicia de la Naturaleza» o «los límites de la Naturaleza», lo que se significa es que el agente inteligente mira a los fenómenos de la Naturaleza en orden a observar los signos por los cuales conocerá la verdadera naturaleza de la justicia y los verdaderos límites del placer. En el mismo sentido se ve la conducta del recién nacido a partir de los signos que informarán la identidad del *telos* de la vida. En los pasajes donde la palabra “naturaleza” no significa naturaleza humana, significa ciega actividad del universo, suma de toda la materia y el movimiento, que es no intencional, y es casi igualmente destructiva que creativa. En consecuencia, en lo que a teleología concierne, se puede describir la situación como sigue: no hay intencionalidad en la Naturaleza, pero el proceso no intencional de creación ha traído al ser una criatura intencional: el hombre. Para él, que es un ente capaz de razón, es concebible un *telos*.

Ahora bien ¿cuál es la verdadera naturaleza del placer? El placer, afirma Epicuro, es connatural a nosotros. Y por esto entiende que hay una interconexión entre la vida y el placer, que se manifiesta simultáneamente por el movimiento, y por acciones que preceden a la capacidad de elección y comprensión. Epicuro, como vimos, entiende que el placer es de una naturaleza tal que es propio de la vida normal, un ingrediente o componente de ella, y no un apéndice que puede ser agregado o desagregado. Es un normal acompañamiento de la vida, en el mismo sentido que la enfermedad y el dolor son anormales. De esto se sigue que si el placer es lo opuesto al dolor, no lo es sobre el fundamento de que todas las criaturas persiguen el uno y evitan el otro. Son opuestos porque están en la misma relación en la que están la salud, que preserva la vida, y la enfermedad, que la destruye. Esta es la razón por la cual uno es bueno y el otro es malo. Recordemos la sentencia vaticana 37: «La naturaleza humana es vulnerable al mal, no al bien, porque éste es preservado por los placeres, destruido por los dolores.» Así pensado, el placer es un nutriente para el ser humano, como lo es el alimento, y es lo que la naturaleza humana busca, como cada cosa viva busca, por algún impulso natural, su alimento apropiado. No es accidental que en su discusión del placer aparezca el siguiente enunciado de Aristóteles: «Y bien puede ser que en los animales inferiores haya algún bien natural, superior a su escala

en la existencia, que tiende a su propio bien.»³²¹ Epicuro podría haber coincidido con esta conjetura: todas las criaturas buscan el placer como si fuera el alimento, y evitan el dolor como si fuera veneno.

Ahora bien, el punto esencial que aporta la doctrina epicúrea del placer es, en nuestro contexto, la tesis de que el placer puede ser continuo. De Witt enfatiza que el descubrimiento epicúreo del placer estático, y la consecuente división de los placeres en estáticos y cinéticos, fue lo que hizo posible pensar la continuidad del placer. Pero es indispensable, señala este autor, meditar sobre el significado del vocablo empleado por Epicuro para denotar lo que usualmente se traduce por “estático”. Como vimos, la palabra epicúrea es *katastema*, explanada en el *lexicon* como “condición estable”. La palabra connota, además, cambio de estado, de la acción al reposo. Para Epicuro denota un estado normal del placer, al que el individuo retorna después del placer cinético, que es actividad. Por ejemplo, el sentimiento confortable que sigue después de la satisfacción del hambre o la sed, o la condición relajada que sigue después de concurrir al teatro, a un festival público o a un banquete. Excepcionalmente, describe el retorno a lo normal, después de la alegría de escapar del riesgo de muerte.

Esta innovación fue la clave, dice De Witt, del nuevo hedonismo. Diógenes Laercio, discutiendo la doctrina de los cirenaicos, cita una frase de Metrodoro que muestra tal innovación: «el placer es pensado por ambos lados: como asociado con el movimiento, y como estático.» Epicuro dice que la serenidad del alma y la libertad del dolor corporal son placeres estáticos, y que la alegría y el deleite están asociados con el movimiento, esto es, con la actividad. De Witt señala que los modernos, al traducir a Epicuro, usan el adjetivo “estático”, pero el griego exigiría “catastemático”. La pareja conceptual “estático-cinético” sería, pues, inadecuada para ser aplicada a los placeres tal como son pensados por Epicuro, en tanto en esas nociones se denota el reposo y el movimiento de los entes inanimados, el estado de una piedra, verbigracia, que puede, en un momento, estar reposando sobre la tierra, y puede ser arrojada a través del aire en otro. En cambio, la pareja conceptual “catastemático-cinético” es la apropiada para ser aplicada al placer. Sería el caso, por ejemplo, de un epicúreo saludable que, en un momento, está tranquilo en un atardecer apacible en su casa, y en otro está disfrutando alegremente de uno de los banquetes mensuales. Que la extensión de la palabra “placer” haya sido tan largamente discutida es prueba, a juicio de De Witt, de la validez de los argumentos epicúreos, tanto como del celo de las

321 Aristóteles, *Ética nicomáquea*, 1173 a.

escuelas rivales. Y concluye que la validez del argumento principal: esto es, que debe concederse que la continuidad de la felicidad es factible, no fue refutada en modo alguno. Los principales filósofos postplatónicos, incluso, parecen haber hecho esta concesión, de modo que mucho de lo dicho por Platón sobre el placer se ha vuelto, en consecuencia, obsoleto.

Pasemos ahora a la otra mitad del razonamiento, y retornemos nuevamente al texto de Kant, para intentar una exégesis de la noción de “finalidad sin fin”, con el propósito de comprobar si podemos conectarla con la de placer en reposo en términos epicúreos.³²²

Según sabemos, la determinación del placer en términos de placer en reposo no aparece formulada explícitamente en la doctrina estética kantiana. No obstante ello, según trataremos de mostrar, el placer, determinado por lo que Kant denomina causalidad intrínseca o en sí, es un placer en continuidad, que puede ser asimilado al placer en reposo epicúreo. Repongamos los pasajes pertinentes del texto kantiano.

En el tercer momento de la “Analítica de lo bello” (& 10 a & 17) aparece, como se recordará, la definición (y la explicación correspondiente) de la belleza como forma de la finalidad, sin la representación de un fin. Se trata del pasaje de mayor complejidad y mayor dificultad de comprensión del texto kantiano. La relación que la esfera estética mantiene con la teleológica, en tanto el juicio estético y el juicio teleológico tienen su común fundamento en el juicio reflexionante, es explicitada tanto

322 Si bien restringida a los límites de una teoría del arte, en la meditación de Lessing a propósito del famoso grupo escultórico conocido por el nombre de la figura de “Laocoonte”, podemos encontrar un pensamiento en torno al movimiento y al reposo, y en torno al tiempo, en semejanza con la del pensar griego originario, y, a la vez, como un puente tendido hacia la noción de “finalidad sin fin” de la estética kantiana. Lessing distingue, en esa meditación, entre artes plásticas y poesía. Las primeras no son temporales o sucesivas y representan principalmente cuerpos; la poesía es sucesiva y representa principalmente acciones. Si la pintura o la escultura pretenden representar las acciones, deben “fijarlas” en un momento privilegiado. Ese momento es llamado por Lessing “instante pregnante”. El instante pregnante representa la absorción de la acción todavía potencial. La imagen escultórica está preñada de movimiento. En la porción de la acción está concentrada toda la energía y el significado de la acción completa; el movimiento está contenido, está por desarrollarse. Eso es lo que Lessing vio en el Laocoonte. La imagen expresa el dolor, sin acompañarlo de la expresión del grito. Ese recurso estético, que Lessing adjudica al arte del escultor, podemos observarlo también en la estética del teatro y la danza del Japón. El danzante *Butoh*, como el actor de teatro *Noh*, revela la más alta expresión del movimiento en el estado de quietud y en la lentitud de sus desplazamientos en el escenario. En el teatro japonés se diferencia la energía en el espacio y la energía en el tiempo. El límite es la quietud preñada de movimiento, tal como es lograda por el *kôken* del teatro *Noh*. Hay en él una inmovilidad dinámica. El actor deja sugerido el movimiento sin “realizarlo”. Hace eso también con las palabras y con los sonidos, para lo cual debe realizar pacientes ejercicios prácticos, que implican sucesivos pasos de su entrenamiento. El actor imagina primero toda la acción, y luego la desarrolla hasta que la acción llega al término. Después imagina la acción completa, pero realiza la mitad. Luego imagina toda la acción y realiza un tercio, luego un cuarto, un quinto, un sexto, etc. Finalmente el actor imagina la acción total como si la realizara por completo, pero no se mueve del punto de partida del movimiento. Recién entonces el cuerpo del actor está preñado de movimiento. El movimiento está absorbido, concentrado, “en potencia”, pero a la vez está en su término (*Entelejeia*). El reposo, la quietud, no es lo opuesto, sino el modo más esencial del movimiento. El reposo no es ausencia, sino concentración de movimiento.

en la Introducción definitiva de la obra (& V a & VIII) como en la Introducción no publicada por Kant, *La filosofía como un sistema*. Ambas introducciones dejan entrever que hay que entender la especificidad de la finalidad estética en referencia a ese marco, que es el sistema.

El concepto kantiano original de finalidad (*Zweckmäßigkeit*) mienta la conformidad a fin, esto es: adecuación o idoneidad para un fin en virtud de las necesidades del juicio reflexionante. El concepto, gramaticalmente, connota una propiedad de los objetos, pero atribuye a los objetos solamente la disposición para producir cierta respuesta en nosotros; y eso supone que no hay restricción alguna sobre las propiedades a través de las cuales los objetos, precisamente, pueden ejercer esa disposición. Kant comienza el & 10 con la definición de fin; pero, de igual modo que lo ocurrido con la definición de interés, esta definición fue, según afirma Guyer,³²³ erróneamente leída. Veamos el argumento.

Recordemos, en primer lugar, que Kant define un fin o resultado (*Zweck*) como «el objeto de un concepto en cuanto este concepto es considerado como la causa del objeto (el fundamento real de su posibilidad)».³²⁴ Lo que esto significa es que al llamar a algo un fin, no decimos algo sobre su relación particular a motivación o deseo alguno, sino que estamos diciendo que una cosa es un fin en tanto es el producto de una causalidad a través de un concepto, o de una acción emprendida por un agente capaz de representación conceptual. Un fin es el producto de una acción, pero al llamar a algo un fin no lo referimos al deseo que presumiblemente motivó la acción. Lo que afirmamos es que el objeto es de una naturaleza tal que sólo puede llegar a ser por un proceso que involucra una representación *a priori* como condición de su existencia. Lo que Kant está sosteniendo, entonces, es que cuando se piensa un objeto como fin, no se supone meramente que el conocimiento del mismo requiera un concepto, sino «donde el objeto mismo (su forma o su existencia) como un efecto es pensado como posible sólo a través de un concepto del último.»³²⁵ Así, pues, al llamar a algo un fin, tenemos una pretensión sobre la naturaleza de la causalidad que lo produce; decimos que «la representación del efecto es aquí el fundamento

323 Guyer, Paul, *Kant and the claims of teste*, New York, Cambridge University Press, 1997.

324 «...der Gegenstand eines Begriffs, sofern dieser als die Ursache von jenem (der reale Grund seiner Möglichkeit)»

325 «Wo also nicht etwas bloß die Erkenntnis von einem Gegenstande, sondern der Gegenstand selbst (die Form oder Existenz desselben) als Wirkung, nur als durch einen Begriff von der letztern möglich gedacht Word, da denkt man sich einen Zweck.»

determinante de su causa, y precede a ésta».³²⁶ Kant explica primero la finalidad (*Zweckmäßigkeit*) como una propiedad de la clase de concepto que puede conducir a la producción de un fin, o como «la causalidad de un *concepto* respecto de su objeto».³²⁷ En el segundo párrafo del §10, usa el término “finalidad” no para referir a la eficacia causal de un concepto que produce un fin, sino en referencia a un «objeto, un estado del espíritu o aún una acción».³²⁸

Guyer señala que Kant no se detiene a hacer explícita la revisión de su definición inicial de la finalidad. Pero parece obvio que si la finalidad de un concepto es su eficacia en producir un objeto, entonces el sentido más natural de la noción de “finalidad”, cuando ésta es aplicada a un objeto, será que el objeto ha sido producido por un concepto final, o representación *a priori* del mismo en un agente capaz de acción de acuerdo a conceptos. De lo que se concluye, según el argumento de Guyer, que atribuir finalidad a un objeto es atribuir al objeto cierta clase de historia causal (*causal history*). Así, pues, un objeto que es final es un objeto de una clase que puede ser producido, o que ha sido producido realmente, sólo por una representación *a priori* del mismo. Tengamos presente que ningún juicio sobre la finalidad de un objeto puede fundar un juicio de gusto, ya que, según sabemos, un juicio de finalidad es un juicio, como se dijo, sobre la historia causal de un objeto, y, en tanto tal, un juicio en el que se emplean conceptos determinados, y que refiere a las relaciones del objeto con otros objetos constituyentes de su realidad y existencia. Estos juicios, según quedó especificado en la doctrina del desinterés desarrollada anteriormente por Kant, y a partir de la noción fundamental de la armonía de las facultades, quedaron excluidos de la base de la esfera estética. Lo que Kant expone en el tercer momento de la “Analítica de lo bello” no queda estrictamente limitado a afirmar que el juicio estético no concierne a la historia causal de un objeto, pues se introducen en esos pasajes restricciones sustantivas sobre los objetos, con el propósito de ampliar los fundamentos de la definición. En el primer párrafo del §11, Kant refiere a dos clases de fines, uno de los cuales cae bajo la definición del §10. Uno es el fin objetivo, que corresponde a un fin según fue anteriormente definido, y refiere a un objeto representado como posible sobre la base de cierta historia causal. El otro, el fin subjetivo, no tiene nada en común con el sentido anterior de fin. Un fin subjetivo no es

326 «Die Vorstellung der Wirkung ist hier der Bestimmungsgrund ihrer Ursache, und geht vor der letztern vorher.»

