

# Boletín de estética

EL FINAL DEL ARTE

Huidobro y Oteiza

· *Gabriel Insausti* ·

ASPECTOS FENOMENOLÓGICOS Y HERMENÉUTICOS  
DE LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN EN MARIO PRESAS

· *Gerardo Oviedo* ·

INTUICIÓN Y EMOCIÓN CREADORA  
EN HENRI BERGSON

· *Clara Zimmermann* ·

Comentarios bibliográficos  
Galería

EL FINAL DEL ARTE

Huidobro y Oteiza

· *Gabriel Insausti* ·

ASPECTOS FENOMENOLÓGICOS Y HERMENÉUTICOS  
DE LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN EN MARIO PRESAS

· *Gerardo Oviedo* ·

INTUICIÓN Y EMOCIÓN CREADORA

EN HENRI BERGSON

· *Clara Zimmermann* ·

Comentarios bibliográficos

Galería

AÑO XVIII | VERANO 2022 | N° 58

ISSN 2408-4417

### Director

Ricardo Ibarlucía (CONICET, Universidad Nacional de San Martín)

### Secretario de Redacción

Mauro Sarquis (CONICET, Universidad Nacional de San Martín)

### Consejo de Redacción

Facundo Bey (CONICET), Gisela Fabbian (CONICET, Universidad Nacional de San Martín), María Paula Zingoni (MIRA registros)

### Comité Editorial

José Emilio Burucúa (Universidad Nacional de San Martín) – Pablo Pavese (Universidad de Buenos Aires) – Diana I. Pérez (CONICET, Universidad de Buenos Aires) – Sergio Sánchez (Universidad Nacional de Córdoba) – Daniel Scheck (Universidad Nacional del Comahue) – Filippo Fimiani (Università degli Studi de Salerno)

### Comité Académico

Anibal Cetrangolo (Università Ca' Foscari de Venezia) – Fabrizio Desideri (Università degli Studi di Firenze) – Susana Kampff-Lages (Universidade Federal Fluminense) – Leiser Madanes (Centro de Investigaciones Filosóficas) – Elena Oliveras (Universidad de Buenos Aires) – Eleonora Orlando (Universidad de Buenos Aires, CONICET) – Pablo Oyarzun (Universidad de Chile) – Carlos Pereda (Universidad Nacional Autónoma de México) – Mario A. Presas (Centro de Investigaciones Filosóficas) – Kathrin H. Rosenfield (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) – Jean-Marie Schaeffer (École des Hautes Études en Sciences Sociales-Centre National de la Recherche Scientifique) – Sigrid Weigel (Zentrum für Literatur -und Kultur-forschung, Berlin)

El *Boletín de Estética* es una publicación del Instituto de Filosofía “Ezequiel de Olaso” (CIF-CONICET). Aparece cuatro veces al año con periodicidad trimestral (Verano, Otoño, Invierno, Primavera). Su objetivo es contribuir al desarrollo del conocimiento en estética y filosofía del arte dentro del mundo de habla hispana a través de la edición de trabajos originales.

Esta publicación integra el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (Caicyt-CONICET) y la Scientific Electronic Library (SciELO). Se encuentra indizada en: SCOPUS (Elsevier), SCImago Journal, ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), MIAR (Matriz de Información para el análisis de revistas), The Philosopher's Index, Latindex (Catálogo: Nivel 1: Superior de excelencia), Binpar (Bibliografía Nacional de Publicaciones Periódicas Argentinas Registradas) y LatinREV (Red Latinoamericana de Revistas Académicas en Ciencias Sociales y Humanidades, FLACSO).

<http://www.boletindeestetica.com.ar/>  
Contacto: boletindeestetica@gmail.com

Editor responsable: Ricardo Ibarlucía. Domicilio Legal: Miñones 2073, C1428ATE, Buenos Aires © Centro de Investigaciones Filosóficas. Hecho el depósito que marca la Ley N° 11.723.

ISSN 2408-4417

Diseño de tapa: César Cesio      Maqueta original: María Heineberg

Verano 2022

## SUMARIO

|                                                                                                |         |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| Artículos                                                                                      | 5       |
| Gabriel Insausti                                                                               |         |
| <b>El final del arte: Huidobro y Oteiza</b>                                                    | 7-40    |
| Gerardo Oviedo                                                                                 |         |
| <b>Aspectos fenomenológicos y hermenéuticos de la estética de la recepción en Mario Presas</b> | 41-105  |
| Clara Zimmermann                                                                               |         |
| <b>Intuición y emoción creadora en Henri Bergson</b>                                           | 107-138 |
| Comentarios bibliográficos                                                                     | 139-151 |
| Galería                                                                                        | 153     |

## ARTÍCULOS

**Gabriel Insausti** es Doctor Filología Inglesa por la Universidad de Oviedo, así como Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Navarra, donde desempeña en la misma casa de estudios como Profesor de las áreas de Literatura Española y Teoría de la Literatura. Ha publicado, entre otros títulos, *La lira de Linos: cristianismo y cultura europea* (2021), *Unamuno en Hendaya* (2021), *Verdad y belleza: la pasión de Gerard Manley Hopkins* (2019), *El tiempo y la distancia: escritos sobre Cernuda* (2013), *El puente y las orillas: cuatro poetas ingleses* (2013) y *Miguel Hernández: la invención de una leyenda* (2012), entre otros. Correo electrónico: ginsausti@unav.es.

**Gerardo Oviedo** es Doctor en Estudios Hispánicos por la Universidad Autónoma de Madrid y Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos de Pensamiento Social Latinoamericano en la Facultad de Ciencia Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y como Profesor Adjunto de Filosofía Argentina y Latinoamericana en Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales. Participa como docente-investigador en el Instituto de Estudios sobre América Latina y el Caribe de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y en el Instituto de Filosofía Argentina y Americana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Es miembro de la Asociación de Hispanismo Filosófico de la Universidad Autónoma de Madrid. Ha publicado libros, capítulos de libros y artículos en Argentina, España, México, Chile y Brasil. Correo electrónico: gerovied@yahoo.com.ar

**Clara Zimmermann** es Licenciada en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires donde realizó su tesis, titulada *La experiencia estética en Bergson y Schopenhauer*, bajo la dirección de Daniel Brauer. Actualmente investiga la dimensión estética y cognoscitiva del concepto de *intuición* con particular énfasis en Kant, Schopenhauer y Bergson. Correo electrónico: clara.zimmermann91@gmail.com.

## EL FINAL DEL ARTE

Huidobro y Oteiza

· *Gabriel Insausti* ·

**Gabriel Insausti**

Universidad de Navarra

**El final del arte: Huidobro y Oteiza**

DOI: 10.36446/be.2022.58.254

**Resumen**

Jorge Oteiza (1908-2003) se refirió varias veces al poeta chileno Vicente Huidobro, a quien trató en Santiago de Chile entre 1935 y 1937. Se trata de un capítulo poco conocido y menos documentado de su trayectoria, pero del que se desprenderían con el tiempo importantes consecuencias. La documentación conservada en el archivo de la Fundación Oteiza incluye tres escritos inéditos que permiten reconocer la influencia del poeta chileno y su vanguardismo cosmopolita en la evolución del pensamiento estético oteiziano.

**Palabras clave**

Estética hispanoamericana; Hegel; historia del arte; vanguardia; realismo socialista

**The End of Art: Huidobro y Oteiza****Abstract**

Jorge Oteiza (1908-2003) referred quite often to Vicente Huidobro, the Chilean poet, whom he met in Santiago de Chile in 1935. It is a rather unknown and enigmatic episode of his career, but in time it would bring important consequences. The archives at Fundación Oteiza include in fact three essays that provide a glimpse of the influence of the poet in the evolution of the young artist's aesthetic thinking, especially as regards his understanding of the end of the avant-garde enterprise, an aspect that would remain constant throughout Oteiza's career.

**Keywords**

Hispanic American aesthetics; Hegel; history of art; avant-garde; socialist realism

Recibido: 26/04/21. Aprobado: 17/02/22.

**LA SOMBRA DE HEGEL**

Jorge Oteiza (1908-2003) cerró en 1959 su trayectoria escultórica en un proceso que explicó en *Propósito experimental* (1957), “El final del arte contemporáneo” (1960) y otros escritos. Sus ensayos de la siguiente década, *Quousque tandem!* (1963) y *Ejercicios espirituales en un túnel* (1965, pero publicado en 1983), testimonian el esfuerzo por reinterpretar ese final conclusivo dentro de un marco más amplio. Tres documentos inéditos, “La poesía diurna de VH”, “El artista y la educación para la paz” y “La nueva interpretación marxista del arte”, conservados en la Fundación Museo Jorge Oteiza (en adelante, FMJO), arrojan sin embargo nueva luz sobre la lectura de ese final que el propio artista proponía.

Que el final oteiziano está relacionado con el desarrollo de las vanguardias históricas y que en esa visión jugaba un papel Huidobro no es cosa difícil de adivinar: en el momento en que se conocieron, en la primavera 1935, se trataba de un artista plenamente consagrado y recién regresado a Chile de su larga estancia en París, donde había conocido a Picasso y Apollinaire y entablado amistad con Gris, Lipchitz, Léger, etc., es decir, con algunos de los artistas que el joven Oteiza situaba en el origen de su genealogía. Conocer a Huidobro equivalía rozarse con una vanguardia internacional de la que solo tenía noticia a través de las revistas y el escultor se refirió a él varias veces: en *Existe Dios al noroeste* lo consideraba uno de sus tres poetas predilectos (1990b: 6) y en *Quosque tandem!* citaba las últimas líneas

del prefacio a *Altazor* (1963: 59). La documentación conservada en el archivo de la Fundación Oteiza (Alzuza, Navarra) incluye además un ejemplar de la novela huidobriana *Papá o el diario de Alicia Mir*, con una dedicatoria de la poetisa argentina Ofelia Zúccoli, otro de *Saisons choisies*, sin notas, y otro de la edición de 1931 de *Altazor*, con varios subrayados.

El origen de esta relación, poco conocida y explorada únicamente por Niall Binns (véase 2006) y Elixabete Ansa (véase 2019), puede precisarse. En su poema “La ventana”, por ejemplo, evocaba Oteiza: “en mi aparador de recuerdos / Blancaluz se levanta las tetas con las manos ríe [...] /cierra la ventana / sigue Blancaluz en Santiago ríe” (2006: 387). Un retrato coherente con el mito erótico en el que la escritora uruguaya Blanca Luz Brum –recuérdese el célebre episodio relatado por Neruda (1974: 162-163)– se había convertido al romper con Siqueiros. Es muy posible que Brum, que tras esta ruptura recibió la hospitalidad de Huidobro, acogiese a su vez a Oteiza durante un momento de apuro económico. En cualquier caso, la documentación conservada certifica que el artista pudo conocer a Huidobro con ocasión de la conferencia que impartió a su llegada a Santiago en primavera de 1935, pues el poeta le honró con su asistencia (según recuerda el propio Oteiza en sus escritos, FMJO, *Archivo*, nº de registro 19655\_4); a los cuatro meses exponía Oteiza en el Museo de Bellas Artes e incluía entre las piezas de su “Encontrismo” –una variante personal del *objet trouvé*– su *Homenaje a Altazor*, realizado con dos cantos rodados; además, de acuerdo con el testimonio de Oteiza (FMJO, *Archivo*, nº de registro 19655\_4) el poeta declaró ante esa pieza que nadie había interpretado mejor su largo poema; y por Volodia Teitelboim (2002: 202) sabemos que en las tertulias en casa de Huidobro “aparecía, tocado por una eterna boina, siempre con una mujer al lado, el escultor vasco Jorge Oteiza”. La estancia santiaguina

de Oteiza, entre la primavera de 1935 y el verano de 1937, habría girado en torno al círculo de Huidobro, en una experiencia iniciática.

El ambiente que presidía esas reuniones –de las que participaban, además del propio Huidobro, Eduardo Anguita, Teitelboim y Blanca Luz– contiene un indicio de las ideas que Oteiza vertería más tarde. Por un lado, las letras chilenas se habían conmocionado con la aparición de la *Antología de poesía chilena nueva* (1935), a cargo de Anguita y Teitelboim, que suscitó las conocidas polémicas con Neruda y Pablo de Rokha, de las que Oteiza pudo aprender la retórica de la diatriba con la que irrumpió en la cultura vasca tras su regreso. Por otro, estos escritores se hallaban en ese momento implicados en una intensa actividad política: Huidobro no cesaba de proclamar su militancia comunista, Blanca Luz se implicó de lleno en la campaña de 1937 y Teitelboim, militante de las Juventudes Comunistas, llegaría a ser diputado y más tarde Secretario del Partido. Se trataba no obstante, en el caso de Huidobro, de un hombre perteneciente a la alta burguesía y en cuyas proclamas de la década anterior no cuesta distinguir, más que la voz de Marx, un eco difuso de Hegel y del idealismo alemán: el rechazo de la imitación en *Non serviam* tenía su referente último en “La relación de las artes figurativas con la naturaleza”, de Schelling; la propuesta de “crear un poema como la naturaleza hace un árbol” contenía un eco lejano de la idea schellingiana de *natura naturans*; la división tripartita de las fases de todo estilo artístico en “La creación pure” –arte “inferior al medio”, “en equilibrio con el medio” y “superior al medio”– suponía un intento de “historizar” el arte heredero de las categorías –“lo “clásico”, lo “romántico”, su “disolución”– que Hegel había propuesto en su *Estética*; y su afirmación de que la vanguardia “ha vuelto a poner de moda los problemas estéticos como en los tiempos de Hegel” (Huidobro 2003: 1302) no podía ser más explícita. Sobre todo, la subsiguiente idea de

Huidobro de que el cometido del arte no es ya “imitar las apariencias” de la Naturaleza sino emular “el fondo de sus leyes constructivas” (2003: 1305), casaba con el rechazo de la noción mimética que había prevalecido desde el Quattrocento y con el encaminamiento constructivista de Oteiza. Por fin, con sus poemas sobre el fin de la Gran Guerra –*Hallali y Tour Eiffel*, principalmente– Huidobro había desarrollado una imagen quiliástica y proclamado la llegada de una suerte de Edad del Espíritu lejanamente heredera del hegelianismo. Una nueva era se abría paso: a los ojos de estos artistas, la política solo trasladaba a la acción lo que el arte venía proclamando.

Oteiza era susceptible de secundar algunas de estas manifestaciones. Sus primeros intentos de sistematizar la pluralidad de los estilos en *Goya mañana* (1997: 17-18) se tradujeron en una tripartición heredera de la lectura huidobriana de Hegel, su idea de la tarea artística es eminentemente historicista, su pensamiento conoce articulaciones dialécticas (sobre todo, la relación entre masa y vacío) y entre sus poemas encontramos uno que se titula sencillamente “Soy un hegeliano”. Y, lo que le atañe de modo más directo, sus lecturas americanas incluían a Croce y a Heidegger.<sup>1</sup> El primero recordaba en su *Estética* la naturaleza cognoscitiva del arte según Hegel y apuntaba que su encomio constituía un “elogio fúnebre” ([1902] 1945: 336-337) de las artes. El segundo, en *El origen de la obra de arte* (1950, pero precedente de una conferencia de 1935), afirmaba que “la esencia del

<sup>1</sup> La *Estética* de Croce fue, según su propia confesión (1983: 105), el primer libro sobre la materia que leyó Oteiza –atraído por el prólogo de Unamuno, un autor que le era muy próximo– y constituye una referencia fundamental para sus ideas sobre la relación entre palabra e imagen. Heidegger, cuyo *El arte y el espacio* cabe relacionar con algunas reflexiones oteizianas sobre una nueva noción de espacio, “desocupado” y “receptivo”, aparece en los ensayos oteizianos (1963: 14) como referencia fundamental sobre la “curación de la angustia” que sería el nuevo propósito metafísico del arte y sobre el espacio sagrado que ha de construir este.

arte sería el ponerse a la obra de la verdad de lo ente” (2016: 57), y en la medida en que situaba al arte en el ámbito de la verdad y no solo de la belleza se remitía igualmente a Hegel (previa advertencia de que esa verdad no consiste en la simple *adequatio* escolástica sino en el “desocultamiento”). A partir de estas y otras referencias, la profecía hegeliana –si es que supone tal profecía– ha sido objeto de un número abrumador de estudios coetáneos de las manifestaciones de Oteiza. El fin vanguardista del arte, atisbado por un Huidobro de lenguaje milenarista, formaba parte de un clima común.

Es más, puede decirse que esta ingente bibliografía empezó a proliferar precisamente a partir del final conclusivo de Oteiza: en *L'idea di artisticità* (1962) Dino Formaggio partía de una aproximación fenomenológica que a través de la idea banfiana de “esteticidad” concedía al arte cierta autonomía respecto de la estética, y en consecuencia descartaba una lectura demasiado normativa de Hegel; en *Die Reise der Kunst ins Innere* (1966) Erich Heller leía el arte moderno como un viaje hacia la “interioridad” y tomaba la hegeliana “muerte del arte” por una profecía cumplida; en *Hegels Dialektik* (1971), Gadamer insistía en esta idea, señalaba que el arte ya no alcanza lo divino sino que describe el trayecto de una reflexión de la conciencia y reconocía en el planteamiento de Hegel una superación de la idea de símbolo de Creuzer; en “Hegel on the Future of Art” (1974), Karsten Harries diagnosticaba el aparente agotamiento del imaginario occidental y el carácter de “pasado” que asociamos al arte, en una nueva lectura de la afirmación hegeliana como profecía; en *Ästhetik und Geschichte* (1976) y *Die Unbefriedigte Aufklärung* (1979) Jörn Rüsen y Willi Oelmüller respectivamente aplicaban las ideas de Hegel al estudio del arte contemporáneo y tomaban a este último como “manifestación metateorética de la razón”; en *Beauty and Truth: A Study of Hegel's Aesthetics* (1987) Stephen Bungay rechazaba la idea del arte



como “filosofía imperfecta” y la interpretación de la estética hegeliana según la cual daría en una actividad superflua; y Terry Pinkard argüía en *Hegel: A Biography* (2000) que en torno a la “profecía” hegeliana se había suscitado un malentendido, que el arte siempre será necesario en la medida en que constituye el único modo de ofrecer la idea en una forma sensible y que se trataba únicamente de advertir que ya no podía producir obras cuyo significado quedaba encerrado en la obra misma. Las fechas no solo sugieren un *Zeitgeist* lúgubre en el que, como señala Gadamer (1991:19), la “muerte del arte” se alza como “sombra protagonista del arte moderno, en el que se proyecta como desvanecimiento de lo trascendente”; sugieren además dos familias de interpretaciones –la literal o “profética” y la atenuada o “hermenéutica” – e invitan además a precisar qué relación existe entre el abandono oteiziano de la escultura en 1959 y su interpretación del “hegelianismo” huidobriano.

### FINALES

Para comprender la lectura hegeliana de Huidobro en manos del Oteiza de 1963 es preciso entender primero desde qué óptica se arrojaba esa mirada retrospectiva, esto es, cómo había tenido lugar el final de su arte, cuatro años atrás. Cabe distinguir en su trayectoria tres líneas argumentales. La primera es la estrictamente plástica, y en ella el desenlace no constituye una interrupción sino una “conclusión”, la llegada a un resultado previsto hasta cierto punto en la premisa. ¿Cuál? La de que, siguiendo la ley de proporción inversa enunciada en “Propósito experimental” – “a escultura menos complicada, un espacio libre más atractivo” – Oteiza estaba condenado a terminar, como él mismo lo expresaba, “sin escultura entre las manos” (1988a: 224). Se trataba de un regreso al constructivismo, pero no en la lógica del mero *revival* sino como una asunción de los desafíos contenidos en la tentativa para llevarlos a sus últimas consecuencias. De hecho,

no es imposible trazar un parentesco entre algunos ejemplos de entreguerras y las últimas realizaciones plásticas de Oteiza: las piezas de pared recuerdan en ocasiones a los contrarrelieves de Tatlin; las cajas vacías de nuestro artista delatan cierta similitud con los volúmenes cúbicos de Kobra; los “astrolabios” de Rodchenko y las variaciones sobre tema esférico de Gabo de 1937 serían el antecedente más claro de la oteiziana *Desocupación de la esfera* (1958); y las *Conclusiones A y B para Mondrian* (1972) o el *Homenaje a Van Doesburg* (1958) harían explícita esta referencia. Sin embargo, más allá de estas semejanzas puntuales, Oteiza se reivindica como el artista que desarrolla un principio fundamental que yace en la base del constructivismo: la adopción del espacio como objeto fundamental de la escultura.

Los constructivistas rusos en particular habían reivindicado el espacio como un material más: en su “Manifiesto del realismo” Gabo y Pevsner (1993: 216-217) renunciaban a “la escultura en cuanto masa” y al volumen como “forma espacial plástica”, mientras que en “La composición del espacio” Kobra y Strzeminski (1989: 216) sostenían que “encerrar una escultura, estableciendo una oposición entre ella y el espacio, le arrebató su carácter orgánico”. Si a principios de los cincuenta Oteiza había retomado el impulso geométrico del Cézanne que predicaba la reductibilidad de las formas de la naturaleza al cubo, el cilindro y la esfera, proponiendo como módulo formal el hiperboloide de *Unidad triple y liviana*, durante la segunda mitad de la década entronca con este constructivismo ruso y abandona definitivamente toda preocupación figurativa para adoptar como elementos sintácticos las formas puras de la geometría. Esta “biología del espacio”, como la llamó el escultor, se encamina hacia su conclusión en el momento en que adopta un módulo elemental para la creación de formas: la “unidad Malevitch”, reconocible sobre todo en las cajas vacías, donde cada lado del cubo ha sido vulnerado por el trapecioide irregular del supremo-

tismo, en un nuevo equívoco entre el sólido y el hueco, y donde la circulación del espacio a través del interior propicia un juego muy rico de superposición de formas. Definir un espacio sin ocuparlo por entero, evocar una forma liberándola de la masa mediante la “fusión de unidades livianas”, fue su procedimiento en la segunda mitad de los años cincuenta. El resultado era una volatilización de la estatua.

La segunda línea argumental nos remite a la conocida idea hegeliana de que la obra de arte no es solamente “para la aprehensión sensible” y la percepción de la belleza no constituye pues lo “último”, lo cual supone a su vez la constatación de que “la obra de arte no satisface nuestra necesidad de lo absoluto” y la contemplamos, en la célebre frase, como “una cosa del pasado” (Hegel [1835] 1990: 38). Y esta basculación hacia la subjetividad aparece claramente en la noción de experiencia estética que subyace a los escritos de Oteiza de los sesenta: su insistencia en que la obra de arte “no educa” y su confesión de que “me interesa más que la obra la explicación” (1963: 80), esto es, la interpretación, sugiere un argumento cercano a Pinkard y Gadamer, según el cual el encuentro con el objeto sería solo un momento de la experiencia estética, que encontraría su plenitud en la reflexión; también un indicio de su flagrante logocentrismo, manifiesto en episodios como el poema que publicó en la contracubierta de *Existe Dios al noroeste*, significativamente junto con una imagen de *Homenaje a Mallarmé* (1959), una de sus últimas piezas:

noté que de mis últimas esculturas  
salían palabras  
sentí que era el final  
así pasé de mi lenguaje de escultura lento y caro  
a esta economía de lenguaje (Oteiza 1990b)

Creo que la secuencia es muy reveladora, dentro de la autointerpretación oteiziana: el artista no abandonaba simplemente la escultura, de ella nacía el poeta y hermeneuta. También lo es la especificidad de estas actividades: contra la lentitud y la carestía de la producción plástica, la inmediatez de la escritura, cuyo atractivo es preciso comprender desde el contexto del franquismo tardío y la adopción oteiziana de un papel “profético” dentro de la cultura vasca; pero, sobre todo, es preciso reparar en el sustantivo, y no solo en los adjetivos. Decir que la escultura es un “lenguaje” supone reducir el objeto a un significante, y no un percepto. Y, contra el carácter relativamente autotélico de la obra de arte, pertenece a la esencia del signo remitir a otra cosa que sí mismo; lo suyo de un conjunto de signos, por definición, es que al decodificarlos quedan “atrás”, como una hegeliana “cosa del pasado” que sugiere una univocidad semántica inasequible para el objeto plástico. En sus “Declaraciones a la revista “Polityka” (1976) Oteiza proponía ese nuevo logocentrismo en un sentido muy claro: “Los medios actuales de información directa son suficientes para informarnos y para despertar nuestra conciencia, incluso mucho más eficaces que los del artista” (1988b: 256). Y en “El arte como escuela política de tomas de conciencia” (1990a: 29), expresaba su reconocimiento a Korzybski por haber convertido a la lingüística en una parte de su semántica general, y no a la inversa: objeto y palabra formaban parte de una misma familia, cuya función era la producción de significado.

La tercera línea atañe al intento oteiziano de leer cierta racionalidad en el despliegue de los estilos: su “Ley de los cambios” (1990), donde sostiene que en la historia del arte existe una oscilación entre dos polos y una secuencia temporal que cabe representar mediante la curva de la función seno, en la que tras una fase de “expresión” llegaría otra de “apagamiento”. Esta última sería la correspondiente al *Igitur* ma-

llarmeano y a su propio final conclusivo, gemelo del que *debería* haber tenido lugar en Huidobro. La *Ley* contiene así un discurso no ya descriptivo de una serie de fenómenos sino abiertamente prescriptivo, de ahí las iracundas admoniciones oteizianas. En cuanto a la cronología, dado que el bosquejo de sus primeras formulaciones tuvo lugar en los escritos de la primera mitad de la década de 1960,<sup>2</sup> sugiere una suerte de circularidad: ¿convertía Oteiza en categoría su propio caso particular o se aplicaba a sí mismo las conclusiones de esa especulación teórica?

Sea como fuere, es obvio que la *Ley* forma parte de un intento de elucidación de la historia del arte desde un esquema dialéctico que presupone a) la finitud de las posibilidades formales (tras cuyo agotamiento se iniciaría la segunda fase); y b) la historicidad radical de la obra de arte como resultado de la idea occidental de cambio (impensable en la inmovilidad egipcia o bizantina, por ejemplo). Un esquema dual que nos resulta familiar, pues lo comparten autores muy diversos: por remitirme a los más próximos, Wölfflin –a quien Oteiza cita en *Ejercicios*, pero curiosamente no en *Ley de los cambios*– adelantaba en el prefacio a *Renacimiento y barroco* que su propósito era “observar la ley que permitiría vislumbrar la vida interna del arte” (1986: 11); Eugenio d’Ors, un autor con quien Oteiza protagonizó un enfrentamiento en 1949, había aplicado ese dualismo a su idea de los “eones” clásico y barroco en *Lo barroco* (1935); y en el mismo año en que Oteiza daba su trayectoria por concluida Clement Greenberg afirmaba en “The Case for Abstract Art” que “toda tradición cultural tiende a corregir un extremo yendo al opuesto” ([1959] 1993: 79). Lo que estas tentativas ilustran, y lo que se reedita en la *Ley* oteiziana, es por consiguiente un movimiento inmanente a las formas, esto es, una

<sup>2</sup> Gregorio Díaz Ereño (2010: 21) apunta no obstante que los primeros atisbos de la idea proceden de diez años antes.

afirmación tácita de la autonomía del arte que bebe de la noción de *Kunstwollen* de Riegl, y una oscilación pendular; en el caso de Oteiza se pone de manifiesto además una voluntad sistemática en la que la narrativa estaría prevista desde un principio, en un corolario del organicismo inoculado por su temprana lectura de Spengler: *Hasiera da amaiera* (1963: 59), “el principio es el final”, solía repetir para resumir la idea. En su *Ley* la fase de desarrollo de la expresión y la de apagamiento, por tanto, *pertenecen a la misma narrativa, al mismo movimiento*. De ahí que afirmase que “la historia de la escultura la hace un solo escultor” (1988a: 224). En suma, Oteiza había desembochado en el “apagamiento de la expresión” por tres vías paralelas. Y, si bien la primera no suponía en apariencia una relación con Huidobro y con lectura alguna de Hegel, las otras dos apuntaban con claridad hacia una lógica hegeliana.

#### HUIDOBRO: UN PASO ATRÁS

Este parentesco aparece en la reinterpretación oteiziana de Huidobro, como se pone de manifiesto en los inéditos mencionados. El primero, “La poesía diurna de VH” (FMJO, *Archivo*, nº registro 19655\_1 y siguientes),<sup>3</sup> incluye una revisión de la tentativa vanguardista de Huidobro que arranca de su adanismo y de una alusión a Mallarmé, dos temas de amplio desarrollo tanto en el poeta chileno como en Oteiza: “H. se siente fracasado como se pudo sentir el Mallarmé del golpe de dados [...] porque no comprende su *Igitur*; Adán sigue creyendo que solo es Adán en el paraíso de la expresión”, escribe Oteiza: un eco, entre otras cosas, del artículo “Adán en el paraíso” (1910) de Ortega y Gasset, a quien leyó en Madrid, durante su etapa de estudiante entre 1927 y 1932, y una referencia al poeta francés que con

<sup>3</sup> Consta de cinco folios mecanoscritos probablemente en 1963, dado que aluden al libro de David Bary, *Huidobro o la vocación poética*, publicado ese año.

su escritura elíptica habría producido un lenguaje “cóncavo”, en la terminología oteiziana, gemelo del de su propia conclusión escultórica. Es preciso tener en cuenta sin embargo que estos apuntes oteizianos datan de 1963, cuando el escultor había cerrado su trayectoria plástica. Y la denuncia de ese adanismo es constante en sus escritos de la década.<sup>4</sup>

Huelga decirlo, Oteiza se sentía investido de la autoridad moral precisa para lanzar estos pronunciamientos: tras el galardón de 1957, en lugar de lanzarse al mercado internacional le había dado la espalda para entregarse a su “misión” cultural. En sus oídos la ironía del *ready made* duchampiano –la calificación como “obra de arte” de un objeto producido en serie– resonaba con un mensaje inequívoco: el carácter prescindible del arte y la desaparición de toda cualidad aurática en un mundo dominado por el juego de oferta y demanda; un mundo, el de la reproductibilidad técnica que diagnosticaba Benjamin, donde la propia creatividad, lejos de desafiar el orden burgués, había quedado sometida a los imperativos comerciales. “El artista”, en la visión oteiziana, para sustraerse a este estado de cosas, debía quedar pues “negado como creatividad formalista de consumo”, pues esta era “canonizada por el sistema capitalista” (2013: 55). El siguiente paso, el abandono definitivo de toda modalidad de producción, explicitaría su negativa a formar parte del juego.<sup>5</sup> En suma, la

<sup>4</sup> En *Quousque tandem!*, por ejemplo, señalaba a un informalismo rampante que “ya debería haber concluido” pero se negaba a hacerlo debido al pingüe negocio de galerías y bienales.