327 «Die Kausalität eines Begriffs in Ansehung seines Objekts ist die Zweckmäßigkeit (forma finalis).»

328 «Zweckmäßig aber heißt ein Objekt, oder Gemütszustand, oder eine Handlung auch, ...»

un objeto con cierta clase de historia, sino más bien una cierta aspiración, propósito o interés que una persona podría tener. La negación de que el juicio del gusto repose sobre un fin subjetivo supone la negación de que tal juicio dependa de la representación de un objeto apto para realizar un interés de la persona que obtendría placer en él. Al llamar a un objeto “fin”, en este segundo sentido, lo que se dice no refiere a su historia causal, sino, señala Guyer, a su eficacia causal, a su futuro causal. Esto significa que el objeto puede ser llamado “fin” no por el modo en que fue producido, sino porque puede satisfacer un interés. De lo precedente resulta que a los objetos naturales les puede caber la aplicación del concepto de “fin”, pues ellos pueden realizar intereses, aunque no hayan sido producidos a través de conceptos. La conclusión parcial que extrae Guyer de lo que hasta aquí quedó expuesto es la siguiente: si asumimos que las criaturas racionales crean objetos solamente cuando los ven como realizaciones de intereses, se sigue que todos los fines objetivos, tal como fueron definidos, son también fines subjetivos; aunque esto, claro está, no implica lo inverso: que todos los fines subjetivos sean fines objetivos.

Ahora bien, el placer en la belleza de un objeto no puede ser dependiente de la percepción del objeto como de algo que ha sido producto de la realización intencional de un concepto, dado que, como se estableció en el segundo momento de la “Analítica de lo bello”, el rol del concepto, en la creación de un objeto, no puede ser considerado en el juicio estético. En el §15 se consolida la tesis, pues Kant niega que el juicio estético sea un juicio sobre la perfección de un objeto en relación al concepto de lo que deba ser, aunque aplicar esta conclusión al caso del arte es algo a lo que Kant, dice Guyer, está menos dispuesto. En efecto, la belleza de un edificio –uno de los ejemplos dado por Kant en el §16– «presupone un concepto de fin que determina lo que deba ser la cosa; por tanto, un concepto de su perfección».³²⁹ Este fin es un fin objetivo, pero como los fines objetivos son también subjetivos, es también un fin subjetivo. De allí que la belleza del edificio sea belleza sólo adherente (*pulchritudo adhærens*); y, como vimos en el primer capítulo de la primera parte, la belleza pura (*pulchritudo vaga*) es la única que excluye por completo todo concepto.

El intento de Kant para proporcionar restricciones de las propiedades de los objetos, para que puedan los mismos ser considerados en un juicio estético, comienza con el establecimiento de un sentido de “finalidad” que implica una desconexión con las dos clases de fines, que ya han sido desestimados en el primer párrafo del §11.

329 «...setzt einen Begriff vom Zwecke voraus, welcher bestimmt, was das Ding sein soll, mitin einen Begriff seiner Vollkommenheit.»

Kant afirma que si un juicio de belleza no puede ser determinado ni por el agrado de un objeto como fin subjetivo, ni por su perfección como fin objetivo, entonces, «el placer, que estimamos como universalmente comunicable sin concepto, y que constituye el fundamento de determinación de un juicio de gusto, no puede ser constituido por ninguna otra cosa que la finalidad subjetiva en la representación de un objeto sin fin alguno (ni objetivo ni subjetivo), consecuentemente la mera forma de la finalidad en la representación a través de la que un objeto nos es *dado*.» (&11) ³³⁰

¿Qué es la forma de la finalidad? Kant emplea la expresión alternativa «finalidad subjetiva», lo que sugiere que un objeto tiene la forma de la finalidad cuando está en cierta relación a un sujeto que lo percibe y disfruta. No sólo el &12 permite confirmar esta sugerencia, sino también el despliegue del concepto de finalidad subjetiva o formal tal como se expone en las dos introducciones. Repasemos un pasaje de la introducción no publicada por Kant, en el que la noción de finalidad subjetiva explana el modo en que el juicio reflexionante puede percibir finalidad en la representación de un objeto singular, más que en la representación de relaciones entre objetos: «Si la forma de un objeto dado en la intuición empírica es constituida de modo tal que la aprehensión de lo diverso contenido en él en la imaginación armoniza con la presentación de un concepto del entendimiento (cualquiera sea el concepto), entonces, en la mera reflexión armonizan imaginación y entendimiento para la promoción de su tarea mutua, y el objeto es percibido como conforme a fin meramente por el juicio; entonces la finalidad misma es considerada meramente subjetiva.»³³¹ La introducción publicada por Kant expone de modo similar la finalidad formal subjetiva, conectando la armonía de las facultades con la producción del objeto. Kant argumenta que mientras el placer es sentido en la aprehensión de la forma de un objeto, sin ninguna relación a «un concepto para un conocimiento determinado (...) el placer no puede expresar sino la adecuación (*Angemeßtheit*) del objeto a las facultades de

330 «Also kann nichts anders als die subjektive Zweckmäßigkeit in der Vorstellung eines Gegenstandes, ohne allen (weder objektiven noch subjektiven) Zweck, folglich die bloße Form der Zweckmäßigkeit in der Vorstellung, wodurch uns ein Gegenstand gegeben wird, sofern wir uns ihrer bewußt sind, das Wohlgefallen, welches wir, ohne Begriff, als allgemein mitteilbar beurteilen, mitin den Bestimmungsgrund des Geschmacksurteils, ausmachen.»

331 «Wenn denn die Form eines gegebenen Objekts in der empirischen Anschauung so beschaffen ist, daß die Auffassung des Mannigfaltigen desselben in der Einbildungskraft mit der Darstellung eines Begriffs des Verstandes (unbestimmt welches Begriffs) übereinkommt, so stimmen in der bloßen Reflexion Verstand und Einbildungskraft wechselseitig zur Beförderung ihres Geschäfts zusammen, und der Gegenstand wird als zweckmäßig, bloß für die Urteilskraft, wahrgenommen, mitin die Zweckmäßigkeit selbst bloß als subjektiv betrachtet...» (Kant, I., *Von der Philosophie als einem System*, VII.)

conocer, que están en juego en el juicio reflexionante, y en tanto que lo están, (se da) solamente una finalidad formal subjetiva del objeto»³³²

De acuerdo a estos dos pasajes, la forma de la finalidad en un objeto consiste en una cierta relación a un sujeto, que supone una tendencia a producir la armonía de las facultades, o su adecuación para permitir que el estado de placer resulte de su contemplación. Esa tendencia es denominada final o intencional porque la armonía de las facultades place como un cumplimiento de nuestra aspiración o propósito cognitivo general. Esto implica que, aunque un objeto bello no place como un fin subjetivo en referencia a un deseo o a un interés específico presente en el sujeto que lo percibe, place en referencia a la aspiración general del lado de los sujetos, esto es: a la aspiración del conocimiento mismo. Y de esta aspiración, señala Guyer con razón, depende toda la teoría estética de Kant. Una vez más, y coincidiendo con Guyer, debemos reiterar aquí la observación a propósito de la relevancia y el rol predominante que, pese al *desideratum* de autonomía, juega, en la esfera estética, el marco general que impone el sistema kantiano.

La pregunta que luego se plantea Guyer, a fin de alcanzar una determinación más precisa de la finalidad formal es la siguiente: ¿Es la forma de la finalidad, finalidad de la forma? Esto supone preguntarse si la finalidad formal pertenece necesariamente a la forma de los objetos. Para Guyer no parece ser obvio que sea el dibujo, y no el color, lo que puede contribuir a la finalidad formal, o que sólo la composición, pero no el tono, sea lo que puede ocasionar la armonía de las facultades. Ni siquiera es evidente que la noción kantiana de la forma de la finalidad involucre que las bellezas libres de la naturaleza, pero no las obras de arte representacionales, puedan ser objetos propios de juicios puros de gusto. Guyer sostiene que el concepto de la mera forma de la finalidad no está identificado con una noción particular de forma estética, y no implica una restricción del gusto a la clase de propiedades que Kant ofrece como ejemplo de la forma estética. Ya vimos, en el primer capítulo de la primera parte, siguiendo la interpretación de Crowther, un argumento coincidente con el que presenta Guyer. Kant, decía Crowther, puede resolver fenomenológicamente la determinación del juicio puro de gusto sin necesidad de apelar a la distinción entre belleza libre y

332 «Wenn mit der bloßen Auffassung (aprehensio) der Form eines Gegenstandes der Anschauung, ohne Beziehung derselben auf einen Begriff zu einem bestimmten Erkenntnis, Lust verbunden ist: so wird die Vorstellung dadurch nicht auf das Objekt, sondern lediglich auf das Subjekt bezogen; und die Lust kann nichos anders als die Angemessenheit desselben zu den Erkenntnisvermögen, die in der reflektierenden Urteilskraft im Spiel sind, und sofern sie darin sind, also bloß eine subjektive formale Zweckmäßigkeit des Objekts ausdrücken.» (Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, Introducción, VII.)

belleza dependiente, pues aquella puede ser aprehendida en cualquier objeto con un fin definido, si se la abstrae de éste, es decir, si se realiza un bloqueo mental del fin. De modo que la “finalidad sin fin” se encontraría, virtualmente, en objetos cualesquiera.

Ahora bien, es en el §12 el lugar en el que entra en escena el concepto fundamental que nos interesa analizar en nuestro contexto. Kant afirma que el sentimiento de placer, aunque no está en conexión causal ordinaria con su objeto, está, sin embargo, unido a una causalidad interna (*innere Kausalität*), pero además a otra causalidad, que llama intrínseca o en sí (*Kausalität in sich*). Ya sabemos que el sentimiento de placer no puede estar enlazado a ninguna representación (sensación o concepto) por una ley *a priori* que describa a ésta (la representación) como causa, y a aquél (el sentimiento de placer) como efecto, por una simple razón: las conexiones de causa-efecto pueden ser conocidas simplemente «a *posteriori* y por medio de la experiencia», con lo que queda clara la disparidad que Kant encuentra entre el juicio estético y el de la investigación empírica. Esta disparidad se enfatiza porque nuestra conciencia del placer en lo bello es exclusivamente nuestra conciencia *directa* del fundamento de este placer. Como en el juicio moral, en el que el estado mental por el que se toma conciencia de la determinación de la voluntad y el sentimiento de placer son idénticos, en el juicio estético la conciencia del libre juego de las facultades es conciencia de placer. Lo que Kant está sosteniendo es que, en el caso del juicio estético, el reconocimiento de la finalidad de un objeto no requiere un juicio causal de la relación entre placer y fin, sino que es dado por el sentimiento de placer mismo. Lo leemos: «La conciencia de la mera formal finalidad en el juego de las facultades del conocimiento del sujeto, en una representación mediante la cual un objeto es dado, es el placer mismo, porque encierra un fundamento de determinación de la actividad del sujeto, con respecto a la animación de las facultades del mismo, una interior causalidad (*innere Kausalität*), pues (que es final), respecto del conocimiento en general, pero sin estar limitada a un conocimiento determinado, y consiguientemente, una mera forma de la finalidad subjetiva de una representación en un juicio estético.»³³³ La finalidad de un objeto de gusto no consiste, pues, en su relación a

333 «Das Bewußtsein der bloß formalen Zweckmäßigkeit im Spiele der Erkenntniskräfte des Subjekts, bei einer Vorstellung, wodurch ein Gegenstand gegeben wird, ist die Lust selbst, weil es ein Bestimmungsgrund der Tätigkeit des Subjekts in Ansehung der Belebung der Erkenntniskräfte desselben, also eine innere Kausalität (welche zweckmäßig ist) in Ansehung der Erkenntnis überhaupt, aber ohne auf eine bestimmte Erkenntnis eingeschränkt zu sein, mitin eine bloße Form der subjektiven Zweckmäßigkeit

algún fin específico, sino que consiste en la causalidad del objeto respecto de la condición general del conocimiento. Dicho en otras palabras, la finalidad meramente formal o subjetiva de la representación de un objeto consiste en el hecho de que ésta dispone a las facultades de la imaginación y el entendimiento en el estado de juego libre, produciendo un placer fundado en la causalidad interna. De modo que la finalidad formal de un objeto resulta ser una clase de causalidad diversa de la causalidad de un concepto para producir un objeto, y diversa también de la causalidad fundada en el interés subjetivo. Es la clase de causalidad que resulta del poder de un objeto para satisfacer la pretensión general del conocimiento (desvinculada de cualquier juicio determinado) para ocasionar un juego libre entre imaginación y entendimiento.