<sup>5</sup> Oteiza era consciente del paralelismo entre el itinerario de Duchamp y el suyo, con las previsible reservas. En las anotaciones realizadas sobre su ejemplar de *Conversaciones con Marcel Duchamp*, de Pierre Cabanne (FMJO, Biblioteca, n° registro 1161), daba algunas pistas sobre su lectura de este abandono: por un lado, aceptaba la propuesta duchampiana de “ser artista sin el arte y a eso llamarlo también arte”, retomando la frase del francés de que “mi arte consistiría en vivir”; pero, por el otro, rechazaba el juego de provocación y excitación del sujeto, típico de Dadá.

auténtica condición del artista, a juicio de un Oteiza que se hallaba en 1963 de vuelta de la actividad creadora, era una situación exílica como la de Adán tras la caída. De ahí que entre las primeras frases de “La poesía diurna de VH” esté la de que “antes del pecado Adán no existe”. El artista hace sus obras, pero estas a su vez lo hacen a él, en un proceso autopoietico que no podía perpetuarse.

No es casual, por tanto, que en “La poesía diurna de VH” Oteiza introduzca algunas afirmaciones de aroma hegeliano: las de que “Sin pecado no hay conciencia” y la de que “Adán antes del pecado lo que ve es el mundo como expresión-objeto”.<sup>6</sup> ¿Qué relación guarda esto con el poeta chileno? Que, dado el contexto, ese Adán supone una antonomasia que apunta hacia el propio Huidobro, quien con *Adán* (1916) rendía homenaje al Whitman de *Children of Adam* (1867) para proponer una visión auroral como clave de su vanguardismo incipiente. El reproche de Oteiza hacia su amigo sería, por consiguiente, que se habría resistido a abandonar ese mundo inaugural tras haber llegado a su conclusión, es decir, que tras el desmantelamiento desde dentro del lenguaje en el que desembocaba su *Altazor* en 1931, con la desintegración de la palabra en su materia puramente fónica e inarticulada, el poeta no obstante habría persistido en la escritura con libros como *Ver y palpar* (1941) o *El ciudadano del olvido* (1941); de hecho, no habría vuelto simplemente a la escritura sino a una poesía más discursiva y menos audaz. Con el grito final de *Altazor*, el “Aia a i ai a i i i o ia” de su último verso, Huidobro llevaba a

<sup>6</sup> Hegel ([1832] 1987: 370-375), de acuerdo con su noción de despliegue de la Idea, contemplaba el estado adánico como una “unidad con Dios y con la naturaleza”, pero un estado “no esencial” como lo demuestra el hecho de que se haya perdido; en efecto, la condición espiritual del hombre exigía una unidad no meramente natural, consciente de las escisiones; por eso “el acuerdo espiritual proviene del estar escindido”, de modo que la caída de Adán no es “contingente” y ha de producirse para que se dé la conciencia.

la expresión verbal a un final... para a continuación buscar un nuevo principio. Oteiza lo había conocido precisamente en 1935, cuando parecía haber llegado a ese silencio último –un apagamiento de la expresión por exploración y cuestionamiento de los propios medios expresivos, gemela de la que él llevaría a cabo en su escultura– pero con sus libros de los años cuarenta el poeta traicionaría la narrativa oteiziana. En suma, el poeta chileno había partido de la nada como origen y atisbado al igual que él mismo una nada “como final”, razona nuestro artista: “Yo conozco el vacío y conozco la nada”, decía Huidobro significativamente en su “Tríptico a Stéphane Mallarmé” (2003: 1055), publicado en 1936, cuando Oteiza frecuentaba el círculo del poeta. Simplemente, no se habría decidido a dar el último paso. Y en “La poesía diurna” lo juzga Oteiza con severidad: “Qué grave error, el artista queriendo siempre seguir haciendo arte”, escribe. Un eco de la “Ley de los cambios” que dicta un veredicto tajante: en lugar de avanzar, Huidobro habría retrocedido en el umbral de su propio silencio.

El segundo aspecto que conviene mencionar es que, a juicio del escultor, con Huidobro “el artista sigue hablando dos lenguajes” (FMJO, *Archivo*, nº registro 19655\_4), a diferencia de un poeta ideal que, como anota en la página 166 de su ejemplar de *Exploración de la poesía*, de Celaya (FMJO, *Biblioteca*, nº registro 1256), al igual que Rimbaud quisiera “callarse” pues en él son indistinguibles “los dos lenguajes que antes eran distintos”, por lo que se produce “la indistinción superior entre arte y vida”. Un ejercicio de vanguardismo histó-

rico, porque Oteiza coincide en este respecto con surrealistas y dadaístas en su culto a Rimbaud:<sup>7</sup> terminada la expresión, la fase “acumulativa”, era preciso lanzarse a la vida pertrechados con ese bagaje para transformar el mundo mediante la acción (el arte en cuanto *poiesis*, en la *Ley de los cambios*, se define varias veces como “laboratorio para la vida”). Ahora bien, ¿qué significa este reproche de Oteiza? En primer lugar que, como ha señalado Belén Castro Morales (véase 2003: 1516), un Huidobro muy comprometido en su militancia comunista sufría en 1935 la tensión entre su experimentalismo vanguardista y el realismo social que se imponía como única poética en el congreso de Moscú celebrado precisamente ese año: las proclamas del poeta no cesaban de censurar toda actitud solipsista, pero su escritura más habitual no facilitaba precisamente la función comunicativa (con lo que se perpetuaba el problema decimonónico de la escisión entre arte y vida). Y, en segundo lugar, que esa duplicidad impedía al artista su plena disponibilidad para la acción, como predicaba el Oteiza de 1963: las constantes declaraciones de Huidobro durante los años en que Oteiza lo conoció –“Los salvajes”, “Al país”, “Carta a un nacista”, etc. (véase 2004: 158-180)– o sus poemas –“Pasionaria”, “Está sangrando España”, “URSS”, “Despertar de octubre 1917”, “Elegía a la muerte de Lenin” (véase Huidobro 2003: 1188-1215)– dan fe de una intensa preocupación política que corría en paralelo de la experimentación formal.

Huelga decir que la postura de Huidobro, que había sido candidato a la presidencia en 1925, debe comprenderse en su contexto. La Depresión internacional de 1929 había agravado la situación de la clase

---

<sup>7</sup> Oteiza lo reivindica a las claras en su poema “Tantas veces Rimbaud que habéis vivido” (2006: 497-498), donde elogia al poeta francés y su precoz abandono del arte contra los artistas prolíficos como Picasso.

obrero al reducir las exportaciones, el gobierno de Montero se enfrentaba a intentonas golpistas como la de Dávila en 1932 y el segundo periodo presidencial de Alessandri suponía una tentativa apoyada por las derechas –dentro de la polarización internacional entre fascismo y comunismo y de la intensificación de la violencia, de la que el propio Huidobro fue objeto varias veces– que no podía satisfacer al poeta chileno. La respuesta de las izquierdas, la formación de un Frente Popular en 1936, suponía pues una esperanza secundada con entusiasmo por los Huidobro, Teitelboim, Brum, etc., en la que Oteiza tuvo la oportunidad de participar hasta que la derrota en las elecciones de 1937 lo convenció de que era preferible regresar a Buenos Aires.<sup>8</sup> El Huidobro que él había frecuentado, así, no era tanto el vanguardista cosmopolita, el ávido de experimento formal, cuanto el que creía llegado el momento de propiciar un vuelco político de gran magnitud (basta un vistazo a sus artículos de *Frente Popular* de 1937, como “Acción nacional”, “El peligro ruso”, “La hora decisiva”, “Por la vida y contra la muerte”, véase Huidobro 2004: 163-169). Y el paralelismo estaba servido: eso era lo que juzgaba el propio Oteiza que podía suceder –y, en cierto modo, sucedió– en el País Vasco de la década de 1960.

Junto con “La poesía diurna de VH”, “El artista y la educación de la paz” (FMJO, *Archivo*, nº registro 14737 y siguientes), y “La nueva interpretación marxista del arte (arte y revolución)” (FMJO, *Archivo*, nº registro 19963) ofrecen más luz sobre la cuestión. En realidad, el co-

---

<sup>8</sup> En *Oteiza: su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, explicó que “en Chile era otra cosa, las dificultades revestían seriedad política, tenían una justificación revolucionaria” (1978: 96) y precisó que tomó parte en las actividades del Frente Popular y en el teatro experimental universitario. Que este compromiso político venía mediado por su relación con el círculo de Huidobro lo sugiere su recuerdo de que en la primera de sus visitas a la casa del poeta se le “examinó” de marxismo.

tejo de ambos sugiere un revelador diálogo. En el primero, correspondiente a una conferencia dictada en Bogotá en 1946, recoge Oteiza algunas ideas de Pablo de Rokha y su *Morfología del espanto*, reconoce “el servicio inmenso a la filosofía del realismo socialista” del poeta y afirma que “el artista sirve a la sociedad”, pero defiende también “la libertad individual de la expresión artística”; en el segundo declara “insuficiente” la interpretación marxista del arte, afirma que cobija una idea “nada revolucionaria”, el arte como “una superestructura, un lujo en el progreso del capitalismo, y no como arma transformadora del hombre”, y deplora “la lamentable historia de los realismos socialistas”. Ahora bien, los títulos huidobrianos enumerados dos párrafos atrás sugieren que sus posicionamientos políticos de 1935-1940 rezumaban un aroma a Komintern y sovietismo. Pues bien, desde el punto de vista práctico Oteiza no podía ignorar en la década de 1940 qué había supuesto el dogma realsocialista para los Malevitch, Rodchenko, etc., a los que tanto apreciaba; desde el teórico, el ejemplo que ofrece, la insuficiencia de la elevación religiosa para explicar el gótico, sugiere –junto con una crítica tácita a explicaciones como la de Panofsky en “El abad Suger de Saint-Denis”– el atisbo de su propia visión: fuera del dogma del materialismo histórico, una idea más autónoma del arte, en la que las formas gozarían de una vida propia. Esa, y no la remisión a las condiciones de producción, era la lógica de su *Ley de los cambios*, en una vertiente “idealista” que retrocede hasta Hegel pasando por encima de Marx.

Esta heterodoxia y su relación con Huidobro –y con los comentarios reproches al poeta– se comprende a la luz de otro escrito, “Parentesco con Mao”, de 1975. Allí Oteiza recapitulaba el esquema de su *Ley*, reconocía que había partido “lejanamente” de la dialéctica hegeliana y comprobaba sin embargo que la síntesis “no se producía”; contra “el error de la experiencia soviética”, añadía, imbuido de las ideas del economista francés Charles Bettelheim, la revolución china

le había servido para replantear algunas ideas: fundamentalmente, que la crítica de Mao desenmascaraba el papel de la negación en Hegel, la cual suponía en realidad una “conservación” al ser cada uno de los elementos reabsorbido en una síntesis superior. “La dialéctica del movimiento real”, concluía de la mano de Mao, “no se produce por síntesis sino por contradicciones (como en mi par dialéctico)” (2013: 54). Se trata de una alusión velada *Las contradicciones* (1937), uno de los escritos fundacionales del maoísmo cuyas ideas recogió Mao en su discurso de Chengtu de marzo de 1958 (1974b: 103): allí confirmaba con Hegel que la “contradicción” es el motor de todo cambio y se da en el desarrollo de todas las cosas, pero denunciaba la naturaleza “idealista” de la dialéctica hegeliana, la apresurada búsqueda soviética de la unidad y la renuncia a enfrentar las contradicciones; sobre todo, desde una posición oriental “antimetafísica”, en la que carece de toda vigencia la idea occidental de sustancia, a los ojos de Mao era posible contemplar el proceso dialéctico de Hegel como una continuidad y afirmar que, contra la ortodoxia hegeliana y marxiana, existen “contradicciones antagónicas” (Mao 1974a: 86) en las que la unidad de los contrarios se revela imposible.

Obviamente, Mao pensaba en el conflicto entre clases sociales y entre masas y líder, pero Oteiza aplica su lógica a la relación entre arte y política, a la convivencia entre los “dos lenguajes”. En su modelo, en lugar de integrarse en una unidad superior los elementos se escinden el uno del otro (es lo que sucede, por ejemplo, en su descarte del tiempo como irrelevante, para quedarse solo con el espacio: de ahí su nulo interés por el arte cinético). Y esa misma lógica parece gravitar sobre su reproche a Huidobro: el argumento de Groys en *Obra de arte total Stalin* –que el realismo socialista “llamado a educar a las masas” (2008: 35) suponía la consumación y no la extinción de la vanguardia, dado que esta se proponía desde un principio la disolu-

ción en la vida y el empleo del arte como herramienta de transformación social– habría resonado como una *boutade* en los oídos de Oteiza, quien frente a ese planteamiento “asuntivo” prefería una lógica disyuntiva: contra el intento de casar producción plástica y acción política, que degrada al arte y lo reduce a un discurso subsidiario o a mera propaganda, la mutua exclusión. En su lógica “maoísta” se había operado “una transformación” en el artista, pues este dejaba de “producir objetos de expresión, de comunicación, de consumo”, gracias a que su negación no era “conservadora” como en Hegel sino “destructiva”, y de ese modo “su servicio social consistiría en traspasarle al pueblo su nueva sensibilidad” (2013: 54). Primero el artista realiza su obra, después interviene social y políticamente. De ese modo la duplicidad de lenguajes ni supone una rémora para la acción ni empuja a subordinar el arte a criterios espurios, dictados desde otras instancias. Huidobro habría optado por permanecer en la duplicidad, en los “dos lenguajes”, en una resolución –o una falta de resolución– funesta a los ojos de Oteiza: inoperancia política, ulterior falta de rigor estético.

No debe olvidarse que Oteiza escribió estos opúsculos a lo largo de cuatro décadas, entre 1946 y 1990, que coinciden casi al milímetro con la geopolítica de bloques: su mirada hacia la “experiencia soviética” era inevitablemente exterior y formaba parte de un debate entre las izquierdas europeas. De ahí que lo que trasluzca en algunas de sus conclusiones sea un replanteamiento del tema del *engagement* y de las ideas de Benda o Sartre. No en vano el primerísimo párrafo de *Qu'est-ce que la littérature?* (1947) recordaba las palabras de un afamado escritor que sostenía que “los peores artistas son los más comprometidos, como los pintores soviéticos” (1948: 11). Por supuesto, Sartre desterraba esta idea de compromiso por demasiado pobre y abogaba por recordar que toda obra artística se encuentra “comprometida” en la medida en que su autor se halla, al igual que el resto de

los hombres, “en situación”; lo que añadía era que por medio de su obra podía “trascender” esa situación y no quedar encerrado en ella. Las últimas páginas de su ensayo enarbolaban un alegato a favor de la libertad artística, entendida como actividad incondicionada: “La literatura de una época está alienada si no llega a la conciencia explícita de su autonomía y se somete a los poderes temporales o a una ideología” (Sartre 1948: 156). El arte no era pues un “reflejo” de estructura alguna, no pretendía representar lo que hay sino más bien proponer lo que no hay, en un corolario al que Oteiza se acercaba en su crítica al realismo. Con su insistencia en la naturaleza “semántica” del arte, su visión del artista como un *déclassé* (a un tiempo dentro y fuera de la burguesía) y su descarte de la visión ingenua del arte como herramienta de transformación social, Sartre adelantaba algunos elementos de la revisión oteiziana y ofrecía así una alternativa al soviétismo. La idea de una causalidad eficiente de tipo mecanicista debía olvidarse: el arte, repetía Oteiza en sus entrevistas, no cambia el mundo, pero sí tal vez a los hombres que han de cambiar el mundo. En lugar de concebir el arte como “efecto”, según la idea marxiana de “superestructura”, era preciso concederle una virtualidad autocausativa. Y, al cultivar sus “dos lenguajes”, Huidobro habría permanecido en un momento anterior de esta reflexión.