Hemos estudiado, en el primer capítulo de nuestra investigación, el fenómeno del juego libre, y, siguiendo el análisis fenomenológico, arribamos a la conclusión de que tal juego libre, si se lo entiende en un sentido radical, supone admitir una imaginación autonomizada tanto del entendimiento como del sentido común. Pero lo que nos interesa aquí es que esta clase de causalidad, como bien observa Guyer, no es la única que Kant conecta con la respuesta estética. En el §12 Kant arguye que, aunque nuestro placer en lo bello no es debido a un fundamento práctico, «ni como el que tiene la base patológica del agrado, ni como el que tiene la base intelectual del bien representado», se asemeja al placer en lo agradable o lo bueno, puesto que involucra «una intrínseca causalidad (*Kausalität in sich*), a saber: la de *conservar* el estado de la representación misma y la ocupación de las facultades del conocimiento, sin ulterior intención»,³³⁴ una causalidad que se explica porque «*dilatamos* la contemplación de lo bello». ³³⁵ Y la dilatamos «porque –y aquí Kant describe lo que ocurre en la experiencia estética de un modo cercano a la descripción fenomenológica– esa contemplación se refuerza y reproduce a sí misma». ³³⁶

Debemos distinguir, entonces, esta causalidad *intrínseca* de la causalidad *interna* antes mencionada. La causalidad *interna*, mencionada en primer lugar en el

einer Vorstellung in einem ästhetischen Urteile enthält.»

334 Subrayado de Kant.

335 Subrayado de Kant.

336 «*Diese Lust ist auch auf keinerlei Weise praktisch, weder, wie die aus dem pathologischen Gründe der Annehmlichkeit, noch die aus dem intellektuellen des vorgestellten Guten. Sie hat aber doch Kausalität in sich, nämlich den Zustand der Vorstellung selbst und die Beschäftigung der Erkenntniskräfte ohne weitere Absicht zu erhalten. Wir weilen bei der Betrachtung des Schönen, weil diese Betrachtung sich selbst stärkt und reproduziert...»*

&12, es el poder que una representación posee para suscitar placer por el hecho de producir la armonía de las facultades; la causalidad *intrínseca*, mencionada luego, es, en cambio, la eficacia del sentimiento de placer mismo para producir una tendencia hacia su propia *continuación y preservación*. Según observa Guyer: «Esta segunda clase de causalidad es simplemente un efecto general de cualquier sentimiento de placer»; y aclara de inmediato: «Una tendencia del placer para producir una inclinación hacia su propia continuación puede, por supuesto, ser conectada al hecho de que el placer resulta de la satisfacción de objetivos –en el supuesto de que los objetivos no sólo tienen que ser satisfechos, sino que tienen que permanecer satisfechos– pero no es esto lo que constituye la finalidad de un objeto estético. Consiste, más bien, en su tendencia para producir placer en el sentido anterior.»³³⁷ Este otro placer, entonces, es el placer consistente en la continuación y preservación del placer. La intrínseca causalidad del sentimiento de placer se verifica porque dilatamos la contemplación de lo bello; es decir que lo conservamos y reforzamos, sin ulterior intención.

Ahora bien, es necesario retener aquello que hemos descubierto en el primer capítulo de esta segunda parte: que en la esfera de lo agradable, tanto como en la de lo bello, se nos presenta el mismo fenómeno. También en lo agradable, análogamente a lo que ocurre en lo bello según la descripción que nos ofrece Kant, dilatamos el disfrute sin intención, es decir, sin satisfacción de una necesidad o deseo previo (hambre, sed, frío, calor, etc.), pues, según hemos visto con la guía del análisis desarrollado por Zangwill, en lo agradable, del mismo modo que en lo bello, hay placeres no intencionales. El placer determinado por la causalidad intrínseca o en sí no supone, en consecuencia, interés o deseo previo a ser satisfecho. Así, en razón de que podemos encontrar este placer desinteresado y continuo en el tiempo, determinado por la causalidad intrínseca, tanto en los placeres en lo bello como en los placeres en lo agradable, no vemos nosotros que pueda tener pertinencia alguna la distinción, que Kant tan insistentemente sostiene, entre estas dos esferas; y por tanto, como habíamos comenzado a entrever en el primer capítulo de esta segunda parte de nuestra investigación, esa duplicación de nociones deviene innecesaria.

Hemos llegado, así, a través de la exégesis de la noción de “finalidad sin fin” que hemos llevado a cabo, a captar el fenómeno del placer continuo en el tiempo y desinteresado. Y este placer se nos aparece como un placer que es un indiscernible si se lo analiza teniendo presente la dualidad entre la esfera de lo bello y la de lo

337 Guyer, P., *op. cit.*, p. 194

agradable. Ahora bien, según vimos, siguiendo el sendero que nos abrió la meditación heideggeriana del movimiento, el reposo no implica inmovilidad, sino la movilidad más alta. Si tenemos, entonces, la precaución de interpretar el movimiento no bajo la forma de subordinación al espacio, tal como lo enseñó la física moderna, sino, como lo hizo la física griega, en relación al tiempo, no sólo el reposo dejará de ser interpretado como inmovilidad, sino que también dejará de ser interpretado como intemporalidad. A la vez que la movilidad más alta, el reposo será la temporalidad más alta. Y esto significa comprender la temporalidad como eterno retorno. Si procuramos pensar el placer en vínculo con esta temporalidad más alta, podremos captarlo como placer puro, y como continuo en el tiempo. Este placer puro, continuo en el tiempo, placer en sí, cuya causalidad es intrínseca, ha sido descubierto mediante el análisis de la indagación kantiana, que fuera desarrollada por Kant en un contexto idealista. Ese placer es aquel que hemos reconocido en la indagación precedente, a partir de la exégesis de la hedónica epicúrea, en un contexto materialista, como *telos*. Se trata, en ambas indagaciones, del placer *en sí* de la propia vida de la Naturaleza sin intencionalidad.

CONCLUSIÓN

Recapitemos brevemente el recorrido que hemos desarrollado en las dos partes de nuestra investigación, antes de enunciar nuestras conclusiones finales.

A partir de la estética kantiana nos preguntamos qué es lo imaginario puro. Vimos que el rol de la imaginación estética es el de reflejar un objeto singular desde el punto de vista de la forma; esto es: la imaginación estética capta no el objeto para el conocimiento, es decir el objeto para el concepto, sino la singularidad de ese objeto. Así, la imaginación pone de manifiesto su libertad. Pero como la imaginación, en el contexto kantiano, no es absolutamente libre, sino que está relacionada con el entendimiento, esa libertad se manifiesta como juego libre entre imaginación y entendimiento. Como resultado del acuerdo entre la imaginación en su libertad y el entendimiento en su indeterminación se produce la complacencia. Tal libre complacencia está enlazada estrechamente con el desinterés que encierra la experiencia estética. Vimos que ese desinterés no es indiferencia, y que, interpretado desde la exégesis heideggeriana, supone, de un lado, dejar libre al objeto, «dejarlo y permitirle lo que lo vuelve propio y lo que lo trae a nosotros», y del otro, una liberación también de nosotros mismos en tanto sujetos. Quedó abierta, de este modo, la posibilidad de pensar lo estético puro por el camino de la ontología fundamental, que entiende la precomprensión del ser, esto es, la percepción no-conceptual, como fundada en la experiencia estética.

La fenomenología sartreana de lo imaginario permitió echar luz sobre el problema que nos ocupa, y nos allanó el camino para encauzar nuestra investigación hacia lo que entendemos es la sede de la autonomía de la estética. Pero en la contribución sartreana nos topamos con la limitación que encierra una filosofía de la conciencia. En efecto, la fenomenología de lo imaginario se resuelve, en la obra de Sartre, en una fenomenología de la conciencia imaginante, de modo que lo que prometía tratar el libro, según indicaba el título de la obra, no se cumplía satisfactoriamente. No es la fenomenología de Sartre, por consiguiente, la que nos habría de permitir completar la tarea de conducir la estética de la órbita de lo subjetivo a la de lo ontológico. De allí que hayamos buscado en la filosofía de la materia desarrollada por Bergson, y en la ontofenomenología de Merleau-Ponty, los medios para avanzar en ese terreno. Bergson, al romper con el dualismo, superando las explicaciones materialistas e idealistas, y al instalarse en el punto de pliegue entre la conciencia y la cosa, nos franqueó el camino hacia las imágenes en sí. No hay

conciencia por un lado, y cosas por el otro, imágenes por un lado, movimientos por el otro; la cosa y la conciencia no son dos cosas sino la misma cosa: imágenes. Nuestros cuerpos son imágenes; nuestros cerebros son imágenes. El universo material deja de ser pensado como un universo de cuerpos sólidos, y se determina, siguiendo la línea de lo que la física de Einstein había descubierto, como flujos de luz y movimiento, como imágenes movientes. Y a esas imágenes no es necesario deducirlas de una facultad del espíritu ni de una conciencia, pues el mundo material se *da* como un conjunto de ellas. La movilidad de estas imágenes movientes es, según vimos, una movilidad absoluta, que no depende de cuerpos. La detención de las imágenes es el resultado de propósitos puramente prácticos. La detención del movimiento supone la acción posible de un cuerpo como centro de acciones y percepciones.

A partir de la cosmología bergsoniana, y siguiendo la interpretación de Deleuze, hicimos el intento de pensar la percepción en sí. Vimos, con Deleuze, que el cine de Vertov da ese paso decisivo hacia la percepción pura, al llevar la percepción a las cosas, al poner la percepción en la materia, de modo que cualquier punto del espacio percibe todos los puntos sobre los cuales actúa o que actúan sobre él. Este programa materialista, que Deleuze lee en *Materia y memoria* de Bergson, realiza el en-sí de la imagen. El cine-ojo, el ojo no humano de Vertov, es el ojo de y en la materia. Deleuze, como Bergson, afirma que nuestra percepción no es sino la percepción de la cosa en vista de nuestras necesidades, propósitos y deseos. De modo que la percepción subjetiva es sustractiva, y está fijada al interés de la subjetividad. El desinterés subjetivo, en contraposición, es lo que posibilita una apertura a la percepción no conceptual, a lo que Bergson denominó “percepción atenta”. Esta percepción no conceptual, no subjetiva, desinteresada, es, dijimos, la percepción pura o absoluta, la imagen-percepción de la cosa en sí misma.

El proyecto del último Merleau-Ponty, en la búsqueda de una nueva ontología, cuyo centro de interés fuera el ser bruto, el ser salvaje, suponía un claro intento de abandono del ser de la metafísica. Ese proyecto fue concebido en el espíritu bergsoniano. Ese ser bruto se intuye en la pintura que muestra una apertura a las cosas sin concepto. Tal apertura es el mundo estético. No encontramos en la fenomenología merleau-pontiana, como habíamos encontrado, en cambio, en la de Sartre, una conciencia imaginante o una conciencia perceptiva, sino «lo perceptivo en el sentido de mundo no proyectivo». La percepción salvaje recupera lo inmediato, y con ella nos deslizamos desde lo subjetivo al ser en el sentido heideggeriano. Este deslizamiento, según se señaló, estaba prefigurado en la teoría de las ideas estéticas

de la *Crítica del Juicio*; y por eso se comprende que Merleau-Ponty haya pretendido conectar la estética kantiana con la ontología. Hemos intentado mostrar que en la expresión “pensar mucho”, usada por Kant, se halla encerrado el tránsito de la imaginación a lo que la excede, de la conciencia imaginante a lo imaginario puro. Lo decisivo, en la estesiología de Merleau-Ponty, es que lo imaginario se comprende a partir del cuerpo. Este cuerpo ha dejado de ser un cuerpo situado espacio-temporalmente, pues salimos de nuestro cuerpo (*Körper*) y de sus límites cuando se pone en juego lo imaginario. No es ya la conciencia lo que sueña o lo que produce imágenes, sino el cuerpo, el cuerpo imaginante (*Leib*). La metafísica, como afirmaba Nietzsche, está encerrada en la gramática, de modo que si hubiera de ser abandonada la dicotomía real/imaginario forjada por el pensamiento metafísico, sería necesario crear nuevos lenguajes que sustituyan a los lenguajes de matriz dualista. Entendimos que en esa dirección parece haberse dirigido el intento de Merleau-Ponty, mediante el empleo de la noción de carne, que refiere a lo más material y sensible, y, a la vez, a la oscura e invisible elementalidad de la naturaleza. Señalamos que si algo de fallido podía reconocerse en el intento merleau-pontiano no era por aquello que es objetable desde el punto de vista de la tradición, sino por lo opuesto: el mantenimiento de la distinción cuerpo-carne, con el que el proyecto ontológico parece reabsorberse en antropología.