#### UNA VISIÓN PRECOZ

Precisar el significado de este final oteiziano del arte permite situar su aportación en un sentido no solo plástico sino histórico. Y la cronología es aquí decisiva. De un lado, al concluir en 1959 Oteiza subrayaba la pertinencia de esa neovanguardia –y de su conclusión– ante la llegada de un minimalismo prolífico en sus juegos perceptuales y de un pop que rendía pleitesía al mercado, las tendencias hegemónicas en la siguiente década. Del otro, al retomar la senda del construc-

tivismo, y singularmente del ruso, tácitamente proclamaba el carácter truncado del movimiento debido a su marginación en manos de la política cultural del estalinismo. Al mismo tiempo, cabe decir que la conceptualización oteiziana, su “Ley de los cambios”, supone ya desde su propia enunciación una tentativa claramente moderna que delata su carácter normativo.<sup>9</sup>

Todo lo cual invita a contemplar la interpretación oteiziana de Huidobro como una lectura personal de Hegel, no ya simplemente de la idea de experiencia estética sino del intento hegeliano de entrever cierta racionalidad en su despliegue a lo largo del tiempo. A lo largo de cuatro décadas, Oteiza predicó ese final –más de acuerdo con la idea de Heller y Gadamer de que la interpretación constituye un momento de la experiencia estética y no un elemento adventicio, y menos con un Bungay y un Pinkard que descartaban la lectura “fuerte” de la profecía hegeliana– en una feliz coincidencia cronológica con varios autores del panorama internacional. Algunos de los más conocidos son Hans Belting, quien en *The End of the History of Art?* (1987) partió de la idea lineal de la historia del arte de Vasari y del agotamiento del *modernism* como premisa para cuestionar la función del arte; y Arthur C. Danto, quien en *Beyond the Brillo Box* [Más allá de la Brillo Box] (1992) y *After the End of Art* [Después del fin del arte] (1997) concluía que, si bien podría seguir habiendo arte, su historia “estructurada narrativamente” había llegado a su fin; podría

<sup>9</sup> De ahí la dificultad para comprender su propósito y su alcance desde nuestra perspectiva postmoderna y pluralista. Oteiza no tuvo tiempo de conocer, para atenuar ese esquematismo, la filosofía del acontecimiento: esa atención a lo impredecible, al elemento extrínseco que sobrepasa las condiciones de su aparición y que, en consecuencia, no puede deducirse de ellas o, como lo ha definido Alain Badiou, el planteamiento de aquello “que hace aparecer una posibilidad que permanecía invisible o incluso impensable” (2010: 19). De ahí quizá el carácter dogmático del pensamiento oteiziano, que a menudo le granjeó una recepción hostil.



haber más producción artística, pero tal cosa no añadiría nuevos capítulos a esa trama. El arte habría desarrollado un ciclo que quedaba ya cerrado. Y Oteiza confirmaba la idea de esta “narrativa” cuando, al regresar esporádicamente a la actividad escultórica en la década de 1970, no arrancaba de un nuevo comienzo sino simplemente desarrollaba posibilidades aún no exploradas en algunas familias de piezas de su etapa de 1955-59. Lo que Oteiza no secundaba, como se comprueba en su juicio sobre Huidobro, era la actitud “tolerante” hacia la pluralidad de tendencias y la producción de arte “posthistórico” que comparten Belting y Danto.

Por supuesto, se trata de un punto de vista que prima lo acontecido en el mundo anglo germánico y en el *modernism*: Belting partía de una reflexión suscitada por el pintor Hervé Fischer, mientras que Danto se refería una y otra vez a su perplejidad de 1964 ante las cajas de Brillo de Andy Warhol: ¿qué es lo que hace que un objeto sea “arte” cuando no se distingue formalmente de un objeto manufacturado cualquiera? La tesis conclusiva de Belting y Danto, sin embargo, coincide con la de Oteiza en dos puntos al menos: tanto uno como otro hablan ante todo del final *de una narrativa* y tanto uno como el otro beben claramente de Hegel. Cuando Belting subraya que el hallazgo de Hegel no es solo el haber situado la producción artística en el tiempo sino sobre todo haberlo caracterizado “como una fase transitoria en el proceso del espíritu de tomar posesión del mundo” (1987: 11) se sitúa muy cerca del lenguaje “bifásico” sobre la “acumulación” y la “ocupación de mundo” del hegeliano heterodoxo que era Oteiza; y cuando para descartar el expresionismo abstracto Danto recurría a la historicidad –y a una noción muy cerrada de esa historicidad– rozaba las predilecciones y los argumentos de Oteiza contra el informalismo. Es más, en el momento en que Danto (1992: 41) definía el arte como un objeto que “encarna su significado”, olvidaba el carácter de “cosa” de la obra de arte subrayado por Heidegger

([1950] 2016) y ponía el énfasis en el aspecto semántico en un sentido cercano al de Oteiza (y criticado con perspicacia por autores como Noël Carroll o por artistas como Victor Burgin).<sup>10</sup> Sobre todo, la coincidencia puntual ocultaba cierta comunidad de fondo: en su intento de dilucidar el final del arte en la segunda mitad del siglo XX, autores como Belting, Danto u Oteiza aplicaban categorías hegelianas a un mismo proyecto, el iniciado con Cézanne, continuado con el cubismo y desarrollado a partir de la abstracción geométrica. Que la crítica anglosajona asumiese ese paradigma a través de Fry y Barr y que Oteiza lo hiciese por medio de amistades como Huidobro –y muchos otros– no quita la identidad del relato.

Quizá por eso en las disquisiciones de Oteiza sobre Huidobro –como en las de Belting y Danto– no se dirime solo la cuestión del final del arte sino la del final *de la vanguardia* (simplemente, donde se dice “vanguardias históricas” que traducir por *modernism*) y de la consiguiente lectura de la historia del arte, donde las tendencias no pueden “sobrevivir eternizándose” (Oteiza 2013: 55). Nuestro artista se revelaría, por tanto, como un vanguardista “integral”: decir que en el arte hay una actividad provisional, que debe llegar a conclusiones para reintegrar después al artista a la vida y no reiterarse en abastecer de

<sup>10</sup> En “The End of Art?” (1998) y otros escritos, Carroll sostiene que la noción meta-discursiva de arte a la que Hegel abre la puerta y que recoge Danto ofrece varios puntos débiles y, sobre todo, que puede haber obras de arte “que no dicen nada”, que tiene más por objeto la belleza que la verdad. Danto estaría utilizando a Hegel en un sentido circular: define el arte y a continuación proclama su muerte, en un esencialismo que se da la razón a sí mismo, pues ningún ejemplo posterior podría poner en cuestión la tesis por quedar descalificado de antemano, en una lógica de la profecía autocumplida que Sandra Bacharach (2002) ha combatido. Por otro lado, Victor Burgin argumentó en *The End of Art Theory* (1986) mediante el recurso a Lacan, Barthes y otros autores, que ante la pluralidad irreductible de la era postmoderna lo que moría era la teoría, no el arte, y que el error de los artistas era prestar demasiada atención a los voceros de la “profecía” hegeliana.

objetos a un mundo burgués, como exigía Oteiza a Huidobro, supone retomar un propósito típicamente vanguardista, pero a menudo olvidado por los propios artistas de vanguardia. En su “Ideología y técnica, desde una ley de los cambios para el arte” lo expondría definitivamente el escultor: la obra de arte es ahí “una herramienta experimental” y el artista “no está para siempre dentro del arte” (1990: 12), en un eco de “La poesía diurna”. De ahí, del hecho de que el arte no se disolviese en la vida, sino que perpetuase el dualismo simbolista, el fracaso del poeta chileno a juicio de Oteiza. Es más, a los ojos de Oteiza el propio Huidobro habría advertido a la postre este fracaso, ya muy cerca de la muerte: “Lo confiesa el propio Huidobro a Larrea en carta de 1947” (FMJO, *Archivo*, nº registro 16955\_5), dice. Una cita que sin duda obtuvo del libro de Bary, dado que aún no se había publicado el *Epistolario* huidobriano, y en la que el poeta chileno afirma que lo maravilloso “ha pasado a manos de la ciencia” y que por consiguiente “la poesía murió” (Huidobro 2008: 261-262). La lógica del propio Bary (1963: 129), cuando razona que Huidobro “no sabía que el ‘reino de Dios’ estaba en él”, abre la puerta al lenguaje judeocristiano del propio Oteiza, quien en sus reflexiones sobre el final del arte introducía también la idea de que el arte “tiene que morir para que nazca” (1988a: 255), como el grano en la parábola evangélica. Su muerte, a diferencia de la de Huidobro, era completa: él sí había dejado atrás el objeto para pasar a la acción.

Los últimos párrafos de “La poesía diurna de VH” precisan el significado de esta muerte. “El fracaso de Huidobro es que el poeta no cae, no se deja caer en el río de la poesía silenciosa en el que flota el Mallarmé del *Igitur*” sino que “se queda en la primera fase” (FMJO, *Archivo*, nº registro 16955\_5), escribe Oteiza, y con sus palabras remata una lógica anticipada en otras declaraciones: que a sus ojos Huidobro sería el enlace histórico entre Mallarmé y los poetas concretos de

*noigrandes* y que la auténtica muerte del arte, de acuerdo con la secuencia bifásica de la *Ley de los cambios*, la habría producido el último simbolista francés. Su conciencia de la ipseidad de la palabra desvinculada de toda referencia supondría un adelanto del abandono de la figuración en las artes plásticas, y su búsqueda de una lectura “visual”, el consiguiente juego con la tipografía, el tamaño de letra o los espacios en blanco de la página, encontraba su desarrollo natural en la composición cubista de Huidobro o sus escarceos con el caligrama; los experimentos de los concretos brasileños de *noigrandes* – a los que Oteiza trató en 1957, con ocasión de la Bienal de Sao Paulo– llevarían ese lenguaje a un callejón sin salida, como expresa el propio Oteiza en el poema visual –e irónico– titulado “A un nuevo concreto que ha aprendido a decir ‘Me’”. ¿Cuál sería la voz auténtica que resuena tras esos ecos, juzga nuestro artista? ¡Mallarméééé! Él habría sabido llevar el arte hasta sus últimas posibilidades y consumir su hegeliana muerte. Un punto de vista, pese a que Hegel solo aparece citado una vez en la obra completa de Mallarmé y pocas más en sus cartas con amigos como Villiers de l’Isle, Adam o Eugène Lefébure, muy transitado por la crítica a mediados del siglo XX, es decir, justo antes de los escritos oteizianos –sobre todo, *Ejercicios* (1965)– que se remiten repetidamente al poeta como ejemplo de apagamiento de la expresión.<sup>11</sup> Si en su “Tríptico a Stéphane Mallarmé” Huidobro elevaba una caracterización heroica, la réplica oteiziana de 1963 parece definitiva.

En suma, la relación de Oteiza con Huidobro sugiere un primer encuentro con la vanguardia internacional de amplias consecuencias, entre ellas una anticipación del propio final de la vanguardia que invita a repensar la naturaleza de su fracaso. Solo que, si en Adorno

<sup>11</sup> Todavía Barnaby Norman (véase 2014) ha situado a Mallarmé dentro de la idea hegeliana de la muerte del arte (y como precursor de la deconstrucción).

este fracaso adquiriría tintes pesimistas, por la imposibilidad de un arte exigente de abrirse paso en una economía de mercado (véase su exasperación con la cultura popular y el agotamiento de la vanguardia en Adorno y Horkheimer [1944] 1974), si Bürger (1987: 48) recuperaba la crítica de Marcuse para recordar que en nuestro mundo la experiencia del arte “no puede ser integrada en la praxis cotidiana” y si Greenberg sugería en “Where Is the Avant-Garde?” (véase 1993: 259-261) que la vanguardia moría de éxito y se aproximaba a su propio fin (ya que su dificultad inicial, ideada para defenderse del mercado, había decaído con los años en una disposición más complaciente), la estrategia de Oteiza podría describirse como una retirada a tiempo: desde su peculiar contexto, periférico, marcado por una falta de libertades políticas y una voluntad localista, el artista aspiraba en los años setenta y setenta a ir más allá del objeto, a asaltar el poder cultural y a desarrollar una pedagogía desde lo aprendido en su trayectoria creadora. Es decir, una huida de toda cosificación y todo regodeo en el objeto. Su actitud profética escondía pues una lectura radical de Huidobro, en particular de *Altazor*, como callejón sin salida de la expresión. Y a su vez esta lectura bebía de interpretaciones de las vanguardias históricas como la de Tarabukin, quien tras la pintura extrema de Malevitch y Rodchenko llamaba a transitar “del caballete a la máquina” (1978: 31), en un utilitarismo declarado (y, por consiguiente, inevitablemente quedaba perplejo ante el regreso de Malevitch no ya a la pintura sino incluso a la figuración).<sup>12</sup> Que Huidobro volviese al igual que el pintor ruso a la expresión suponía por tanto, a los ojos de Oteiza, un “fracaso”.

<sup>12</sup> Fernando Golvano (2013: 31) ha señalado cómo al universalizar su hallazgo personal Oteiza “se dirigió a un callejón sin salida” y estaba obligado a criticar a Malevitch.

Para comprender con exactitud el significado de ese fracaso conviene advertir la inversión de términos que contiene la formulación: lo positivo, la creación, con el último Oteiza, el que hablaba ya “fuera del arte”, se convertía en negatividad. Huidobro había fracasado, sí, pero *por no asumir el fracaso de su héroe hasta sus últimas consecuencias*. A este respecto autores como Guillermo Sucre y Federico Schopf (2003: 1500) han señalado que *Altazor* es un poema “del fracaso” que expresa “la desmesura y la imposibilidad de una aspiración al absoluto”, y no debe olvidarse que la imagen central del “vuelo en paracaídas” es en efecto la de ese personaje que “cae / cae eternamente / cae al fondo del infinito” (2003: 737).