De allí que hayamos buscado la pista para encontrar la indistinción entre hombre y mundo en la noción de embriaguez. Vimos la radicalización de la estética merleau-pontiana, que postula la posibilidad de una percepción “salvaje” o del ser “bruto” en la obra de Deleuze, con el concepto de Figura. La Figura deleuziana es la sensación, la forma sensible relacionada con la sensación. Procede de la carne, y, por tanto, supone la unidad del sintiente y lo sentido. No hay, afirmaba Deleuze, un lado subjetivo y un lado objetivo, sino el fusional mundo-cuerpo de la sensación. Hay (se dan), las fuerzas del mundo de la sensación, que es lo que Cézanne y Bacon pintaron. Señalamos que esto es lo que Nietzsche denominó embriaguez, el estado estético fundamental, en el que lo esencial es el sentimiento de plenitud y de intensificación de las fuerzas. La embriaguez hace estallar la subjetividad del sujeto y posibilita la belleza, no entendida ya como forma de un objeto dado a la representación, en tanto la belleza ha dejado de ser objetiva y objeto, pues el estado estético no es una cosa subjetiva ni objetiva. La embriaguez es, según la definió Heidegger leyendo a Nietzsche, «la luminosa victoria de la forma». Pero la forma no es lo meramente formal, no es lo figurativo, sino la cosa misma. Belleza pura y embriaguez pura, según

mostró Heidegger, se corresponden. Y se corresponden, vimos nosotros, por relación a lo imaginario puro. En esos fenómenos que Sartre estudió como imágenes hipnagógicas observamos el estado de embriaguez. Tales imágenes suscitan estados de fascinación. Esta fascinación, afirmamos, es el estado de embriaguez, en tanto se siente el cuerpo confusamente y la percepción del tiempo es incierta, en tanto hay alteraciones de la sensibilidad y de la motricidad, en tanto, en fin, hay impresión de reposo. Entonces, no hay más cuerpo ni tiempo, pues la percepción ordinaria, centrada en el cuerpo (*Körper*) ha dado paso a lo imaginario. Estos fenómenos revelan la recuperación de la dimensión estética, y la vuelta a la percepción salvaje. Recuperación y vuelta porque tal estado, el estado estético, es originario.

En la primera parte de nuestra investigación hemos dado el paso que nos permite ir de lo imaginario-perceptivo como fenómeno subjetivo a lo imaginario-perceptivo puro o absoluto. El complemento es el que se ha desarrollado en la segunda parte de la investigación, que nos ha conducido del placer subjetivo a lo placentero puro o absoluto.

La indagación de las tesis estéticas kantianas con la que se abrió la segunda parte ha mostrado la insuficiencia de establecer la distinción taxativa, propuesta por el filósofo, entre lo bello y lo agradable. Ciertamente, esta distinción fue funcional en el marco de la constitución de la estética subjetiva que construyó Kant. De modo que es indispensable, en ese contexto, escindir la esfera trascendental respecto de la esfera empírica. Pero esta férrea dicotomía (que puede ser operativa y fructífera en el plano epistemológico, cuestión problemática que excede los marcos de nuestra investigación) se nos ha mostrado como un obstáculo para pensar lo estético puro, y, correlativamente a ello, la estética autonomizada de la metafísica. Hemos visto que el propio texto kantiano nos conducía a aporías. El criterio que asocia lo bello con lo público de la comunicabilidad fundada en el sentido común, y que asocia lo agradable con la experiencia privada y sensacional, junto a la dualidad entre complacencia desinteresada en lo bello e interesada en lo agradable quedó, sometido a la crítica analítico-dialéctica, desprovisto de fundamento. Disuelta esa línea fronteriza, edificada por la estética de origen metafísico, que marca la separación entre lo trascendental y lo empírico, queda claro que lo bello es lo agradable, y lo agradable lo bello. Queda claro, además, consecuencia de la lectura crítica, que “lo placentero” (equivalente a lo que en la terminología kantiana se denomina “sentimiento de placer”) es siempre, como el propio filósofo reconoce, de orden corporal, aunque parta de la imagen. Hemos descubierto incluso, merced a la contribución de Zangwill, que hay un placer

del cuerpo que es un placer puro, desinteresado. Este desinterés del placer puro del cuerpo nos condujo de la estética kantiana a la de Epicuro, a través de las mediaciones proporcionadas por las teorías estéticas de Freud, Marcuse y Aristóteles.

El pasaje por la teoría freudiana permitió abordar el problema a partir de las fuentes inconscientes del placer y su complemento: el displacer, en relación al deseo. Las investigaciones de Freud mostraron que la vida psíquica, en el marco de la civilización, está signada por la falta de gratificación, que el deseo impulsa al sujeto a una completud siempre insatisfecha, y que el placer no es más que un pasajero estado entre dos momentos de displacer. El deseo, en tanto marcado por la falta, es pensado, entonces, en relación a la pulsión, al impulso o movimiento que se dirige hacia un hipotético estado neutro, regido por el principio de placer. Hemos visto que la actividad del aparato psíquico se halla sometida al principio de placer, y que es regulada de manera automática por sensaciones de la serie placer-displacer. El sentimiento de displacer se vincula con el incremento de un estímulo, y el del placer con su disminución. Si hay tensión creciente o decreciente hay movimiento anímico, no quietud. Si hay cambios en la cantidad de excitación presente, el estado de placer es relativo a una característica temporal, de modo que este placer se determina como cumplimiento de un proceso que se desarrolla en el tiempo. El placer sería el resultado del cumplimiento de ese movimiento, supresión del proceso de aumento y disminución de las excitaciones psíquicas. Esa supresión supone el hundimiento en el estado de nirvana, anulación del dolor que domina la existencia, y, consecuentemente, anulación del tiempo por obra del principio de placer. Vimos que Freud parece haber considerado la relación de los procesos anímicos con el tiempo de modo dual: algunos de esos procesos son regidos por el tiempo, otros no.

Por medio de la crítica marcuseana y de sus interpretaciones pudimos comprender que la relación entre principio de nirvana y pulsión de muerte, que en el contexto freudiano aparece como una relación entre condicionado y condicionante, sin ninguna referencia a determinaciones de orden histórico, responde a causas originadas por una específica formación social. Y pudimos conjeturar que, en una civilización no represiva, el principio de nirvana no estaría ligado a la pulsión de muerte, sino a la pulsión de vida. Freud arguía que los dos principios (principio de placer y principio de nirvana) no pueden ser idénticos, ya que hay estados de tensión creciente que son placenteros, como el de la excitación sexual; y sugería que la cualidad placentera o displacentera de un estado puede ser relativa a la característica

temporal, o ritmo, de los cambios en la cantidad de excitación presente. Estas tesis confluyeron hacia un punto en el que la continuidad del pensamiento nos condujo hacia las doctrinas que hemos estudiado consultado los textos de Aristóteles y Epicuro.

El texto de Aristóteles nos suministró los primeros elementos que permiten pensar al placer en términos posfreudianos. De la exposición del estagirita se sigue que el placer como cumplimiento de un proceso no es lo que ocurre en todos los placeres. En el caso de las sensaciones, «las del olfato y muchos sonidos y vistas, y también recuerdos y esperanzas, no van precedidos de dolor», según observa el filósofo. En estos placeres no hay generación porque «no ha habido necesidad de ninguna cosa de la cual ellos puedan ser el cumplimiento.» Aristóteles entendía, por otra parte –y contra la tesis platónica según la cual el placer, por su propia naturaleza, sería excesivo, y malo por añadidura–, que el exceso sólo es posible en la clase de placer que va precedido de un dolor. Y éste no es, para Aristóteles, placer en el sentido propio de la palabra. A ese descubrimiento hay que añadir que, según observó Marcuse, en la civilización, como complemento compensatorio del displacer, hay placer excesivo. La represión de los impulsos sexuales parciales y el desmesurado desarrollo de la genitalidad hacen posible ese placer intensificado. Tal placer, pensado en el contexto de la teoría crítica del proceso civilizatorio, no es sino aquel que es dado únicamente al amo (o al burgués) ocioso. El discurso de Aristóteles no sería, si se asume el argumento de fuente frankfurtiana, nada más que una pretensión legitimatoria, en términos filosóficos, de los privilegios de la clase dominante. Una civilización no represiva permitiría, en contraste con la civilización dominante, un goce sin trabas dado por vistas, sonidos, olores, sabores y sensaciones táctiles, una vez liberados los oprimidos del trabajo enajenado, y liberados los amos/burgueses de su condición de opresores. Tales placeres serían placeres que se experimentarían en las sensaciones en sí mismas, despojadas de cualquier tipo de búsqueda de otra cosa que sea cumplimiento de una falta. Se trataría de placeres desinteresados, placeres puros, sin exceso, que, en tanto liberados de la falta, no tienen sino un sentido afirmativo. Y ese sentido es el que, según vimos, ha sido abierto por la teoría marcuseana del placer, guiada por Nietzsche.

El placer como evitación del dolor, el placer como satisfacción de una falta previa, el placer como meta de la pulsión, es placer relativo a la excitación, cinético, y, por tanto, temporal. El placer sin pulsión, fundado en la constancia (en el principio de nirvana) es placer en estado de reposo. Este es el placer que Epicuro llamó

catatemático, que anula la temporalidad entendida en términos de sucesión. El placer entendido como satisfacción de una carencia es, en tanto mediado por tal carencia y sometido al tiempo, un placer relativo. En contraste, el placer sin falta previa, el placer catatemático, el placer del instante en sentido nietzscheano, del eterno retorno, del tiempo fuera del tiempo, es un placer absoluto. En tanto absoluto, este placer disuelve, junto con la disolución de la sucesión temporal, la relación sujeto-objeto. Ya no se trata, entonces, en tal caso, de un placer que residiría en nosotros, pues este placer es el placer en sí, placer del ser o, lo que es lo mismo, lo placentero puro.

Llegamos ahora a la enunciación de nuestras conclusiones finales. Y hay que formular, para ello, el interrogante decisivo, que se desprende de todo lo expuesto: ¿cómo se sitúa la estética en relación a los fenómenos objetos de la investigación?

Desde su alborada, en el siglo XVIII, y hasta el presente, la estética ha sufrido, según la caracteriza Deleuze, una «dualidad desgarradora», que ha sido el origen al que obedeció la bifurcación del campo de sus investigaciones. En efecto, la estética designa «de un lado, la teoría de la sensibilidad como forma de la experiencia posible; del otro, la teoría del arte como reflexión de la experiencia real.» Deleuze señala que «para que los dos sentidos se reúnan, es preciso que las condiciones de la experiencia en general devengan a su vez condiciones de la experiencia real».³³⁸ La estética es, pues, teoría del arte, entendida en el sentido de una captación sensible, material, “artística”, *a posteriori*. Y es también estudio de las condiciones de posibilidad de la experiencia, entendida en el sentido de una captación inteligible, formal, “filosófica”, *a priori*.

Las investigaciones en el campo de la estética, que nacieron con esa dualidad originaria, han privilegiado, hemos señalado en nuestra introducción, los estudios dedicados a la filosofía del arte, y puesto en un plano cuando menos secundario a las indagaciones de orden formal. Es decir que el estudio de la producción artística se desarrolló a expensas del estudio de las condiciones de posibilidad de la experiencia estética. Una “superación” de la dualidad que suponga poner en el centro de los intereses de la estética las condiciones de la experiencia en general como condiciones de la experiencia real, significaría, entendemos nosotros, que la estética se ocupe de los problemas concernientes a los fenómenos de la percepción y del placer, en los

338 Deleuze, G., *Lógica del sentido*, edición citada, p. 261-2.

términos que los hemos estudiado aquí. La pregunta que fuera oportunamente formulada por Merleau-Ponty pretendía plantear una conjetural recuperación de la dimensión estética en este sentido: «¿cómo se puede volver de esta percepción moldeada por la cultura a la percepción “bruta” o “salvaje”? (...) ¿cuál es el acto por el que se la deshace (se vuelve a lo fenoménico, al mundo “vertical”, a lo vivencial)?»³³⁹ En tanto la tradición filosófica ha establecido las dos distinciones procedentes de la metafísica, que han vertebrado la historia de la estética (de un lado, la distinción forma-contenido, del otro, la distinción forma-materia), quedó obstaculizada la posibilidad de volver a una percepción entendida en ese sentido. De suerte que la estética filosófica, siguiendo esa tradición, ha quedado, como ha mostrado Heidegger,³⁴⁰ en posición subordinada a la metafísica. La forma artística, obedeciendo ese mandato metafísico, permaneció asociada a lo figurativo. Liberada la estética de la metafísica, la forma sería liberada de lo figurativo.