Ahora bien, lo que Oteiza reprocha a Huidobro, como hemos visto, es precisamente que “no cae” del todo. Basta conocer su trayectoria para advertir que el fracaso oteiziano no debe comprenderse como mera negatividad, en la acepción habitual: su tentativa sugiere más bien una relación dialéctica entre proyecto y fracaso, casi la estrategia de una frustración deliberada para reprocharle al mundo su mediocridad. Y tal cosa no se circunscribe a lo estético sino que alcanza lo político. “No hay revolución sin utopía”, declaraba en una entrevista en términos que invitan a pensar en *Altazor*, “y la utopía qué es sino volar, estar en el aire. Pero es que yo he vivido siempre en la utopía, ¡carajo!, y no he podido nunca realizar nada, soy un fracasado” (Maraña 1999: 222-223). Como en el poema huidobriano, el vuelo de Oteiza sería indisoluble de la caída y a la inversa. Su poesía, repleta de imágenes volátiles –ángeles, aves, murciélagos, gallináceos– insiste en la idea una y otra vez. El utopismo oteiziano, en la herencia de un Unamuno que afirmaba “alimentarse” de sus tropiezos, se obtendría así de la tentativa de rozar un absoluto que se sabe inasequible de antemano: un fracaso programado, que formaría parte del proyecto mismo, en la idea utopista de que solo vale la pena acometer lo

imposible. No se trata pues de que Oteiza *anticipase* esta idea conclusiva ya en 1935 sino de que a partir de 1959 volvía la vista atrás y *reconocía* en Huidobro al primer vanguardista que habría atisbado ese final, aunque lo realizase de un modo imperfecto a sus ojos. Si la lechuza hegeliana remontaba el vuelo al anochecer, Oteiza parece sugerir la “nocturnidad” de su reflexión por oposición a la visión “diurna” de Huidobro. Desde la posición privilegiada de una obra plástica concluida, su recuerdo del poeta chileno escondía el subtexto de una lectura de su propia trayectoria.

#### REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. y Horkheimer, Max (1974), “La industria cultural”, en Bell *et al.* (1974: XXX). [Primera edición: “Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug”, en *Philosophische Fragmente*, Nueva York, Institute of Social Research, 1944].
- ANSA, Elixabete (2019), “Estéticas del vacío en Huidobro y Oteiza”, *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 48, 1: 71-92.
- BACHARACH, Sandra (2002), “Can Art Really End?”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 60, 1: 57-66.
- BADIOU, Alain (2010), *La philosophie et l'événement* (París: Germinal).
- BARY, David (1963), *Huidobro o la vocación poética* (Granada, Universidad de Granada).
- BELL, Daniel *et al.* (1974), *Industria cultural y sociedad de masas*, trad. de Eugenio Guasta (Caracas: Monte Ávila).
- BELTING, Hans (1987), *The End of the History of Art?*, trad. de Christopher Wood (Chicago: Chicago University Press).
- BINNS, Niall (2006), “Chile, 1936: la prehistoria de la poesía de Oteiza”, en Oteiza (2006: 43-72.).
- BUNGAY, Stephen (1987), *Beauty and Truth: A Study of Hegel's Aesthetics* (Oxford: Clarendon Press).
- BÜRGER, Peter (1987), *Teoría de la vanguardia*, trad. de Jorge García, prólogo de Helio Piñón (Barcelona: Península).
- BURGIN, Victor (1986), *The End of Art Theory* (Londres: Red Globe Press).
- CARROLL, Noël (1998), “The End of Art?”, *History and Theory*, 37, 4: 17-29.
- CASTRO MORALES, Belén (2003), “Ver y palpar: en el hipertexto de la escritura creacionista”, en Huidobro (2003: 1516-1525).
- CIRLOT, Lourdes (ed.) (1993), *Primeras vanguardias artísticas*, (Barcelona: Labor).
- CROCE, Benedetto (1945), *Estetica come scienza dell'espressione linguistica generale*, 8ª ed. (Bari: Laterza & Figli). [Primera edición: Palermo, Remo Sandron, 1902].
- D'ORS, Eugenio (2002), *Lo barroco* (Madrid: Tecnos). [Primera edición: Madrid, Aguilar, 1935].
- DANTO, Arthur C. (1992), *Beyond the Brillo Box: Art in a Post-Historical Perspective* (Berkeley: University of California Press).
- \_\_\_\_ (1997), *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton, N. J.: Princeton University Press).
- DELGADO, Geraldo (dir.) (1988), *Oteiza: Propósito experimental*, ed. de Txomin Badiola (Madrid: Fundación Caja de Pensiones).
- DÍAZ EREÑO, Gregorio (2010), “Mi piedra de catalejo”, en Oteiza 1935-1975: *la casa del ser* (Burgos: Caja Burgos).
- GABO, Naum y PEVSNER, Antoine (1993), “Manifiesto realista”, en Cirlot (1993: 216-217).
- GADAMER, Hans-Georg (1971), *Hegels Dialektik* (Tübingen: Mohr). [Hay versión castellana: *La dialéctica de Hegel: cinco ensayos hermenéuticos*, trad. de Manuel Garrido, Madrid, Catedra, 2007].
- \_\_\_\_ (1991), *La actualidad de lo bello*, trad. Antonio Gómez (Barcelona: Paidós).
- GOLVANO, Fernando (2013), “Ley de los cambios, historicidad y creación”, en Oteiza (2013: 13-52).

- GREENBERG, Clement (1993), "The Case for Abstract Art", en O'Brian (1993: 75-84). [Primera edición: en *Saturday Evening Post*, 18, primero de agosto, 1959: 69-72].
- GROYS, Boris (2008), *Obra de arte total Stalin*, trad. Desiderio Navarro (Valencia: Pre-Textos).
- HEGEL, Georg. Wilhelm F. (1987), *Lecciones sobre filosofía de la religión*, vol. II: "La religión determinada", trad. Ricardo Ferrara (Madrid: Alianza). [Primera edición: *Vorlesungen über die Philosophie der Religion. Teil 2. Die besondere Religion*, Berlín, Philip Marheineke, 1832].
- \_\_\_\_ (1990), *Introducción a la estética*, trad. Ricardo Mazo (Barcelona, Península). [Primera edición: "Einleitung in die Aesthetik", en *Vorlesungen über Aesthetik*, ed. de Heinrich Gustav Hotho, 1835: 1-90].
- HEIDEGGER, Martin (2016), *El origen de la obra de arte*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte (Madrid: La Oficina). [Primera edición: "Der Ursprung des Kunstwerkes", en *Holzwege*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1950].
- HUIDOBRO, Vicente (2003), *Obra poética*, ed. de Cedomil Goiz (París: Archivos).
- \_\_\_\_ (2004), *Textos inéditos y dispersos*, ed. de José de la Fuente (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez, 2004), 158-180.
- \_\_\_\_ (2008), *Epistolario: correspondencia con Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de Torre, 1918-1947* (Madrid: Residencia de Estudiantes).
- KOBRO, Katarzyna y VLADISLAV Strzeminski (1989), "La composición del espacio", en *Dadá y constructivismo* (Madrid: Ministerio de Cultura): 215- 216.
- MARAÑA, Félix (1999), *Jorge Oteiza, elogio del descontento* (San Sebastián: Bermingham).
- NERUDA, Pablo (1974), *Confieso que he vivido: memorias* (Barcelona: Seix Barral).
- NORMAN, Barnaby (2014), *Mallarmé's Sunset: Poetry at the End of Time* (Nueva York: Legenda).
- O'BRIAN, John (ed.) (1993), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, vol. 4 (Chicago: The University of Chicago Press).
- OELMÜLLER, Willi (1979), *Die Unbefriedigte Aufklärung* (Frankfurt am Main: Suhrkamp).
- ORTEGA Y GASSET, José (1910), "Adán en el paraíso", en *Obras Completas I*, 7ª ed. (Madrid: Revista de Occidente, 1966): 473-493.
- OTEIZA, Jorge (1963), *Quousque tandem!* (Zarauz: Hordago).
- \_\_\_\_ (1983), *Ejercicios espirituales en un túnel* (Zarauz: Hordago).
- \_\_\_\_ (1988a), "Propósito experimental", en Delgado (1988: 224-227).
- \_\_\_\_ (1988b), "Declaraciones a la revista 'Polityka'", en Delgado (1988: 256-257).
- \_\_\_\_ (1990a), *Ley de los cambios* (Zarauz: Ediciones Tristán-Deche). [Edición crítica: Oteiza, 2013]
- \_\_\_\_ (1990b), *Existe Dios al noroeste* (Pamplona: Pamiela).
- \_\_\_\_ (2006), *Poesía*, ed. de Gabriel Insausti (Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza).
- \_\_\_\_ (2013), *Ley de los cambios*, ed. crítica a cargo de Fernando Golvano (Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza).
- PINKARD, Terry (2000), *Hegel: A Biography* (Cambridge: Cambridge University Press).
- RÜSEN, Jörn (1976), *Ästhetik und Geschichte*, (Stuttgart: Metzler).
- SARTRE, Jean-Paul (1948), *Qu'est-ce que la littérature?* (París: Gallimard).
- SCHOPF, Federico (2003), "Lectura de *Altazor*", en Huidobro (2003: 1500-1506).
- TARABUKIN, Nikolai (1978), *El último cuadro*, trad. de Rosa Feliu y Patricio Vélez (Barcelona: Gili).
- TEITELBOIM, Volodia (2002), *Huidobro: hacia la marcha infinita*, 2ª ed. (Santiago de Chile: Sudamericana).
- TSE TUNG, Mao (1974a), *Las contradicciones*, trad. de Manuel Carnero (Barcelona: Grijalbo).

- \_\_\_\_ (1974b), *Chairman Mao Talks to the People*, ed. de Stuart Schram, trad. de Manuel Carnero (Nueva York: Pantheon Books).
- WÖLFFLIN, Heinrich (1986), *Renacimiento y barroco*, trad. Equipo Alberto Corazón. 2ª ed. (Barcelona: Paidós).

ASPECTOS FENOMENOLÓGICOS Y HERMENÉUTICOS  
DE LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN EN MARIO PRESAS  
· Gerardo Oviedo ·

**Gerardo Oviedo**

Universidad de Buenos Aires

### **Aspectos fenomenológicos y hermenéuticos de la estética de la recepción en Mario Presas**

DOI: 10.36446/be.2022.58.266

#### **Resumen**

Este trabajo intenta ser un ensayo de aproximación a la obra filosófica de Mario Presas. Su principal interés reside en reconstruir la original estética de la recepción de este pensador argentino, comprendida en términos fenomenológicos, hermenéuticos y aun existenciales. Abarcamos el período que va de mediados de la década de 1970 a comienzos de la década del 2000. En un primer tramo, apuntamos a dar con la clave de su idea misma del filosofar, tal como esta queda puesta de manifiesto en sus comentarios de Edmund Husserl y Martin Heidegger. En un segundo tramo, nos ocupamos de su teoría del acto de leer, cubriendo el trayecto que lleva de Roman Ingarden a Paul Ricoeur.

#### **Palabras clave**

Filosofía argentina; experiencia estética; acto de lectura; catarsis; ficción

#### **Phenomenological and Hermeneutic Aspects of the Aesthetic of Reception in Mario Presas**

#### **Abstract**

This work attempts to be an essay of approximation to the philosophical work of Mario Presas. His main interest lies in reconstructing the original aesthetics of the reception of this Argentine thinker, understood in phenomenological, hermeneutic and even existential terms. We cover the period from the mid-1970s to the early 2000s. In a first section, we aim to find the key to his very idea of philosophizing, as this is evident in his comments by Edmund Husserl and Martin Heidegger. In a second section, we deal with his theory of the act of reading, covering the journey from Roman Ingarden to Paul Ricoeur.

#### **Keywords**

Argentine Philosophy; aesthetic experience; act of reading; catharsis; fiction

Recibido: 22/07/21. Aprobado: 04/03/22.

El presente ensayo es una tentativa de averiguación de algunos aspectos fenomenológicos y hermenéuticos que dan cuerpo –la metáfora es aquí deliberada– a la crítica estética que jalona la obra filosófica de Mario Presas.<sup>1</sup> En vistas de alcanzar este objetivo nos detendremos en aquellos de sus escritos que van, a grandes rasgos, de mediados de los años setenta hasta inicios de la primera década del siglo XXI. Siguiendo este itinerario bibliográfico, nos interesa particularmente analizar su *teoría de la recepción*.

Cultor sutil y nítido del pensamiento filosófico *universalista* en nuestra región,<sup>2</sup> el legado vivo de Presas aún espera abordajes integrales y exhaustivos, como es el caso con otros relevantes filósofos argentinos que iniciaron su trayectoria intelectual hacia fines de los años sesenta del siglo XX, algunos todavía productivos. Conforme a dicha convicción –y aun sin saldar semejante deuda sino en un muy limitado rango de enfoque–, nuestro objeto de estudio girará en torno al conjunto de ideas, conceptos y categorías centrales que componen el meollo fenomenológico y hermenéutico del pensamiento estético elaborado por Presas, cuya andadura filosófica no solo viene inspirada en el trayecto que conduce de Edmund Husserl a Paul Ricoeur

<sup>1</sup> Sendas semblanzas de Presas como docente y maestro pueden consultarse en los sentidos y reveladores testimonios de Elena Oliveras (Oliveras 2004) y Julio César Morán (Morán 2004).

<sup>2</sup> Para una discusión sobre las diferencias entre las posturas universalistas y contextualistas en el ámbito filosófico latinoamericano. véanse Beorlgui 2006 y Gracia y Jaksic 1983.

pasando por Roman Ingarden, Wolfgang Iser y Hans-Robert Jauss, sino a través del influjo de un maestro argentino del siglo XX: el filósofo platense Emilio Estiú.<sup>3</sup>

No nos compete aquí, sin embargo, indagar contextualmente la recepción de la obra de los filósofos europeos abordados en la obra de nuestro filósofo, pese a que al final de nuestro recorrido no haremos abstracción de cierta condición de época, cuando menos alusivamente. En consecuencia, no encaramos este estudio en términos histórico-intelectuales o archivológico-conceptuales. Más bien, el criterio metódico básico aquí desplegado estriba en ensayar una “lectura interna” –siguiendo a Jorge E. Dotti<sup>4</sup> de las ideas receptadas por

---

<sup>3</sup> Alberto Caturelli consignaba a comienzos de la década del setenta que “en la Universidad de La Plata, Emilio Estiú (1914-[1984]) se caracteriza, a mi modo de ver, por haber desarrollado una investigación meditativa y, simultáneamente, una meditación investigativa”, queriendo significar con ello que “una serie de trabajos histórico-doctrinales manifiestan su implícito pensar filosófico y otra serie, más breve, de trabajos expresan su meditación filosófica muy apoyada en los supuestos de su investigación” (Caturelli 1971: 163). Ya por entonces Caturelli hacía constatar que a “la obra intelectual y docente de Estiú se ligaban algunos profesores más jóvenes”, entre quienes destaca especialmente a “Mario A. Presas (1933-), joven pero ya experto meditador de la filosofía de la existencia” (Caturelli 1971: 165). Caturelli también consigna la siguiente noticia biográfico-intelectual de la evolución teórica de nuestro filósofo (que es posible inferir también con relación a una inflexión contextual a partir de la recuperación de la democracia en 1983): “Un nuevo enfoque de la fenomenología encara Mario A. Presas (1933-), pensando que el mundo de nuestra experiencia implica una sedimentación de conceptos históricos. Presas se había ocupado antes de la filosofía de la existencia, de Gabriel Marcel y de Karl Jaspers. Actualmente, a partir de un nuevo enfoque el ‘último’ Husserl, busca las bases de una ética fenomenológica. Tiene para ello autoridad, como puede comprobarse en sus estudios y traducción de las *Meditaciones cartesianas*; su formación en la fenomenología le permite encarar con solvencia diversos problemas de crítica del arte” (Caturelli 2000: 733).