En el contexto de esta línea de trabajo de crítica de la tradición se nos impuso una aproximación a una teoría de la sensación que rompiera con la metafísica de la representación, y permitiera añadir otro elemento decisivo para constituir una estética autonomizada de la metafísica. Las tesis que, en la estela del empirismo, fueron propuestas por Deleuze en torno al problema, fueron de capital importancia en ese sentido. Deleuze se situó en relación a la estética de un modo que, a la vez que permite actualizarlo, profundiza el pensamiento radical de Nietzsche. Deleuze entendió que el nombre “Estética” no designa una disciplina, ni una división de la Filosofía, sino una idea del pensar. La estética no es un saber de obras, sino un modo de pensar. Comentando este axioma, señala Rancière³⁴¹ que cuando Deleuze habla de modo de pensar, en referencia a la estética, se está refiriendo a un modo de pensar no representativo, que haga frente al modelo representativo que tiene su fuente en los griegos, y que fue fijado en la *Poética* de Aristóteles. La noción de representación se piensa en términos de la relación que la obra mantiene con lo otro de ella; la obra representa otra cosa. Este es el significado externo de “representación”. Pero, a la vez, hay un significado interno, que corresponde al modo en que las partes de la obra la constituyen, o cómo el todo organiza las partes de la obra. Lo que se piensa es que el

339 Merleau-Ponty, M., *Le Visible et l'invisible*, edición citada, p. 265.

340 Véase “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de Bosque*, Madrid, Alianza, 1996.

341 Rancière, Jacques, “¿Existe una estética deleuziana? ”, en *Gilles Deleuze. Une vie philosophique. Rencontres Internationales*. Río de Janeiro, Sao Pablo 10-14 juin 1996 .

todo está por encima de las partes, y es más que la suma de las partes.³⁴² Rancière se pregunta qué es lo que quiere decir Estética, en el momento del surgimiento de esta noción, y de la disciplina, tal como se efectúa a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. Quiere decir, en principio, la ruina de la Poética, que era el modo de verdad que regía a las obras en el universo de representación. El universo de la representación está gobernado por el doble resorte de este principio mimético: la obra produce una semejanza, pero también la obra es ella misma una semejanza: hay representación en términos externos y representación en términos internos u organismo. Organismo o *Logos*, belleza viviente, la *téchne* de la obra prolonga la naturaleza. Esta era la fuente de los principios de la *Poética* aristotélica y, según se puede constatar si se efectúa un examen de la historia del arte y de la filosofía del arte de occidente, siguió siéndolo al menos hasta el Romanticismo. La obra es, en ese contexto, una producción normada por esta otra producción que es la *Physis*; la *Physis* precede, como producto, a la producción artística, y es el modelo al cual los artistas deben seguir.

Ahora bien, decir que la Estética surge como ruina de la Poética significa que surge negativamente. Esto supone que la estética va a poner en el centro de sus intereses no más a la obra, sino al sentir, al *aistheton*, como eje de la investigación de la nueva disciplina, como se puede observar claramente en la estética kantiana. Rancière señala también que el modelo práctico de la autonomía de la obra –tal como se entiende desde Kant hasta Adorno–, consiste en disociar el modelo aristotélico, y en hacer jugar la consistencia orgánica de la obra contra su dependencia mimética.³⁴³ Pero una verdadera liberación de la obra supone ahora la destrucción de esta organicidad, que es el segundo recurso de la representación. Entonces la estética designa un cambio de perspectiva, el cambio operado cuando el pensamiento de la obra no reenvía ya a una idea de las reglas de su producción, y la obra es ahora subsumida bajo otra cosa: la idea de un sensible particular, la presencia en lo sensible de una potencia que excede su régimen normal, que es y no es del pensamiento, que

342 Representar –dice Rancière– quiere decir dos cosas: primeramente la obra es imitación de una acción, que es lo que dice explícitamente Aristóteles en la *Poética*; lo que significa que la obra permite reconocer por su semejanza alguna cosa que existe fuera de ella. Pero hay un segundo sentido de representar. La obra «es acción de representar. Es encadenamiento o sistema de acciones, agenciamiento de partes que se ordenan según un modelo bien definido: el agenciamiento funcional de partes de un organismo. La obra es viviente en tanto ella es un organismo.» (Cfr. Rancière, J., *op. cit.*, p. 528)

343 Aunque esta afirmación merece ser matizarla en lo que a Adorno concierne, pues es dudoso que la noción de representación, tal como la entiende la estética clásica, sea aplicable a la teoría estética del filósofo de Frankfurt, que combatió a Lukács precisamente en este punto.

es del pensamiento devenido otro que él mismo, del producto que se iguala al no producto. Esto es lo que habrá de derivar en el modo de abordaje que Deleuze tiene de las obras artísticas en general, y en la lógica de la sensación en ellas encerrada, según la cual hay una zona de lo sensible que se separa de las leyes ordinarias del universo sensible, y es testigo de la presencia de otra potencia, de fuerzas que van más allá del pensamiento. La liberación de la obra supondría la destrucción de esta organicidad, de este segundo modo de entender la representación.

Si hemos partido, en esta investigación, de las indagaciones que proporciona la estética de Kant, ha sido porque aparece allí el germen de esa ruptura con la poética, y, a la vez, el despuntar de un nuevo enfoque, que toma en adelante como eje de análisis el *aistheton*. Nuestro recorrido se cierra también con el tratamiento de una noción kantiana, de modo que puede decirse, en cierto sentido, que hemos trazado una línea de forma circular. Pero el retorno a Kant ha sido mediado por las doctrinas estéticas que hemos transitado; por tanto, esa línea trazada tiene el carácter de un giro que va del idealismo al materialismo absoluto, y, a la vez, de la esfera antropológica a la de la ontología de lo estético. El giro, entonces, conduce de la estética histórica –cuyo contenido encierra reflexiones que se circunscriben a la teoría de lo bello y a la filosofía del arte en los términos de la metafísica– a la estesiología y la hedonología, disciplinas que nos permiten pensar lo sensible en su totalidad, el todo de la *aisthesis*, en términos materialistas. Un giro semejante implicaría un cambio de perspectiva en los estudios de estética. En efecto, cuando nos situamos en el nivel subjetivo del fenómeno estético, tanto si se parte desde el punto de vista del idealismo kantiano, como si se parte desde el punto de vista del empirismo, tomamos como eje las *aisthanomai*, despojadas de interés, en tanto referidas, en un caso, a las facultades del espíritu subjetivo, en el otro, a los órganos de los sentidos. Así consideradas, las imágenes ópticas, sonoras, táctiles, olfativas y gustativas puras, imágenes fundadas en la percepción y el placer desinteresados, corresponden a lo que sería lícito denominar *lo estético para nosotros*. El otro plano, que hemos entrevisto a lo largo de nuestro recorrido, desarrollado a partir de las investigaciones que los pensadores estudiados realizaron, no responde a la esfera antropológica, sino a la ontológica, no a la de la estética, sino a la de la estesiología y la hedonología. En ese nivel, lo estético es *lo estético en sí*, es decir: lo estético absolutamente puro. No hay, en ese orden de lo estético, un “quien” que perciba y que goce, sino un “que”: la materia, que se percibe y se complace.

Para una mejor comprensión de lo que entendemos por este se, cabría

introducir, en este punto, la distinción conceptual que la ontología heideggeriana ha proporcionado, pues ella nos ofrece un pensar afín al de nuestra argumentación. En el segundo capítulo, sección 2, de la primera parte, señalábamos, intentando explicar la estesiología merleau-pontiana, que, una vez disuelta la conciencia imaginante, había que resolver el problema de pensar el *hay sensible* en el sueño. La pregunta que surgía es la que interroga respecto de si en el sueño hay o no hay sintiente. Y la respuesta de Merleau era que el “sujeto” del sueño es el *se*. Por ello entendía que era el cuerpo el recinto del sueño. Aclarábamos entonces que este *se* no era equivalente en modo alguno al “*se*” heideggeriano, pues este *se* era caracterizado como del *anonimato fenomenológico*. Ahora bien, si tenemos en cuenta la distinción heideggeriana entre *se* y *Se*, esto es, entre el “*se*” de *Ser y tiempo*, y el “*se*” de *Tiempo y ser*, podremos comprender mejor lo que entendemos por *lo estético*. Lo meditado por Heidegger en *Tiempo y ser* es valioso en nuestro contexto, en tanto permite, *mutatis mutandi*, pensar lo estético. En esa meditación se afirmaba que ni el ser es, ni el tiempo es. El ser *Se da* (*es gibt*), lo mismo que el tiempo. Hay ser, hay tiempo. Una comprensión adecuada de esta meditación exigiría exceder el lenguaje de la metafísica, en la medida en que este lenguaje, al disponer al pensamiento en los límites que impone la gramática, circunscribe la meditación en los marcos de los enunciados proposicionales, que se constituyen en la cópula de sujeto y predicado. Es cierto que el sujeto de la proposición, como observa Heidegger, no tiene necesariamente que ser un sujeto en el sentido de un yo o una persona, y que la gramática y la lógica permiten formular proposiciones impersonales (como en el latín *pluit*, el francés *il pleut*, el castellano “llueve”). Pero no tenemos, en estos lenguajes indoeuropeos, más que unos pocos casos aislados. Pues bien, las mismas dificultades que Heidegger encontraba en la tarea de pensar el ser y el tiempo en sentido auténtico, son las que encontramos en el pensar *lo estético en sí*. Como el ser y como el tiempo, lo estético *se da*. *Hay* lo estético. Ciertamente, la estética filosófica, bajo la forma de poética era *una* posibilidad de pensar lo estético. Pero esta posibilidad, abierta por el pensamiento encerrado en la metafísica de la representación, obturó el camino del pensar lo estético en sí. Las palabras de Heidegger a propósito de la tarea del pensar, luego del final de la filosofía, valen también aquí, como corolario de nuestra investigación: «todavía le quedaría reservada –secretamente– al pensar una tarea desde el principio hasta el final en la Historia de la Filosofía; tarea no accesible a la

Filosofía en cuanto Metafísica, ni menos todavía a las ciencias que provienen de ella.»³⁴⁴

Lo estético es, pues, el Ser mismo. En consecuencia, pensar lo estético como percepción absoluta y placer absoluto, sin referencia a la metafísica, que se ha adueñado del concepto de lo absoluto, supone pensar desde la perspectiva del materialismo absoluto. Debería abandonarse, por tanto, el uso de la palabra “estético” aplicada en exclusividad a los fenómenos artísticos, si es que los fenómenos artísticos se conciben como alguna clase de manifestación de la esfera de lo espiritual (subjetiva, objetiva o absoluta). Si, en cambio, reservamos el empleo de la palabra “estético” para aplicarla a lo placentero-imaginario-perceptivo o lo imaginario-perceptivo-placentero, según se prefiera, habríamos dado un importante paso hacia ese materialismo absoluto.

A la estética filosófica le cabría, como tarea futura, constituir el aparato doctrinario sistemático que incluyese las disciplinas tendientes a clarificar el fenómeno de lo estético puro. Sería necesaria, así, una fenomenología del placer, análoga a la fenomenología de la percepción. Se daría entonces la posibilidad de integración de las dos disciplinas en una fenomenología de la percepción pura placentera. Pero esta disciplina no sería más que un paso previo y preparatorio para el desarrollo de una ontofenomenología del placer perceptivo. Y si el proyecto de esta nueva estética se asentara en un materialismo absoluto, tal ontofenomenología sería una ontofenomenología fisiológica, o una ontofisiología fenomenológica del placer perceptivo, pues de lo que se trata no es meramente del placer perceptivo experimentado por nosotros, sino del placer perceptivo de lo ente en general, de la *Physis*. Ya hemos visto prefigurada esta idea cuando recordábamos, en la introducción de nuestro trabajo, la interpretación propuesta por Heidegger del fragmento 5 de Parménides: *Tò gár autò noeîn estín te kai eînai*. Pero a esa interpretación le faltaba su mitad complementaria: la doctrina ontofenomenológica del placer.

La dialéctica sujeto-objeto, que ha constituido la estética moderna, puede ser superada. Esa superación sería proporcionada por la vía de una estética absoluta no hegeliana. No hay, en nuestro modo de entender la estética, nada parecido al espíritu absoluto que se encarna en las obras de la entera historia universal del arte. La estética absoluta, decíamos, piensa lo sintiente-placiente, lo estético aconceptual, es decir, al Ser que *se percibe* y *se complace*, y que podemos llamar, si se nos permite la

344 Heidegger, M., “El final de la filosofía y la tarea del pensar”, en *Tiempo y ser*, Madrid, Tecnos, 2006, p. 80-81.

acuñación de un neologismo provisorio, el *Perplaser* (unión del *Perser* y del *Plaser*).

Tomando en cuenta la distinción que hemos propuesto para pensar el fenómeno de lo estético: *lo estético en sí* y *lo estético para nosotros*, podremos formular lo que nos inclinamos a denominar una teoría de la relatividad en el campo de los estudios de estética. Semejante a la relatividad einsteiniana, según cuya demostración cada observador fracciona el universo en el espacio y en el tiempo, y mide *su* espacio y *su* tiempo, nuestra teoría de la relatividad estética permitiría eliminar los falsos absolutos, y permitiría descubrir otros, más profundos y firmes. Es cierto que, a partir de esta afirmación, podría surgir una razonable objeción, en forma de interrogante, de modo semejante a como ha surgido a propósito de la relatividad en física: ¿Se trataría, en este caso, de verdaderos absolutos? En referencia a la relatividad einsteiniana, Paul Couderc ha respondido esta pregunta: «El hombre no puede jamás poseer una certidumbre de este género: nada impide que los nuevos absolutos se diluyan a su vez ante descubrimientos futuros en absolutos de calidad aún más elevada.»³⁴⁵

La estética filosófica, desarrollada desde el siglo XVIII hasta el presente, ha tenido la marca del doble origen señalado por Deleuze. Tal estética, formulada en el marco de la Historia, puede ser definida, entonces, como una estética relativa. En su seno, los discursos teóricos que, por una parte, se constituyeron como reflexión sobre lo bello y sobre el gusto, y, por la otra, se desarrollaron como reflexiones sobre el arte, comportan las dos especies del género. Estas dos especies de estética, que reúnen en dos grandes clases a las teorías particulares de los diferentes pensadores de la historia de la estética, podrían ser denominadas, si quisiéramos mantener el empleo de la terminología hegeliana, *estéticas para la conciencia*. Pero *lo estético para nosotros* tiene alcance sobre *todos* los fenómenos sensibles; por tanto, incluye a *todos* los fenómenos cuya sede son los centros materiales de percepción y placer, que son los cuerpos humanos vivientes. De modo que las diversas *estéticas para la conciencia* no serían sino figuras parciales, serían sólo momentos de *lo estético para nosotros*. *Lo estético para nosotros* incluye fenómenos que no han sido contemplados por las *estéticas para la conciencia*. Ahora bien, como vimos, esta estética de *lo estético para nosotros* aparece formulada, aunque ciertamente de un modo fragmentario, en los textos –no solamente los de aquellos pensadores que ordinariamente se estudian canónicamente como filósofos de la disciplina– que hemos tratado aquí, a los que

345 Couderc, Paul, *La relatividad*, Buenos Aires, Eudeba, 1981, p. 13.

hemos intentado proporcionar instrumentos que permitan contribuir a sistematizarlos. La constitución de un nuevo sistema de estética, fundado a partir del giro que proponemos, permitiría, en tanto en el mismo habría de desarrollarse un pensar de los fenómenos materiales corporales en términos de lo sensible puro, constituir una estética autonomizada de la metafísica. La constitución de este sistema tendría el carácter de una estética ampliada; su fenómeno sería la *totalidad* de *lo estético para nosotros*. Pero cabría *suponer*, como idea regulativa al modo kantiano, una estética de *lo estético en sí*. Sería ella una *posibilidad* de la tarea del pensar. De modo que, a diferencia de la fenomenología hegeliana, lo “para nosotros” y lo “en sí”, en este sistema, no se habrían de identificar. La estética de *lo estético en sí* como *posibilidad* habría de dirigir las investigaciones que se desarrollen en el campo de la estética, que trazarían círculos sobre círculos, y conducirían al pensamiento hacia mayores y más profundas aperturas de lo estético.

APÉNDICE

ONTOESTÉTICA DESCRIPTIVA

A diferencia de lo estético, que es, según vimos, el fenómeno de lo ente, o la experiencia del Ser en sí, o lo que provisoriamente hemos llamado *Perplaser*, la estética es un producto discursivo. Ese producto discursivo, a partir de los resultados a los que hemos llegado, requiere ser desdoblado. De una parte, disponemos del discurso que aquí se desplegó, al que cabe considerar en los marcos de una disciplina de orden filosófico. Este discurso de estética, que permite otorgarle unidad sistemática a todas las ramificaciones derivadas, tiene el carácter de *prolegómeno* al sistema, que es el *sistema del materialismo absoluto*, o *empirismo impersonalista*. De otra parte, tenemos otro discurso de estética, que no sería definido en orden al plano de lo teórico, sino que tendría el carácter de una descriptiva, más precisamente: una *descriptiva de lo contemplativo*; esto es, no sería una ontología, sino una *ontoestética descriptiva*, no una ciencia del Ser para el *logos*, sino un discurso del Ser para la *aisthesis*. Veamos esa posibilidad.

La estética kantiana ponía en evidencia que la ciencia estética se ocupa de lo singular. Pero Kant despojaba a lo singular de materia, y lo restringía a la forma del objeto. Los resultados de nuestra investigación permitieron comprender que la distinción forma/materia debe ser abandonada. Lo que *se da* en la experiencia estética es la singularidad de la forma material. Llamaremos a la forma material *formateria*. De modo que una ciencia de lo singular consistirá, en términos formaterialistas, es decir, en los términos de un materialismo absoluto, en una descriptiva general, fundamento de las descripciones singulares de cada una de tales formaterias. Lo que esa descriptiva general supondría es la exposición de las peculiaridades de las diferentes imágenes-percepciones placenteras, es decir, de las imágenes-percepciones placenteras ópticas, sonoras, táctiles, olfativas y gustativas puras. De estas descripciones no podría dar cuenta ni la fenomenología clásica, en tanto contiene una pretensión cuasitrascendental, ni la fisiología clásica, en tanto se ocupa de los órganos de los sentidos en general. De allí que se requiera constituir una *ontofenomenología fisiológica del placer perceptivo* que fuera entendida como *descriptiva atomística*, una suerte de gaya ciencia que ofreciera el marco adecuado para las descripciones singulares. Especifiquemos lo que entendemos cuando proponemos un describir en el

contexto de una estética que se pretende autonomizada de la metafísica. Si queda claro que lo primero que resalta es que describir, fuera de la metafísica, es describir la diversidad de las singularidades, habrá que especificar lo que define a las singularidades y a la diversidad de lo real.

Frente al problema de concebir la diversidad de lo real, evitando al mismo tiempo el hundimiento en el caos, Deleuze propuso introducir el paradójico concepto de “concepto singular”, que habría de ser el instrumento de la filosofía para pensar la diversidad. Escribe Deleuze: «Las relaciones en el concepto no son de comprensión ni de extensión, sino sólo de ordenación. El concepto de un pájaro no reside en su género o en su especie, sino en la composición de sus poses, de su colorido y de sus trinos (...) Un concepto es una heterogénesis, es decir una ordenación de sus componentes por zonas de proximidad (...) Cada componente es un rasgo intensivo, una ordenada intensiva que no debe ser percibida como general ni como particular, sino como una mera singularidad –“un” mundo posible, “un” rostro, “unas” palabras.»³⁴⁶ Siguiendo las huellas de la filosofía naturalista-materialista de Epicuro y Lucrecio Deleuze afirma que no hay mundo que no se manifieste en la variedad de sus partes, ni hay individuo que sea absolutamente idéntico a otro individuo: «no hay ternero que no sea reconocible por su madre, no hay molusco ni grano de trigo que sean indiscernibles. No hay cuerpo que esté compuesto de partes homogéneas; no hay hierba ni curso de agua que no impliquen una diversidad de materia, una heterogeneidad de elementos...»³⁴⁷ De ello se deduce la diversidad e infinitud de mundos.

Ahora bien, no obstante la indudable razonabilidad de la tesis, podemos formular nuestra no menos razonable objeción: el concepto de “concepto singular”, que en primera instancia parecería resolver las dificultades a que conducía el platonismo, no parece ser, en tanto mantiene la vigencia del nombre, más que una momentánea solución de compromiso. En efecto, si se toma al singular como especie no se sale del laberinto, pues otorgar nombre propio a cada pájaro por las peculiaridades de sus poses o sus trinos, o a cada ternero por la singularidad de sus movimientos o sus particulares mugidos, o por el carácter inconfundible de la leche de la vaca de la que mamó, no evita los supuestos metafísicos que comportan el nombre propio. Por eso la filosofía deleuziana se define como una modalidad de empirismo trascendental. Pero si se es empirista hasta el fin, un conjetural lenguaje que corporizara el concepto singular debería también ser desechado por platónico.

346 Cfr. Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 26.

347 “Simulacro y filosofía antigua”, en *Logique du sens*, Les Editions de Minuit, Paris, 1969.

Este problema, como es sabido, es el que había planteado la tradición del pensamiento nominalista. El nominalismo estableció como *desideratum* del lenguaje el tomar como modelo de las designaciones a los objetos individuales, o primeros elementos, que serían los únicos con derecho a la nominación. Según observó Wittgenstein,³⁴⁸ tal principio se remonta al *Teeteto*. Repongamos lo que dice Sócrates allí: «Si no me equivoco, he oído de algunos esto: de los *protoelementos* –por así decirlo– de los que nosotros y todo lo demás nos componemos, no hay explicación ninguna; pues todo lo que es en sí y para sí sólo puede *designarse* con nombres...» Wittgenstein añade: «estos protoelementos fueron también los “individuos” de Russell y mis “objetos”». El problema, tal como lo veía Wittgenstein, debía ser tomado desde el punto de vista del lenguaje. Es el juego del lenguaje que sea empleado para describir lo que habrá de marcar los límites y el alcance de la descripción. En el párrafo 48 de las *Investigaciones filosóficas* introduce Wittgenstein la pregunta por las partes constituyentes simples de las que se compone la realidad. ¿Cuáles serán las partes constituyentes de una silla, por ejemplo? ¿Serán los trozos de madera, las moléculas, o los átomos? Mostrando el sendero que el análisis debe tomar, Wittgenstein observa: si la palabra “simple” se define como “no compuesto” habrá que aclarar qué se entiende por “compuesto” antes de saber de qué se está hablando cuando se usa la palabra “simple”.³⁴⁹ En la teoría formulada por Russell las descripciones consistían en aserciones existenciales. Los términos singulares, los nombres propios, no serían auténticos sujetos, sino descripciones abreviadas. Y de allí que devengan aserciones existenciales de la forma lógica “hay x tal que...” [es decir descripciones definidas (el x tal que...) o indefinidas (un x tal que...)]. Lo que parece fundar este proyecto de lógica descriptiva es la idea de crear un lenguaje que retrate una realidad sin sustancias, sin entidades fijas, un lenguaje de descripciones atómicas. Sin embargo, cabe la duda: ¿es la forma lógica de las descripciones definidas o indefinidas aquello que buscamos al postular un lenguaje de descripciones atómicas? El camino que hay que tomar para la descripción no es, a nuestro juicio, ni el del atomismo lógico ni el del empirismo trascendental, pues ninguno de los dos describe singularidades. Por ello proponemos indagar las posibilidades de lo que denominaremos “atomismo estético”.

Tomemos como punto de partida lo que escribe Wittgenstein en *Investigaciones*

348 Véase Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, &46.

349 Siguiendo esa línea de pensamiento, Quine propuso idéntico recurso para suprimir nombres propios. Sócrates y Pegaso quedaban sustituidos por “el x que socratea” y “el x que pegasea” respectivamente.

filosóficas, & 610. Dice allí: «¡Describe el aroma del café! –¿Por qué no se puede? ¿Nos faltan las palabras? ¿Y para qué nos faltan? –¿Pero de dónde surge la idea de que una descripción semejante debería ser posible? ¿Te ha faltado una descripción así alguna vez? ¿Has intentado describir el aroma y no lo has logrado?» Nos tropezamos aquí con el problema del lenguaje privado. Si por tal lenguaje se entiende a un lenguaje cuyos referentes sean sensaciones, y si además se entiende que entre las propiedades esenciales de una sensación está el que sea sentida, cabría aplicar la noción de lenguaje privado a un hipotético lenguaje de descripciones estéticas singulares. Pero, al parecer, ninguna de las filosofías del lenguaje conocidas nos proporciona el modelo de tal atomismo. En contraste, parecería mejor allanado el rumbo hacia un lenguaje descriptivo estético si tomamos el atajo por el que nos conduce cierta literatura.

Primer ejemplo: el conocido cuento de Borges *Funes, el memorioso*. Tenemos allí a un personaje que es el hiperbólico ejemplo (y a la vez la parodia) del nominalista. Funes postuló un idioma en el que cada cosa individual, cada piedra, cada pájaro y cada rama tuviera un nombre propio, pero ese idioma se le revela a Funes demasiado platónico, ya que «no sólo recordaba cada hoja de cada árbol de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado.» En su inconcebible lenguaje no hay signos genéricos, no hay nociones generales, pues en virtud de la capacidad perceptiva que le ha sido dada, Funes es incapaz de entender que el sustantivo “perro” pueda abarcar un sinnúmero de individuos dispares de diversos tamaños y diversas formas. El narrador del cuento dice que a Funes «le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente).» La singularidad de lo percibido, de lo peculiar, concreto y multiforme captado por los sentidos es registrada con absoluta minuciosidad atomística por el personaje. Y la capacidad de recordar las formas que sólo ha mirado una vez lo dispone al abandono del concepto. La palabra y el concepto ya no son los instrumentos adecuados para describir lo real, en tanto lo real es ahora un mundo en perpetuo fluir, una inaudita y vertiginosa rapsodia compuesta de miríadas de formas y sensaciones singulares, una abarrotada realidad de insignificantes detalles, que hunden por completo a esa conciencia en la inmanencia del mundo.