<sup>4</sup> En el sentido en que Dotti ha desarrollado “un tipo de lectura –digamos– interna o incluso cerrada, centrando la atención en la lógica que preside los textos de algunos

Presas, de acuerdo con la premisa hermenéutica de que en contextos periféricos, *leer textos ajenos genera inevitablemente respuestas autóctonas*: Según esta clave metodológica de aproximación, enfocaremos el momento constructivo inmanente –conceptualmente “interno”– de un conjunto de tesis de Presas, ateniéndonos pues a la reconfiguración del *sentido* textualmente recibido y a la “proyección de un mundo” en la experiencia receptora, tal como es relevante desde el punto de vista de una estética fenomenológicamente auto-comprendida, cuyas marcas de creatividad y originalidad flexivamente autóctonas, no son ajenas en principio a cierta “pregnancia por la práctica”,<sup>5</sup> siquiera en el círculo (re)encantado de sus opera-

---

de nuestros pensadores más sugestivos, y con relativa exclusión de detalles históricos y biográficos”, como modelo de recepción del pensamiento filosófico local (Dotti 2009: 13). Solo a título ilustrativo de este punto, podemos referir otro comentario de Dotti, cuando ha reparado en el “efecto paradójico” que acompaña siempre y necesariamente a los estudios sobre la recepción de fuentes “externas” en un autor argentino, por cuanto –sostiene– “leer textos ajenos genera inevitablemente respuestas autóctonas; más aún: aceptar y concretizar discursos que se originan en otros ámbitos es siempre un gesto original, por menardista que fuere”, pues así “como todo autor precedente es inevitablemente contemporáneo a la lectura que de él se hace, así también toda idea receptada es necesariamente tan local como la comprensión y uso –argumentativo, retórico y/o político– que de ella se ensaya” (Dotti 2008: 98). No sería quizá excesivo retener aquí una observación de José Szabón respecto a formarnos una representación del aporte de Presas como lector fenomenológico y receptor de la trayectoria que conduce de Husserl a Ricoeur, en cuanto a considerar “la fijación, como denodado objeto de estudio, de las variaciones prismáticas que, en una latitud secular, construyeron y desconstruyeron su referente generándolo como un texto múltiple” (Szabón 1992: 7).

<sup>5</sup> Oscar Terán se refirió en este caso a una cierta remanencia de la motivación práctica en los filósofos profesionales periféricos que ejercen tareas de recepción traductora de la cultura euro-occidental. En efecto, tempranamente advertía que “los intelectuales argentinos nacieron considerándose parte de Occidente, y en ese sentido se sintieron con derecho legítimo a apropiarse de todo aquello que se generara dentro de ese ámbito”, aunque posteriormente “se produjeron fenómenos que suelen



ciones crítico-estéticas. En cualquier caso, es leyendo aquellas fuentes “originales” que Presas configura, caleidoscópicamente, una significación singular y no privada de originalidad, modificando –según la expresión de José Szabón– su latitud secular a través de múltiples variaciones prismáticas.

Con esto aparece una nueva relación entre “original” y “copia”, propia de nuestras *culturas derivativas*, como las denomina Oscar Terán. Fenómeno que cabría llamar, esta vez variando su terminología, “lectura derivativa”, y sobre esta dimensión de la estética receptora e interpretativa, eminentemente, *hermenéutica derivativa*. Tanto más cuanto que la categoría de “cultura derivativa” la hace intervenir Terán con referencia a la discusión por la singularidad “argentina”, o siquiera por la inflexión contextualista de la recepción periférica del canon occidental. Por ello es destacable el acento puesto por Francisco Leocata en un modo que busca ver en este aspecto situado la irrupción de un *sentido tensional* propio del discurso receptor, capaz de conferir un “rasgo epigonal” al pensamiento filosófico argentino y latinoamericano. Sesgo específico sería su estilo de “genuinidad”, encarnado en una *situación existencial* concreta. Pues Francisco Leo-

---

darse en todas las culturas, y más en las *culturas derivativas* [cursivas nuestras, G. O.], en las cuales se realiza un esfuerzo –a veces logrado, a veces no– de ‘traducción’, de *translation*, de esos estímulos intelectuales a las circunstancias locales”. De este modo, “cuando la disciplina arribe a su etapa de profesionalización durante el siglo pasado, se va a consumir el abordaje de un corpus y unas temáticas que van entonces sí a responder a los cánones convencionales del quehacer filosófico”, no obstante que “habría que preguntarse si aun en esa etapa no siguió operando esa pregnancia por la ‘práctica’, por la política, por intervenciones referidas al espacio público” (Terán 2006: 98).

cata advierte que *lo originario es el pensamiento que se pone la pregunta del filosofar con genuinidad, partiendo de la propia situación existencial*.<sup>6</sup>

Si esto es exacto –y creemos que lo es– cabría preguntarse entonces si la idea de *hermenéutica derivativa* puede operar, en este contexto argumentativo, a guisa de hilo conductor metódico de nuestra lectura interna de los escritos de Presas, delineando un modelo interpretativo con que analizar ciertas manifestaciones fenomenológicas de la *tensión epigonal* que confiere a su estética de la recepción un rasgo específico de genuinidad filosófica. En este sentido, la noción de “hermenéutica derivativa” que aquí introducimos no tiene una carga semántica negativa. Al contrario, intenta reafirmar ese “rasgo

---

<sup>6</sup> Nos permitimos referir dos consideraciones del Padre Leocata que nos permiten explicitar nuestra clave de lectura de los escritos de Presas. “Hay una *tensión* –observa Francisco Leocata– entre lo que podríamos denominar, sin dar a la denominación un sentido peyorativo, el *rasgo epigonal* del pensamiento latinoamericano respecto del europeo, y la búsqueda de una originalidad más propia. Desde sus orígenes, el pensamiento de las diversas naciones latinoamericanas, se ha visto dividido entre ambas tendencias. En la tendencia ‘epigonal’ no hay nada de esencialmente negativo. Existe en efecto, desde los tiempos coloniales hasta nuestros días, la imperiosa necesidad de ponerse al día con referencia a los pasos que iba dando la filosofía en el mundo occidental. A los pensadores de nuestros países les ha sido propia una actitud de escucha y de desarrollo de las ideas de las diversas escuelas filosóficas. Cada uno de los grandes pensadores de la historia de la filosofía ha tenido en América Latina ecos e influencias, más o menos acentuadas y diversamente ubicados en el tiempo”. “El desarrollo de las ideas latinoamericanas durante todo el siglo XX se puede presentar en gran medida, al menos para una primera mirada superficial, como un ‘pensamiento satélite’. Y no faltan los que con relativa frecuencia muestran una cierta decepción al constatar las fuentes del pensamiento de nuestros autores. En realidad, hay aquí *un grave equívoco*, pues la originalidad del pensamiento filosófico no puede medirse tan solo por el hecho de que algunas ideas habían sido dichas antes por otros. Lo originario es el pensamiento que se pone la pregunta del filosofar con genuinidad, partiendo de la propia situación existencial” (Leocata 2004: 561-563).

epigonal” identificado por Leocata en su productividad inmanente a la vez que singularizada, indisociable de su condición *derivacional*.<sup>7</sup> Si desde posiciones nacionalistas o contextualistas radicales ello representaría una falencia o desfiguración del discurso situado, desde una postura *hermenéutica* de fondo –como la que aquí sustentamos– toda clausura unilateral de la polifonía dialógica de la racionalidad argumentativa no podría esgrimirse sino a costa de una merma de la propia tradición filosófica local, necesariamente asumida en su heterogeneidad y pluralidad inherentes.

---

<sup>7</sup> Rasgo epigonal y derivacional ya acuñado por los románticos rioplatenses. Pues en opinión de Terán, nuestro paradjismo cultural irresoluble tiene un origen romántico que, para colmo, ninguna apelación indigenista estaría en condiciones de trasponer. Y en ello también Terán recurre a Alberdi. Según su lectura, cuando el joven Alberdi “confiesa que ‘nosotros no tenemos historia, somos de ayer, nuestra sociedad recién es un embrión, un bosquejo’, termina de construir la paradoja entre su voluntad de romanticismo por un lado y la inexistencia de una tradición autóctona por el otro”, lo que está haciendo, por consiguiente, no es simplemente indicar una marca de fractura que hace imposible todo mito de origen, sino más bien, revela una textura morfológica dual que a la vez que es a la vez la condición y el espacio de posibilidad del contexto receptor “derivativo”. Para Terán, en “este punto preciso Alberdi se introduce en uno de los núcleos constitutivos de toda cultura derivativa, expresada en una pregunta a su vez definitoria de la identidad del intelectual hispanoamericano: ¿cómo escribir con una lengua que no es la propia? ¿cómo construir una cultura con elementos heredados de la colonización?”. En fin, consciente de ser un intelectual de una *cultura derivativa*, al joven Alberdi se “le plantea así el gran tema de la ‘dependencia’ o de los distintos ‘espejos’ en los que contemplarse como constitutivo de la problemática latinoamericana, convertido en un tópico obsesivo que diseña el propio espacio desde el cual se piensa”. No obstante, la “resolución de este dilema en el caso de Alberdi no puede ser más ilustrativa por su indudable doble patetismo”, pues “lo que debía desembocar en la asunción celebratoria del populismo romántico prácticamente se invierte en la propuesta de constituir una academia americana, y porque aquel modelo de una lengua propia súbitamente Alberdi va a detectarlo no en algún linaje americano sino en el movimiento rápido y directo del pensamiento...francés” (Terán 2005: XV-XVI).

Por ello estimamos –a guisa de hipótesis de trabajo– que Presas es por derecho propio un fenomenólogo hermenéutico *sui generis*, que articula su recepción del “giro lingüístico” desde una sensibilidad existencial singularizada. Cuando menos por su asunción ontológica no siempre implícita de la tesis conductora que contiene la expresión terminológica “apertura lingüística de mundo” (Lafont 1993: 12-14). Al mismo tiempo, esto evidencia que si el “pensamiento continental” europeo configura una *ontología del sentido* (Sáez Rueda 2001: 16-17), no es menos cierto que esta también ha tenido honda repercusión en nuestro medio, en general, y en Presas, en particular. Por lo demás, nuestra aproximación a este filósofo universalista *argentino* –pese a no haberse pronunciado sobre el significado del lema “filosofía argentina”– tiene como disposición ética de lectura evitar la falsa antinomia entre “arrogancia académica” o “arrogancia antiacadémica”,<sup>8</sup> en nombre de una mirada honestamente pluralista sobre la cultura intelectual local.

---

<sup>8</sup> Tomamos esta falsa opción polarizada de la crítica tal como es planteada por el filósofo mexicano Carlos Pereda, quien advierte que “hay un operar de la razón arrogante, en la academia, con sus ritos y vicios, y también en la anti-academia, acaso con ritos más perversos y peores vicios” (Pereda 1999: 25). Del academicismo arrogante, Pereda ofrece entre otras notas el siguiente cuadro: “Una característica saliente es su vértigo simplificador, su delirio por las fronteras, las disciplinas. Si eres antropólogo o teórico de la literatura no te metas a hacer filosofía. Si eres lingüista o filósofo olvídate de las observaciones sociológicas... Extrañamente se olvida el aspecto convencional –y muy reciente– de estas delimitaciones, en el fondo, de origen práctico: de algún modo hay que dividir el presupuesto y organizar la enseñanza; de algún modo hay que ordenar una biblioteca. Así, la tan cacareada ‘interdisciplina’ no pasa de ser un talismán para los días de fiesta. Cuidado, sin embargo: esa manía clasificatoria no se reduce a una ligera extravagancia, sino que posee consecuencias graves, entre otras, produce el tan difundido ‘analfabetismo disciplinario’ (eso que en alemán llaman *Fachidioten*): ineptos para tener comercio con cualquier texto que escape no solo a los estrechos límites de la disciplina –antropología, lingüística, sociología...– sino, incluso, incapaces de toda lectura que desborde los asfixiantes límites de la tradición particular en que se trabaja dentro de esa disciplina” (Pereda

## LA “FUNCIÓN ARCÓNTICA” DEL SABER FILOSÓFICO A LA LUZ DEL PUNTO DE VISTA FENOMENOLÓGICO-EXISTENCIAL

1. Comencemos por consignar que, desde el punto de vista ontológico, la estética filosófica de Presas, se propone descifrar *qué es el arte y cuál es su función en la existencia humana*. Nuestro filósofo considera que la reflexión sobre la experiencia estética ilumina de pronto un nuevo estilo de examinar nuestra propia realidad, pues concierne a un objeto que reclama la totalidad de la existencia encarnada e histórica, ampliando el horizonte de la racionalidad teórica. Con esta perspectiva, Presas restituye la dimensión *cognoscitiva* de la experiencia estética. Esto significa que el hecho estético no se condensa en un conocimiento, ciertamente, pero sí que nos fecunda con su saber. Resulta importante notar que en su procura meditativa por determinar los alcances y límites del “valor cognoscitivo de la experiencia estética”, Presas declara focalizarse “en la experiencia estética dentro del marco metodológico de la fenomenología y la hermenéutica” (Presas 2009: 9).

Y ello siempre bajo la inevitable relación de los significados y la referencia, sin admitir sus borraduras posmodernistas. Antes bien, Presas lo mueve la “convicción de que la experiencia estética proporcionada por el arte y la literatura constituye una insustituible vía de acceso a la realidad –independiente del conocimiento científico– que

---

1999: 26). Respecto a su contrafigura perniciosa, la arrogancia antiacadémica, el autor observa que “se nos apela a dejar de mirar tanto afuera y apreciarnos un poco ‘por dentro’. Hay que ocuparse con la propia circunstancia. Hay que descolonizarse. Hay que asumir el ‘mandato de recordar’ quiénes somos. Además, si nosotros no comenzamos por oírnos, ¿quiénes nos van a oír? Lástima que esta sensata invitación a autovalorarnos pronto degenere en otro operar de la razón arrogante: en esa ansiedad de las ‘identidades colectivas’ que conforma la algarabía de los «entusiasmos nacionalistas»” (Pereda 1999: 28).

brinda un saber sin el cual la vida humana se vería empobrecida y rebajada”. Y aquí, en vez de la palabra “conocimiento”, nuestro filósofo utiliza la “palabra *saber*”, porque “aunque sus orígenes son distintos, conserva un eco del *sabor* que solo se disfruta con el cuerpo y con el alma, y de la *sapientia* que abarca la indivisible unidad de la persona entera” (Presas 2009: 9).

La ampliación estética de la reflexión filosófica comienza a madurar en la obra de Presas a partir de su recepción del programa fenomenológico de Husserl. Entre las distintas vías de aproximación posible a esta temática central en el pensamiento de Presas, nos inclinamos por recorrer el trayecto que conduce a su conversión en la filosofía de Martin Heidegger, teniendo como referencia central a *Sein und Zeit* [Ser y tiempo]. Ello no significa conceder un triunfo a las explicaciones filosóficas inspiradas en el primer Heidegger. Efectivamente esto es así, pero no estará de más pormenorizar en qué consiste esta caución.

La fenomenología husserliana no es rebajada por Presas a mero capítulo preparatorio de la filosofía del ser heideggeriana. Básicamente, porque es Heidegger quien señala la coincidencia con Husserl en el enfoque trascendental. Esta concordancia de fondo –parece sugerir Presas– es más determinante de lo que la propia autocomprensión de Heidegger autorizaría a inferir. De acuerdo con la explicación que nos proporciona Presas:

[el] ente en el sentido del ‘mundo’–‘de lo que Ud. llama mundo’, dice prudentemente Heidegger, indicando la diferencia entre la idea del mundo como ‘totalidad del ente’ y del ‘mundo’ como ‘componente’ del existente humano, del ser-en-el-mundo no puede ser aclarado en su constitución trascendental mediante un retroceso, una reconducción o reducción a otro ente del mismo modo de ser. (Presas 1981: 61)

Iluminado este punto de contacto con suficiente intensidad, la “ruptura” del discípulo con el maestro presenta menos espectacular –y menos carismática– que lo que muchas exposiciones estándares (pero a la vez, apologéticas) establecen. Sobre todo, si se tiene en cuenta el suelo trascendental transformado (Apel 1972: 338) en que se solapan y a la vez abigarran las investigaciones filosóficas de ambos pensadores. Esta proximidad en penumbras –no por voluntad de Husserl, precisamente– lleva a Presas a la siguiente observación:

cuando se expone el pensamiento de Heidegger y se alude a la culminación de la ‘metafísica de la subjetividad’, la filosofía de Husserl resulta indirectamente caracterizada como un momento cancelable en el curso total de su movimiento que podría designarse –recurriendo al título de una obra de Richardson– *Trough Phenomenology to Thought* [sin considerar que la] misma impresión de transitoriedad puede surgir del examen de algunos problemas que se presentan en el último –o anteúltimo– Husserl, cuando este intenta cumplir su ambicioso programa de echar las bases de la filosofía primera. [A la vez que, sin embargo] aun cuando por este y otros motivos fue llevado a ensayar otras vías de acceso a la fenomenología trascendental –principalmente la conocida como cuestionamiento a partir del ‘mundo de la vida’–, el propio Husserl jamás dejó de identificar a la filosofía con la ciencia universal del ser. (Presas 1977: 25-26)

La implicancia decisiva de esta valoración consiste en circunscribir el alcance y la validez del estatuto trascendental de la cognoscibilidad estética por parte del propio Presas. En consecuencia, favorece la rehabilitación de la idea de la filosofía conforme a su intención de fundamentación “primera” en el marco secularizado del proyecto cultural de la modernidad. De eso parece provenir la convicción de Presas del grave equívoco que sería invalidar la idea fenomenológica

de la filosofía. Pues ello afectaría a todo aquello concerniente al proyecto de la humanización progresiva del sujeto moderno mismo.

En numerosas ocasiones, Presas ha enseñado que Husserl concibe a la filosofía por su pretensión rectora de funcionar como ciencia radical y universal de fundamentación absoluta. Desde un comienzo, el proyecto fenomenológico se dirige a posibilitar una *philosophia perennis*. En la visión de Husserl, la filosofía es por esencia la ciencia de los verdaderos principios. Con esta convicción básica y rectora, la fenomenología lleva a término la intención primera de la filosofía sin más. En tanto programa de investigación trascendental, encarna la fundación definitiva de todo saber, rebasando las potencias fáusticas desatadas irracionalmente por una ciencia carente de fundamentación primera, y consiguientemente, ciega a su propio extrañamiento del hombre. Por ello es que, según Husserl, la crisis de la época moderna nos aproxima al espíritu originario de las *meditaciones cartesianas*.

En vistas de despejar el alcance de esta problemática, es preciso, pues, calibrar la relación que la fenomenología entabla con el legado de Kant. Vemos esto con claridad en la notable caracterización que propone Presas de la recepción kantiana de Husserl. Pues si Kant establece sistemáticamente la exploración científica de la subjetividad trascendental, en su caso, Husserl, radicaliza el proyecto kantiano, purificándolo de resabios objetivistas. Husserl se propone fundar definitivamente la filosofía trascendental como ciencia rigurosa, como ciencia de los verdaderos principios. Con lo que la filosofía así comprendida vuelve a su origen, a Sócrates, en forma de retorno a la sentencia délfica del “conócete a ti mismo”. Esta filosofía ya trascendentalmente renovada se posiciona frente a la ciencia positiva, que es fruto de la actitud natural y que se ha perdido en el mundo. Husserl propone una ciencia que se realiza perdiendo, primero, el mundo por

medio de la reducción fenomenológica, para recuperarlo luego en su totalidad y en su fundamento, por medio de la meditación universal sobre sí mismo. Pero, cuando así sucede, la filosofía no puede ser abstraída de su irradiación en el campo total de la experiencia humana considerada en su –extraviada– unidad racional fundamental. Para llevar esto a cabo, la cultura filosófica debe estar ligada siempre a la *liberación del hombre* de todos los lazos tradicionales no ratificados por la razón.

El núcleo ilustrado de la fenomenología –si pudiéramos expresarnos así– consiste esencialmente en la *reducción trascendental*. Husserl entiende por ello el “cambio de actitud” por el cual dejamos de co-efectuar la creencia en la realidad implícita en todos los actos y decisiones de nuestra existencia fáctico-cotidiana o “natural”. La *epoché* –actitud por completo “antinatural”– rige como condición de posibilidad de la ciencia en su fundamentación absoluta. Puede concluir Presas que, en Husserl, la motivación a filosofar configura la decisión radical y resolutoria de venir a “poner entre paréntesis” la *tesis de la actitud natural*. Claro que a la reducción fenomenológica no se llega por simple prosecución de los problemas suscitados por la praxis o el conocimiento directo de la realidad. El tránsito de la actitud natural a la actitud filosófica pone al descubierto la subjetividad que ya está siempre en obra en la constitución del “mundo de la vida”. Por esta vía auto-reflexiva Husserl saca de su anonimato al yo de cada caso con su personal historia. Esto ya estaba contenido en la premisa conductora de la fenomenología husserliana de “tomar las cosas como son”, haciendo abstracción de las construcciones mundanales, los prejuicios sistemáticos y toda clase de supuestos. Se trata para Husserl de alcanzar un radical y consecuente empirismo, sin supuestos metafísicos. Por ello reivindicaba la simple evidencia de la intuición. En esta llana autoevidencia, al cabo, cifraba Husserl la descripción fenomenológica de las cosas en su aparecer ante la conciencia.

Pues la filosofía como ciencia estricta es hija de la claridad racional, por la cual se alcanza la evidencia. Pero una vez establecido esto, hay que añadir –advierte Presas– “que el método fenomenológico que pone al descubierto la conciencia intencional”, es justamente “el de la reducción: la reconducción de todos los fenómenos al ‘lugar’ en que la realidad y las fantasías, las cosas y las ideas, se hace presente, esto es, a la conciencia, al sujeto trascendental” (Presas 1983b: 168).

En la visión de Husserl, ciertamente es Sócrates quien establece el primer paso metódico de toda filosofía concebida primeramente como *ciencia*. Pues con Sócrates se opera la necesaria reconducción de lo fáctico a la esencia, o sea el reenvío de la finitud de los hechos particulares a la infinitud de la idea. Sócrates es quien en verdad enseña la *reducción eidética*. Pero este descubrimiento no se limita a la esfera teórica. El “gran reformador práctico” que era Sócrates –a los ojos de Husserl–, inaugura con ello un nuevo estilo de vivir, que ya no se orienta ni se conforma con lo *dado*, sino que busca guía o inspiración en las *tareas* de la razón.

Claro que ello no deja de atenerse a la búsqueda de las *ideas*, gracias a lo cual el filósofo cumple su “función arcóntica” respecto de la humanidad. En realidad, en esta preocupación se funda la inspiración moral última del propio proyecto filosófico de la fenomenología. Pues filosóficamente, la responsabilidad por nuestro verdadero ser individual se une a la responsabilidad por el verdadero ser de la humanidad. Lo cual solo acontece en cuanto ser dirigido hacia un *telos*. Y si alguna vez llega a su realización, solo podrá hacerlo mediante la filosofía. Aquí reaparece en Husserl la imagen del esfuerzo, de la lucha que el pensamiento lleva a cabo para desprenderse de la gravitación ejercida por la actitud natural. Es el combate contra el objetivismo y sus *olvidos*.

La fenomenología, al concentrarse sobre el *tiempo* en tanto forma universal de la génesis egológica, no solo explicita ya el *ser en el mundo*, sino que aspira a comprender el mundo mismo en su *origen*. Ello deja establecido, según Presas, un fecundo diálogo con Heidegger (un diálogo necesario que sin embargo no fue contemplado como posibilidad efectiva por el mismo Husserl ni mucho menos por su brillante pero insidioso discípulo). Como tendremos ocasión de comprobar, Presas no se muestra moralmente indiferente con tan problemático vínculo filosófico y moral entre maestro y discípulo. A modo de ilustración de la complejidad que preside las tensiones irresueltas entre el último Husserl y el autor de *Sein und Zeit*, Presas refiere que el *cogito* al que alude Husserl en su enfoque genético no es un principio que funcione como premisa de posteriores deducciones o construcciones, sino más bien un *campo de experiencia trascendental*, abierto a la descripción analítica de sus estructuras intencionales. Pero Husserl no descuida el ser de lo constituyente, como lo acusa Heidegger. Sin duda esta restricción heideggeriana da fuerza a sus escritos, pero no es menos verdad que el lector puede ver así limitada la complejidad del campo de la constitución trascendental. Una observación sin duda penetrante, que nos pone además en la pista de los notables paralelismos entre dos autores que buena parte de la historia de la recepción se empeña en desconocer.

Desde esta posición de rememoración conceptual que a la vez concita una recapitación de contenido ético –si pudiera decirse así–, Presas aduce con Husserl que al examinar el sentido y el origen de conceptos tales como “mundo”, “naturaleza”, “espacio”, “tiempo”, etc., se despliega *el logos universal de todo ser concebible*. Para nuestro filósofo, el *programa de la fenomenología* habría de culminar entonces con la verdadera y auténtica *ontología universal*. Más, sin perder de vista, junto a este reconocimiento, que el “universo de la ciencia en sí primera” se enfrenta, en su realización, con grandes dificultades.

Por caso, la que presenta la apodicticidad y la adecuación de la evidencia del *cogito* y el problema del solipsismo. Pero estas dificultades no impiden que Husserl sostenga hasta el final de su vida la *idea* de la filosofía como “ciencia estricta”. Ni afecta la premisa radical de que el programa de la fenomenología se asuma como *función arcóntica universal*, y en consecuencia, como clave de redención laica de la cultura europea, cosificada por el cientificismo moderno. Para “romper” este cerrojo objetivista, Presas aduce:

[en Husserl] la piedra angular del programa –y la piedra del escándalo para quienes no lo comprendieron– sigue siendo la reducción trascendental. [Pues no otra es la construcción filosófica que dio] origen a la nueva humanidad que quiso vivir en la apodicticidad, y ella es el ‘remedio’ que Husserl propone a la enferma Europa: no caigamos en curas ‘naturalistas’, en *Naturheilkunde*, [sino que] apliquemos por el contrario un remedio de la medicina *científica*; pues en el primer caso nos arreglaríamos provisoriamente con una *Weltanschauung*, mientras que lo que buscaríamos, en realidad, es una cura definitiva, la cual solo puede residir en un saber absoluto, en la filosofía como ciencia rigurosa. (Presas 1984a: 266)

Llevado de la mano de Husserl, su intérprete argentino hace suya la misión arcóntica de la fenomenología. Presas ofrece unas claves para entender el fenómeno de la crisis de la ciencia europea, y para ello se embarca él mismo en esta aventura de superación del deshumanizador objetivismo moderno. Pues su propio filosofar es una persistente tentativa de sostener el proyecto universalista y humanista que encuentra ejemplarmente trazado en la ontología husserliana como una misión cardinal e indelegable. Precisamente es esta concepción del salvíficamente laica del filosofar lo que justifica que sus meditaciones estéticas vengan infundidas de ese espíritu de redención filosófica,

secularizada y racional. En último lugar, sus ideas exponen la vitalidad de un programa filosófico que distaba de haber ingresado en un callejón sin salida. Ciertamente, no debemos pasar por alto que Husserl –enseña Presas– concibe a la *fenomenología* a partir de dos puntales básicos: un método que lleve a ver las esencias, de un lado, y del otro, un campo de experiencia donde esa visión se despliegue sistemáticamente en su unidad profunda. Esos dos principios articulan la consigna “¡A las cosas mismas!” [*“Zu den Sachen selbst!”*]. De este modo –descrito aquí sumariamente– es que se cumple la “función arcóntica” de la filosofía universal para la vida.

A la luz de esta problemática, Presas comenta con particular atención el giro experimentado por Husserl hacia los años treinta, centrado en su concepto de *Lebenswelt*, de mundo de la vida. El filósofo argentino reconstruye escrupulosamente cómo Husserl ensaya una nueva introducción a la fenomenología, esta vez mediante un retroceso desde el mundo, tal como en cada caso nos es presente dentro de la interpretación científica. Husserl ensaya un acceso al mundo antes de la ciencia, al inmediatamente vivido, con su manera originaria de darse, que está en la base de toda aprehensión científica posible. Puesto que lo que Presas quiere decir aquí, esta vez sirviéndose de Ludwig Landgrebe, es que a este análisis noemático le corresponde un análisis de la experiencia precientífica para comprender, a partir de ella, qué camino conduce, desde tales conocimientos inmediatos y desde la posición práctica de fines de la vida precientífica, a algo así como el propósito de determinar “exactamente” el *mundo*.

2. Resumamos las notas esenciales de la anterior discusión. Husserl afronta la *crisis* de las ciencias no ya como crisis de los fundamentos o como problema puramente teórico, sino como expresión del derrumbe histórico de la “humanidad europea”, y con esto, sobre el rol o la responsabilidad del filósofo en su condición de “funcionario de la

humanidad”. Un papel cuyo “cansancio” en la modernidad se revela precisamente en los síntomas de la “crisis”. Pero si este motivo es radicalizado por su discípulo Heidegger con relación al tema del dominio planetario de la técnica, producto a su vez de la expansión universal de una forma de la metafísica del ente, ello revela la dramática falta de sentido de un saber devenido impotente para orientar la existencia concreta del hombre sobre la tierra. Se entiende mejor así por qué en este crucial punto, Husserl reconoce que la particular situación del filósofo necesita de la historia, no para construir una metafísica acerca del fin último de las cosas, sino para poner al descubierto las estructuras en virtud de las cuales hay un sentido teleológico posible de la experiencia, propiamente en cuanto “sentido humano”.

Para entender este punto, Presas muestra que más que una especulación de filosofía de la historia, la teleología propuesta en el pensamiento maduro de Husserl se eleva a la búsqueda de una *idea regulativa* en sentido kantiano. Por lo que aquí no se trata de la historia intramundana, fáctica, sino más bien de una historia *intencional*, acorde con el desarrollo de las posibilidades metodológicas de la fenomenología, una vez descubierta la intencionalidad de su horizonte en cuanto historia de una formación y sedimentación originarias del sentido. Una dimensión importante de este argumento es que para Husserl la crisis de las ciencias y, en última instancia, de la entera humanidad europea moderna, consiste en la separación y la automatización de sus adquisiciones permanentes, que han sido sedimentadas en conceptos y en formas de vida mecánicamente asumidos hasta coagularse y devenir –dicho simmelianamente– en *tragedia de la cultura* (Simmel 2008). Pues el pensar formalizado y tecnificado olvida el proceso metodológico por medio del cual ha transformado las experiencias “subjetivas” de la vida corriente en “cosas en sí”, y finalmente en su ámbito de objetos. De esta manera se admite como natural y de suyo comprensible, la existencia de objetos y verdades en

sí, de un mundo en sí que subrepticamente reemplaza nuestro mundo inmediato vivido, el *Lebenswelt*.