Segundo ejemplo: la novela *El perfume* de Süskind. El narrador ofrece un personaje análogo al Funes borgeano. De forma semejante al omnividente Funes, tenemos en esta novela un extraño personaje omniolfateador: Grenouille, quien capta todos y cada uno de los aromas que se le presentan a diestra y siniestra, cercanos y lejanos, agradables y asquerosos. Como a Funes, esa inusual virtud sensible le

conduce a descreer de la efectividad del lenguaje corriente, pues éste «habría resultado pronto escaso para designar todas aquellas cosas que había ido acumulando como conceptos olfativos.»³⁵⁰ La increíble capacidad olfatoria de Grenouille le permitía, por ejemplo, no sólo oler a madera, «sino a clases de madera, arce, roble, pino, olmo, peral, a madera vieja, joven, podrida, mohosa, musgosa e incluso a troncos y astillas individuales y a distintas clases de serrín y los distinguía entre sí como objetos claramente diferenciados.» El olor de la leche no era para este singular personaje el olor de leche en general, pues «para Grenouille cada mañana olía y sabía de manera distinta, según lo caliente que estaba, la vaca de que procedía, el alimento de esta vaca, la cantidad de nata que contenía». Grenouille no olía el humo en general, puesto que para él «constaba de cien aromas diferentes y cuyo tornasol se transformaba no ya cada minuto, sino cada segundo, formando una nueva unidad». Grenouille no podía comprender que sólo tres palabras designaran “la tierra”, “el paisaje”, “el aire”, pues a cada paso era invadido por un olor distinto y, en consecuencia, captaba otra identidad. La conclusión que Grenouille saca del abismo que observa entre las palabras y las cosas es que las «grotescas desproporciones entre la riqueza del mundo percibido por el olfato y la pobreza del lenguaje» lo hacen dudar del sentido de la lengua y sólo se adaptaba a su uso «cuando el contacto con otras personas lo hacía imprescindible.»³⁵¹ Como le pasaba a Funes con lo visible, Grenouille sentía todo por primera vez. Olía el conjunto de un caldo, pero dividía el olor en sus partes más pequeñas, con lo que lograba obtener, desenredando el ovillo de aromas y tufos, «olores fundamentales indivisibles» que, en su interioridad, eran equivalentes a «esencias».³⁵²

Pues bien, la renuncia de Funes o la de Grenouille a describir lo general, lo universal, lo que iguala, el dejarse arrastrar por las impresiones súbitas, por las sensaciones singulares, hace pensar que hay algo en ellos de inhumano, o de extrahumano, o de sobrehumano. Tal es la condición de lo absoluto de la percepción. No parece inverosímil, *a priori*, que así como, según sabemos, existe el oído absoluto, privilegio de ciertos músicos, pueda haber un olfato absoluto, o una visión absoluta (para no hablar ya de un tacto o de un gusto absolutos). Y si recordamos las indagaciones del joven Nietzsche a propósito de la cuestión planteada podemos comprender por qué el lenguaje de Funes o el de Grenouille es un lenguaje imposible. Pues las palabras transformadas en conceptos, como decía Nietzsche, suponen una negación de las

350 Süskind, P., *El perfume*, Barcelona, RBA, 1993, p. 25

351 Süskind, P., *op. cit.*, p. 26

352 Süskind, P., *op. cit.*, p. 32-33.

vivencias originales individualizadas, en tanto sirven sólo cuando convienen a innumerables casos, más o menos semejantes. Y esto significa, si se considera el problema estrictamente, que se aplica a casos desiguales. Los conceptos que surgen para establecer la igualación de lo desigual desatienden lo individual, lo diferencial, lo que equivale a decir que desatiende a lo real. El precio que se paga por tener un mundo ordenado conforme al lenguaje de los conceptos, que aparece como sólido, regular, universal y conocido, es el de la renuncia de lo singular y sin igual. Como vimos, el hombre de la intuición sensible absoluta –Funes, Grenouille– es capaz del detalle de las impresiones vivaces. Nuestra lengua, dice el narrador de *El perfume*, «no sirve para describir el mundo de los olores».³⁵³

Ahora bien, de la fantástica borges-süskindiana se deriva una descriptiva atomística que, aunque parece absoluta, no es más que una descriptiva subjetiva. En efecto, las percepciones de Funes y las de Grenouille son descriptas como las de alguien; las vistas y los olores respectivos son sentidos por un sujeto de la percepción. De allí que el hipotético lenguaje en el que se formularan esas descripciones no sería sino un lenguaje privado, un lenguaje sólo significativo para el sujeto de la percepción. Si se quiere pasar de una descriptiva atomística estética subjetiva a una descriptiva atomística estética objetiva deberíamos apoyarnos en la obra literaria de Robbe-Grillet. El programa que la nueva novela propuesta por Robbe-Grillet pretendía concretar era el de describir lo que hay. El lenguaje que se emplea en este caso para describir no es un lenguaje privado sino público. Pero, al contrario de lo que se tenía en las descripciones que habían ofrecido las viejas novelas realistas de raíz balzaciana, en las que se relataban acciones y se describían pasiones en conflicto, y en las que las cosas eran descriptas por relación a los personajes que les transmiten a aquellas los reflejos de sus almas, en las construcciones novelescas futuras, imaginadas por Robbe-Grillet, «gestos y objetos estarán *ahí* antes de ser *algo*».³⁵⁴

En esta nueva novela los objetos pierden los secretos, el universo carece de significados psicológicos, sociales, políticos, morales o metafísicos. Se construye un mundo de lo inmediato. Es ante todo por la *presencia* que se imponen los objetos y los gestos. No hay ya explicación que justifique la existencia de las cosas. La búsqueda de sentidos para el mundo y la vida está demás en la nueva novela, pues se trata en ella de dar cuenta de la mera presencia de la realidad. Se abandona el lenguaje literario de la profundidad, de la indagación de esencias y de todos los “más allá” de la metafísica, para

353 Süskind, P., *op. cit.*, p. 111.

354 Robbe-Grillet, Alain, *Por una nueva novela*, Barcelona, Seix Barral, 1973, p 27.

dar lugar a la descripción de las superficies de las cosas, de modo que «el adjetivo óptico, descriptivo, el que se limita a medir, a situar, a delimitar, a definir, indica probablemente el difícil camino de un nuevo arte novelesco».³⁵⁵ La descripción, que antes servía para situar a los personajes en sus escenarios, ya no tendría más esa función al servicio de la acción, y se abocaría, de ahora en más, a lo insignificante. El universo es solamente percibido, rememorado, imaginado o soñado, pero no ya por una interioridad, pues lo que se pretende en estas novelas es fundir los términos de las clásicas parejas de contrarios procedentes de la metafísica: objetividad-subjetividad, imaginación-realidad, memoria-presente, significado-absurdo, fondo-forma, construcción-destrucción.³⁵⁶

Este «realismo integral», como llama Genette a la literatura de Robbe-Grillet, permite establecer indicaciones que dirigen hacia nuestro materialismo absoluto. Philippe Sollers comenta a propósito de esas obras: «Todo ocurre como si la materia de sus libros se compusiera de elementos brutos de la realidad».³⁵⁷ Las variaciones rítmicas alrededor de los elementos suponen un juego de descripción atomística en el que una descripción es una variante infinitesimal respecto de la descripción precedente o subsecuente. Dicho en términos de la metafísica: los elementos diferenciales son insignificantes transformaciones de elementos idénticos. Tendencialmente se busca un acercamiento a un estado puro de la descripción, que aproximaría la literatura –este era el *desideratum* en la propuesta de Robbe-Grillet– a la música, a una música minimalista de variaciones apenas perceptibles. Genette recuerda el adverbio de la forma *au* del griego clásico, que serviría para entender el laberíntico universo de Robbe-Grillet. El vocablo significaba a la vez *al contrario y de nuevo, de la misma manera pero desde otro punto de vista, o de otra manera pero desde el mismo punto de vista*. No obstante, Genette le resta credibilidad a Robbe-Grillet, mostrando cierta indefinición que habría en la obra del escritor entre «una

355 Robbe-Grillet, A., *op. cit.*, p. 31.

356 Puede que esto no sea más que un programa literario, y que no se vea reflejado en la realidad de las novelas de Robbe-Grillet. Así lo considera Genette, quien ha ensayado una indagación sobre la cuestión, a partir de las observaciones de la crítica, que ha notado cierta evolución en las novelas de aquel, desde *La doble muerte del profesor Dupont* y *El mirón* a *La celosía* y *En el laberinto*, incluso teniendo en cuenta los propios comentarios del autor de esas obras. Genette señala que habría un pasaje de descripciones objetivas, en las dos primeras novelas, a relatos subjetivos o parcialmente subjetivos, en las dos últimas. Y la explicación, según entiende Genette, es que Robbe-Grillet habría abandonado su realismo objetivo por lo insostenible de mantener una posición demasiado avanzada, «para replegarse sobre una segunda línea más fácil de defender, la del realismo subjetivo». (Cfr. Genette, Gérard, “Vértigo fijo”, en *Figuras. Retórica y estructuralismo*, Córdoba, Nagelkop, 1970.)

357 Sollers, P., “Sept propositions sur Alain Robbe-Grillet”, *Tel Quel*, Verano 1960, citado por Genette, *op. cit.*, p. 92.

inteligencia positivista y una imaginación fundamentalmente poética»³⁵⁸. De acuerdo a esa tesis no se habría efectuado en forma convincente la superación de los dos escollos, y Robbe-Grillet quedaría preso de una dialéctica entre sujeto y objeto, oscilando hacia uno u otro de los polos alternativamente, y el programa del realismo integral quedaría así malogrado.³⁵⁹

El paso que falta dar, entonces, es el que sucede al programa de Robbe-Grillet. Una descriptiva que no sea una descriptiva subjetiva ni objetiva. ¿La llamaremos absoluta? La descriptiva absoluta permitiría disolver (no superar en sentido hegeliano) lo subjetivo y lo objetivo. Sería una descriptiva desde todos los puntos de vista posibles, de todos los átomos de la realidad. Una descriptiva que podríamos caracterizar como monadológica. Recordemos lo que le debemos a Leibniz: la imagen visual de la realidad autocontemplándose: «Y como una misma ciudad contemplada desde diferentes lugares parece diferente por completo y se multiplica según las perspectivas, ocurre igualmente que, debido a la multitud infinita de sustancias simples, hay como otros tantos diferentes universos, que no son, empero, sino las perspectivas de uno solo, según los diferentes puntos de vista de cada Mónada.»³⁶⁰ Ahora sabemos que no sólo hay un verse, sino un oírse, un olerse, un tocarse, un saborearse a sí misma de la carne del mundo. Y en esa percepción hay placer. En la descriptiva atomística absoluta el *Perplaser* toma la palabra. *Se describe*. El corolario que se puede inferir de lo último a lo que hemos llegado es que la estética autonomizada de la metafísica está asociada al programa de una escritura descriptiva atomística. Una nueva escritura, correlativa de una nueva estética, supondría la proliferación, en teoría al infinito, de descripciones de la realidad, la proliferación de descripciones de cada porción de la materia desde cada porción de la materia, a la manera de un Aleph que sería multiplicado al infinito dado que «cada porción de la materia puede ser concebida como un jardín lleno de plantas; y como un estanque lleno de peces. Pero cada rama de la planta, cada miembro del animal, cada gota de sus humores es, a su vez, un jardín o un estanque semejante.»³⁶¹ Podemos imaginar a los escritores del futuro, los estéticos del futuro, imaginando y describiendo esas múltiples perspectivas de la realidad.

358 Genette, G., *op. cit.*, p. 98.

359 Frente a ese reproche de Genette hacia Robbe-Grillet, podría esgrimirse el argumento de raíz deleuziana a propósito de lo que afecta a todas las cosas en sus comienzos.

360 Leibniz, G. W., *Monadología*, & 57.

361 Leibniz, G. W., *Monadología*, & 67.

Pero la estética tiene, a la vez, consecuencias prácticas. En efecto, la vindicación de la descripción supone tendencialmente la anulación de la narración y de la acción. Desde el remoto antecedente propuesto por la *Poética* de Aristóteles, las estéticas entendidas como filosofía del arte han prescripto la *mímesis* de la acción como lo esencial al arte, y han despreciado la mera descripción. Narrar las acciones humanas ha sido el axioma y estandarte de artistas y estéticos, pues narrar las acciones es narrar la vida («la vida es acción», dice Aristóteles en la *Política*). Así pues, la estética se subordinaba a la ética, a la política y, por añadidura, a la historia. Por el contrario, una estética autónoma no entiende la vida como acción sino como contemplación. Es cierto que el estagirita asocia la felicidad con la vida contemplativa, según puede leerse hacia el final del libro X de la *Ética a Nicómaco*. La actividad de acuerdo con la virtud más propia del hombre es, dice allí, la actividad contemplativa. Pero Aristóteles entiende que esa actividad es la del intelecto, en tanto es la parte que manda, dirige y posee el conocimiento de los objetos nobles y divinos. Nosotros entendemos que no hay *a priori* objetos nobles y divinos, y que el intelecto no tiene privilegios. Por el contrario, lo que *se siente* es noble y divino, y en ello reside lo mejor, por ser la más agradable de nuestras actividades, en tanto se basta a sí misma y se ejerce en el ocio. La actividad meramente estética del cuerpo es contemplativa, y es superior, por no aspirar a otro fin que a sí misma (finalidad sin fin) y a tener su propio placer (*autohedoné*). Aristóteles entendía, además, que los demás animales no participan de la felicidad por estar privados de la actividad contemplativa (intelectual). Nosotros, en cambio, entendemos lo contemplativo como un modo de lo corporal, y en tanto los demás animales son corporales, también participan de la contemplación, y, por tanto, de la felicidad. Ellos necesitan del bienestar externo, al igual que el hombre, pues poseen una naturaleza que, como la nuestra, «no se basta a sí misma para la contemplación, sino que necesita de la salud corporal, del alimento y de los demás cuidados»,³⁶² pero son, tanto como nosotros, seres estéticos.

Y si en la vida contemplativa reside la felicidad, vemos ahora la analogía con aquello que Aristóteles plantea en lo concerniente a la ética, pues así como en la ética investigamos no para saber lo que es la virtud, sino para ser más virtuosos, en la estética investigamos no para saber qué es lo estético, sino para ser más felices.

³⁶² Aristóteles, *Ética nicomáquea*, 1178b 35-38.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor, Horkheimer, Max, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische fragmente*, traducción castellana de H. A. Murena: *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987.
- Adorno, Theodor, *Terminología filosófica*, Madrid, Taurus, 1983.
- Aristóteles, *Ética nicomáquea*, 1174 b, traducción de Julio Pallí Bonet, Madrid, Gredos, 1993.
- Aristóteles, *Retórica*, 1369 b, traducción castellana de E. Ignacio Granero: *El arte de la retórica*, Buenos Aires, Eudeba, 1978.
- Bataille, Georges, *Sur Nietzsche. Volonté de chance*, traducción castellana de Fernando Savater: *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte*, Madrid, Taurus, 1989.
- Bergson, Henri, *L'évolution créatrice*, traducción castellana de Pablo Ires: *La evolución creadora*, Buenos Aires, Cactus, 2007.
- Blanco, Domingo, "Las pérdidas del gusto y del sentimiento en la *Crítica del Juicio*", *Revista de Filosofía*, 3ª época, vol 6, N°9.
- Bogue, Ronald, "Gilles Deleuze: the aesthetics of force", en *Journal of the British Society for Phenomenology*, Vol. 24, N°1, Enero 1993.
- Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of The Sublime and Beautiful*.
- Cacciari, Massimo, "Saggio sulla inesistenza dell'estetica nietzschiana", traducción castellana de Mónica Cragnolini y Ana Paternostro: "Ensayo sobre la inexistencia de la estética nietzscheana", en *Desde Nietzsche. Tiempo, arte, política*, Buenos Aires, Biblos, 1994.
- Carbone, Mauro, "Le sensible et l'excédent. Merleau-Ponty et Kant », en *Merleau-Ponty. Notes de cours sur l'origine de la géométrie de Husserl*, Presses Universitaires de France, 1998.
- Carneiro, Silvio, "O caráter histórico da Teoria dos instintos de Freud. Leituras de Herbert Marcuse", ponencia leída en el Congreso Internacional Dimensão estética. Homenagem aos 50 anos de *Eros y civilização*, Belo Horizonte, 2005.
- Couderc, Paul, *La relatividad*, Buenos Aires, Eudeba, 1981.
- Crowther, Paul, "Fundamental Ontology and Trascendent Beauty", en *Kant-Studien*, 76 Jahrgang, Heft 1, 1985.
- Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1969.
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, I, Paris, Editions de la Différence, 1996.

- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, *L'Anti-Oedipe. Capitalismo et schizophrénie*, traducción castellana de Francisco Monge: *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1995.
- Deleuze, Gilles, *L'image-mouvement. Cinema 1*, traducción castellana de Irene Agoff: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Deleuze, Gilles, *L'image-temps. Cinéma 2*, traducción castellana de Irene Agoff: *Estudios sobre cine. La imagen-tiempo*, Buenos Aires, Paidós, 1996.
- Deleuze, Gilles, *La philosophie critique de Kant*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- Deleuze, Gilles, "Simulacro y filosofía antigua", en *Logique du sens*, traducción de Miguel Morey: *Lógica del sentido*, Barcelona, Planeta, 1994.
- De Souza Chauí, Marilena, *Merleau-Ponty. La experiencia del pensamiento*, Buenos Aires, Colihue, 1999.
- De Witt, Norman Wentworth, *Epicurus & his philosophy*, Minneapolis, University of Minnesota, 1954.
- Epicuro, *Carta a Herodoto*.
- Figueira da Silva, Markus, *Epicuro. Sabedoria e jardim*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003.
- Freud, Sigmund, *Jenseits des Lustprinzips*, traducción castellana de José L. Etcheverry: *Más allá del principio del placer*, en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1990, Volumen 18.
- Gadamer, Hans Georg, *Wahrheit und Methode*, traducción de Ana Aparicio y Rafael de Agapito: *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1988.
- Glidden, David K., "Sensus and Sense Perception in the *De rerum natura*", *California Studies in Classical Antiquity*, University of California Press, Vol. 12 (1979).
- Gould, Stephen Jay, *I have landed*, traducción castellana de Joandomènec Ros: *Acabo de llegar. El final de un principio en historia natural*, Barcelona, Crítica, 2007.
- Guyer, Paul, *Kant and the claims of teste*, New York, Cambridge University Press, 1997.
- Haar, Michel, "Late Merleau-Ponty'proximity to and distance from Heidegger", en *Journal of the British Society for Phenomenology*, Vol. 30, N 1, January 1999.
- Hegel, Georg W. F., *Werke*, tomo 5, Francfort del Meno, 1969.
- Heidegger, Martin, "El final de la filosofía y la tarea del pensar", en *Tiempo y ser*, Madrid, Tecnos, 2006.
- Heidegger, Martin, *Einführung in die Metaphysik*, traducción de Emilio Estiú: *Introducción a la metafísica*, Buenos Aires, Nova, 1980.

- Heidegger, Martin, *Nietzsche I*, traducción francesa de Pierre Klossowski: *Nietzsche I*, Paris, Gallimard, 1990.
- Heidegger, Martin, “Sobre la esencia y el concepto de la *Physis*. Aristóteles, *Física B*, 1”, en *Hitos*, Madrid, Alianza editorial, 2000.
- Lacan, Jacques, “Una definición materialista del fenómeno de conciencia”, en *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre 2: Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse. 1945-1955*, traducción castellana de Irene Agoff: *El seminario de Jacques Lacan, Libro 2, El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, Buenos Aires, Paidós, 1997.
- Long, Anthony A., *La filosofía helenística*, Madrid, Alianza, 1994.
- Löwith, Karl, “Il discorso della montagna di Nietzsche”, *Archivio di Filosofia*, N° 3, Padova, año 1964.
- Lucrecio, *De rerum natura*, Barcelona, Bosch, Casa editorial, 1985
- Liotard, Jean Francois, *Discurs, Figure*, traducción castellana de Joseph Elias y Carlota Hesse: *Discurso, Figura*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1979.
- Liotard, Jean François, *L'inhumain. Causeries sur le temps*, traducción castellana de Horacio Pons: *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Manantial, 1998.
- Marcuse, Herbert, *Eros and civilization. A philosophical inquiry into Freud*, Boston, Bacon Press, 1953, traducción castellana de Juan García Ponce, *Eros y civilización*, Barcelona, Ariel, 2008.
- Martin, John y Jessell, Thomas, “Development as a Guide to the Regional Anatomy of the Brain”, en *Principles of neural science*, edited by Eric R. Kandel, James H. Schwartz and Thomas Jessell, Connecticut, Appleton & Lange, 1991.
- Matos Dias, Isabel, “Maurice Merleau-Ponty: une esthésiologie ontologique”, en *Merleau-Ponty. Notes de cours sur l'origine de la géométrie de Husserl*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- Merleau-Ponty, Maurice, *L'Oeil et l'esprit*, traducción castellana de Jorge Romero Brest: *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós, 1986.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- Merleau-Ponty, Maurice, *La nature. Notes.Cours du Collège de France*, Paris, Editions du Seuil, 1995.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Signos*, Paris, Gallimard, 1960.

- Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödi. Oder: Griechentum und Pessimismus*, traducción castellana de Andrés Sanchez Pascual: *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1985.
- Nietzsche, Friedrich, *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt*, traducción castellana de Andrés Sanchez Pascual: *Crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza, 1998.
- Nikolsky, Boris, "Epicurus on pleasure", en *Phronesis*, vol. 46, N°4, (nov. 2001).
- O'Keefe, Timothy, "The Ontological Status of Sensible Qualities for Democritus and Epicurus", en *Ancient Philosophy*, Vol. XVII, N°1, Spring 1997.
- Rancière, Jacques, "¿Existe una estética deleuziana?", en *Gilles Deleuze. Une vie philosophique. Rencontres Internationales*. Río de Janeiro, Sao Pablo 10-14 juin 1996.
- Richir, Marc, "Le sensible dans le rêve", en *Merleau-Ponty. Notes de cours sur l'origine de la géométrie de Husserl*, Presses Universitaires de France, 1998.
- Rosenzweig, Mark, Leiman, Arnold, Breedlove, Marc, "Principles of Sensory Processing and Experience", en *Biological Psychology*, Massachussets, Sinauer Associates Inc, 1996.
- Safatle, Vladimir, "A sociedade de consumo seria uma utopia marcuseana realizada?", ponencia leída en el Congreso Internacional Dimensão estética. Homenagem aos 50 anos de *Eros y civilização*, Belo Horizonte, 2005.
- Safatle, Vladimir, "Sobre a gênese psicológica do transcendental: Adorno entre Freud e Kant", en *A filosofia após Freud*, Vladimir Safatle e Ronaldo Manzi organizadores, São Paulo, Humanitas, 2008.
- Sartre, Jean Paul, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940, traducción castellana de Manuel Lamana: *Lo imaginario*, Buenos Aires, Losada, 1964.
- Sartre, Jean Paul, *L'imagination*, traducción castellana de Carmen Dragonetti: *La imaginación*, Buenos Aires, Sudamericana, 1967.
- Sartre, Jean Paul, "Una idea fundamental de la fenomenología de Husserl: la intencionalidad", en *Situations, I*, traducción castellana de Luis Echávarri: *El hombre y las cosas*, Buenos Aires, Losada, 1967.
- Serres, Michel, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, traducción de José Luis Pardo: *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio*, Valencia, Pretextos, 1994.
- Van Riel, Gerd, "Aristotle's Definition of Pleasure: a Refutation of the Platonic Account", en *Ancient Philosophy*, Vol XX, N° 1, Spring 2000.
- Zangwill, Nick, "Kant on Pleasure in the Agreeable", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume 53, Number 2, Spring 1995.

SUMARIO

Prólogo/11

Introducción/14

Primera parte. Teoría de la percepción (Estesiología)

I- Lo imaginario puro/20

1. Imaginación pura. Revisión crítica de los elementos metafísicos de la estética kantiana/20

2. Imágenes puras/32

II- Estética y ontofenomenología/43

1. De Kant y Bergson a Merleau-Ponty/43

2. Del sentir a la carne/55

3. De Merleau-Ponty a Epicuro y Lucrecia/68

III- Embriaguez, estado de lo estético/80

1. Estética y voluntad de poder como arte/80

2. Arte no-nihilista/86

3. Concepto de embriaguez/89

4. Estado de embriaguez estética/94

Segunda parte. Teoría del placer (Hedonología)

I- Placer desinteresado. Revisión crítica del criterio de demarcación entre lo bello y lo agradable en la estética kantiana/98

II- Placer, pulsión y deseo/104

1. De Kant a Freud/104

2. De Freud a Marcuse/113

3. Deseo y pulsión/119

4. Deseo absoluto/125

III- Placer puro/129

1. Aristóteles/129

2. Epicuro/135

3. Placer en reposo y finalidad sin fin/141

Conclusión/159

Apéndice. Ontoestética descriptiva/173

Bibliografía/182