Bien se desprende de todo lo anterior que el análisis del “mundo de la vida” adquiere un estatuto determinante en la arquitectónica del proyecto del último Husserl y de varios de sus discípulos, incluyendo ramificaciones en las ciencias sociales de inspiración fenomenológica, desde Alfred Schütz a Jürgen Habermas. Con el análisis de este concepto medular del último Husserl –pero escorzado ya en sus escritos tempranos–, Presas consigna entonces que, al enfrentarnos con la posibilidad de un comienzo radical, se comprende que el problema del *Lebenswelt*, en vez de un problema parcial, es en realidad el problema filosófico universal y originario.

Si esta precisión es válida, entonces su solución no puede consistir únicamente en establecer una reconfiguración óptica del *Lebenswelt* (por caso, sociológicamente), dado que tal indagación puede ser efectuada sin interés trascendental, o sea, desde la actitud natural. A partir de dicha constatación, Presas considera por su parte que sería desacertado creer que Husserl se limita a una descripción empírica de las estructuras generales del *Lebenswelt*. Pues, en rigor, Husserl necesita remontarse hasta el problema de las operaciones constitutivas que hacen posible el mundo de la vida. Sobre esta base es que la operación anónima del *ego* trascendental se revela a la vez como una razón histórica. Pero con ello Husserl solo deja indicado un camino, necesario sin embargo para construir la ciencia fundamental. El rodeo por el *Lebenswelt* nos afirma en nuestra experiencia subjetiva concreta, pues nos hace tangible y aceptable la *conversión filosófica*, y en fin, habilita para Presas:

la salida de la caverna, reconstituyendo en cada paso el modo en que se ha llegado a la idealidad de la que puedo hacerme

responsable, de modo que quizá así se llegue a mostrarse y se comprenda que la actitud fenomenológica en su totalidad y la *epoché* que por esencia le corresponde está llamada a operar una completa transformación personal (Presas 2009: 32).

Semejante reconversión radical de la experiencia subjetiva es aquella “que en primer lugar habrá que comparar con una conversión religiosa; pero que además alberga en sí la significación de la más grande transformación existencial que le es dada a la humanidad en cuanto humanidad” (Presas 2009: 32).

Efectivamente esto es así, pero no estará de más pormenorizar en qué consiste con relación al análisis trascendental del mundo de la vida. Presas muestra que si bien la expresión “*Lebenswelt*” aparece por primera vez en publicaciones de Husserl de 1936 –encontrándose previamente en manuscritos de fines de la década del veinte–, el asunto al que alude lo ocupaba, al menos como problema, desde la época de *Ideen I* (1913), obra en la cual partía de la exigencia positivista de obtener un concepto natural del mundo (véase Husserl [1913] 1949). Por ello el *Lebenswelt* no es tanto un tema nuevo cuanto más bien una nueva denominación del correlato –captado ahora en su plena concreción– de la “actitud natural”. Ahora, Husserl quiere mostrar que el problema del *Lebenswelt* no es parcial dentro del más general de una plena fundamentación de la ciencia objetiva de la naturaleza, sino que configura precisamente el problema filosófico universal que también incluye el de las ciencias en cuanto fenómenos que en él se manifiestan. Se trata de orientarse hacia el *Lebenswelt*, pero no en la actitud directa, propia de la “ingenuidad natural”, sino en la actitud reflexiva que se dirige al cómo del modo subjetivo de darse el mundo de la vida y los objetos que le son propios. Desde esta perspectiva general y programática, Presas señala:



[la] cuestión del mundo de la vida ofrece, pues, desde un comienzo, dos flancos para atacar dos problemas cruciales [pues, por una parte] se trata de establecer de qué modo es suelo o base de sentido de la ciencia objetiva; por otra, se trata de seguir el hilo conductor de ese mundo siempre ya dado, para llegar a las operaciones anónimas de la subjetividad en cuyo funcionamiento se constituye constantemente la pre-dadidad, el carácter de estar ya siempre dado –la *Vorgebebenheit*– del mundo que nos circunda. (Presas 1983a: 325-326)

Debe insistirse en esto: Husserl, al trasladar la historicidad a la conciencia de la humanidad, postula la presencia de una *razón* o un *telos* oculto que, de modo progresivo, se va revelando en la marcha de la historia. El horizonte temporal así descubierto en el problema del *Lebenswelt* coincide con el de la historia del mundo, asignándosele con ello a la pregunta por las efectuaciones de la subjetividad trascendental constituyente de mundo, su tarea última y su más amplia misión universal (Landgrebe 1975: 181). De esta manera, Presas pone de manifiesto que con dicho planteamiento fundacional, Husserl apunta a una filosofía de la historia de la cual tenía plena conciencia, pues consideraba que con ese enfoque maduraba y recobraba impulsos el sentido de la fenomenología trascendental prolongada en una filosofía de la historia y en una teleología universal trascendental. Con todo, en esta vía de radicalización ya tallaba la poderosa incidencia de la trasposición de la fenomenología en la analítica existencial de Martin Heidegger, enderezada primariamente al tema de la temporalidad.

#### HABITAR EN EL LENGUAJE. EL HOMBRE COMO “SER DE PALABRA”

1. Al trazar el concepto de *Dasein* –advierte Presas–, Heidegger tuvo presente que Husserl y Scheler se resistían a emplear categorías objetivantes o “cósicas” para referirse al yo y a la persona y sus actos, por

más que siguieran aferrados a la vieja ontología. De ahí el cuidado de Heidegger de evitar la terminología tradicional, y su apuesta por proponer nuevas denominaciones, más acordes con la novedad implicada en el campo examinado por las avanzadas de la fenomenología. En tal sentido, para Heidegger, poner “*Dasein*” no equivale a buscar un le-xema sustituto de la noción de sujeto (Gadamer 2003: 34-35).

Consciente de la penuria lingüística que provoca este cambio radical de perspectiva filosófica al momento de ser vertido del alemán al castellano, Presas precisa que en el Heidegger de *Sein und Zeit*, el término “*Dasein*” designa a la vez la esencia del hombre y su relación con la apertura al ser en cuanto tal. En consecuencia, “*Dasein*” es el vocablo que da cuenta del ámbito esencial en el que está el hombre como hombre. No hay que perder de vista un hecho crucial. Heidegger sostiene que Husserl no ha cuestionado en modo alguno el ámbito de la conciencia. Le reprocha que las determinaciones de la subjetividad inmanente, absoluta o pura, no están ganadas en un retroceso a la cosa misma del pensar, sino dirigidas por el prejuicio cartesiano del saber absoluto. Si gracias a la reducción se obtiene la conciencia en cuanto región, empero, lo hace al precio de abandonar la conciencia fáctica. Pues yace en la noción misma de *cogito*, de la que se parte, el que no tenga ventanas por las que entrar o salir. De modo que, intentando romper con el cerco de la inmanencia de la conciencia, Heidegger explorará una salida del universo monadológico de la fenomenología husserliana. Y si bien Heidegger hace comparecer el modo en que el hombre es dado originariamente a sí mismo, *antes* de toda reflexión objetivante, como sucede en Husserl, para su ascendente discípulo se trata, en *Sein und Zeit*, de preguntar por aquel ente a cuyo ser solo se abre en general un espacio para todo posible darse.

En vistas de esta reconducción radical del programa fenomenológico –cuando menos, de aquel que era accesible hasta el momento en las limitadas publicaciones de Husserl–, Heidegger plantea que la única forma de preservar un “afuera” de la conciencia, estriba en admitir que la trascendencia es una determinación ontológica fundamental del ente humano. Esto explica la necesidad de partir de algo distinto al *cogito*: el *Dasein* es caracterizado en *Sein und Zeit* por su “*Ex-stase*”, de lo que preserva un “afuera”. Es en este sentido, ni más ni menos, que Heidegger introduce el concepto de *Dasein*. A partir de allí, tanto la conciencia como la intencionalidad han de entenderse como fundadas en esa determinación más radical del ser-ahí, cuya analítica constituirá la etapa inicial de la pregunta por el ser en general. Como confirmación de la perspectiva antes delineada con respecto a la analítica del *Dasein*, Presas sostiene que “el camino iniciado por Heidegger supone haber llevado hasta el límite la voluntad de incondicionalidad implícita en la metafísica moderna, para así darse vuelta hacia las cosas, dejando que estas despierten al hombre hacia su propio ser” (Presas 2009: 47).

Así, a través de Heidegger, Presas –que, advertíamos, no ha caído en la tentación de una transmisión calculadamente secuaz de la voz del gran filósofo alemán–<sup>9</sup> da cuenta de la radicalidad ontológica del habla y alcanza un nuevo nivel de comprensión filosófica del ser. Pues

---

<sup>9</sup> Presas no hace abstracción de la implicación ética que comporta la recepción del pensamiento de Heidegger en cuanto a sus connotaciones histórico-ideológicas y políticas, y por cierto, se ha pronunciado comprometidamente sobre tan espinoso asunto. Valga un ejemplo: “¿Puede haber una filosofía que sea verdadera como obra, aunque su función en la facticidad del pensador sea falsa? ¿En qué relación están el pensar y la praxis? ¿Qué es y qué hace en realidad Heidegger?» Jasper confiesa que esas preguntas no pudieron ser respondidas. Nosotros aún giramos en torno a ellas medio siglo más tarde. Como es sabido, a la ‘caída’ de Heidegger siguió un largo tiempo de estudio, meditación, seminarios, conferencias; pero ningún documento del estilo de la controvertida Carta VII de Platón, salvo el aludido de 1945

el lenguaje dona nuestro *habitar* humano en el mundo. En tanto que habitar no significa meramente acogerse bajo un techo sino que alude a la radical manera como nosotros –mortales– somos y estamos sobre la tierra. Tempranamente, Presas se cerciora de que el hombre es el dicente y es el ser el que habla a través del habla. Sin embargo, el ser del hombre, lingüísticamente constituido, implica el riesgo constante de perderse. Desde *Sein und Zeit*, Heidegger señaló la radical presencia originaria del habla en el hombre (Heidegger 1967:160-161).

2. Será oportuno detenerse, más no sea brevemente, en lo que podríamos considerar el nudo del tratamiento propuesto por Presas del problema de la comprensión del ser en la subjetividad moderna. En la palabra, peligrosamente librado a la errancia, el hombre decide

---

y la entrevista en *Der Spiegel* que habría de mantenerse secreta mientras viviera el filósofo. Toda referencia *hecha en forma pública* a la cuestión de su compromiso de 1933 –así parece pensar Heidegger– perjudicaría su misión del pensador del ser. Así, pues, la ‘preocupación y el desvelo por el pensar del ser’ estaría *más allá del bien y del mal*. Tal es la postura de Heidegger –y entre nosotros la de sus más obsecuentes seguidores, que, más allá de su profundo pensamiento filosófico, no admiten la posibilidad de un error humano de su maestro–. Pero quizás es precisamente esta ‘insularización de la filosofía’, esta terrible desconexión entre el pensar y la vida concreta del hombre en el mundo, lo que hace a Heidegger y a algunos de sus discípulos carentes de espíritu crítico, tan vulnerables a la seducción del poder, o dicho más claramente, a la fascinación de la vida en su dimensión emocional y profunda, que ellos creen ver revelada en las manos o en la mirada del hombre carismático en el poder. ¿No habría aquí, entonces, una especie de inversión perversa del sonido de aquellos versos de Hölderlin que frecuentemente cita Heidegger: ‘Pero allí donde está el peligro nace también lo que salva’? En efecto, más bien parece que tanto la desgraciada aventura política del maestro como los juicios de algunos discípulos cargados por la personalidad carismática, confirmaron lo contrario: *ven como salvación precisamente aquello que pone en peligro la posibilidad de existir auténticamente en una comunidad de seres libres y responsables*, que fundamentan racionalmente sus decisiones y nos las dejan en manos de ningún *Führer, Duce, Caudillo o Conductor*” (Presas 1991: 116-117).

cada vez históricamente su destino. Y, sin embargo, es precisamente la errancia en tanto ámbito de la historia acontecida por el ser mismo, lo que abre la posibilidad del diálogo. El diálogo pone en obra el pensar, y así, la relación de destino a destino según su pertenencia a lo Mismo, que se da destinalmente a los hombres. Es que, para Heidegger, la época de la modernidad, de la moderna imagen del mundo, se consume el olvido del ser por el total desarraigo del hombre. El mundo aparece como simple imagen ante el sujeto absoluto. La religión y el arte quedan rebajados a meras “vivencias” subjetivas. Para Heidegger es falso hablar de “la imagen” del mundo griego, o de “la imagen” medieval del mundo, dado que, tanto para los antiguos como para los medievales, el mundo estaba allí frente a ellos en plena concreción. Solo para el hombre moderno, en el repliegue último hacia la subjetividad, el sujeto se le aparece como la realidad primera. Para el sujeto moderno, el entramado de las cosas, la articulación óptica del mundo, son reales en la medida en que la subjetividad garantiza que la imagen de ellas que se presenta a su conciencia es clara y distinta. La modernidad se instituye como imagen y en consecuencia le es imposible escamotear su condición de lucha última o agonismo radical entre imágenes del mundo al cabo anárquicas e inconciliables (Heidegger 2008a: 77). Ahora se busca describir, más modestamente, cuál es el modo de ser que corresponde a este extraño peregrino arrojado en el mundo (en la circunstancia) y condenado a elegir lo que va a ser, tal como es rastreado por Presas como lector fenomenológico de Heidegger. Más bien el hombre es siempre ya hermenéutico, es interpretación.

Es importante destacar que, para Presas, la filosofía consiste precisamente en la aclaración de esta interpretación que es el existir. La filosofía, asume Presas con Heidegger, se dispone como una “hermenéutica de la facticidad” (Heidegger 2008b: 33). En efecto, Presas insiste en recordar que el joven Heidegger anticipaba los pensamientos

expuestos más tarde en *Sein und Zeit*, basándose en la interpretación de la fenomenología como *hermenéutica* de la facticidad del *Dasein*. Su receptor argentino no cesa de recordarnos que para el primer Heidegger –y esto es para nosotros lo decisivo–, la filosofía es la ontología fenomenológica universal que parte de la *hermenéutica* del *Dasein* en cuanto analítica de la *existencia*.

Es tergiversar a Presas sostener que defienda la tesis de que la trasposición ontológico-existencial del programa de la fenomenología en el primer Heidegger fuerce un abandono del legado de Husserl por parte de sus seguidores. Innegablemente, Presas reivindica el hecho de que el último Husserl considera que la interrogación filosófica fundamental comparece como una pregunta metafísica por el *factum*, por la facticidad; aquello que posteriormente Heidegger, tras abandonar el planteamiento trascendental, denominará *Ereignis*. Quien afirma esto es el filósofo argentino. Pero esta constatación –aun si se juzgase parcial– no le impide a Presas retomar, toda vez que lo estime necesario, la validez de la crítica del primer Heidegger. Presas advierte que, según aquella, no obstante que Husserl “trata al hombre como objeto de la reducción”, sin embargo, “pone entre paréntesis lo que soy fácticamente, convirtiendo el *factum* de mí mismo como hombre en un indiferente ejemplo inicial”, por lo que “ese método regresivo no acierta con aquellas vivencias por las que soy puesto ante el núcleo de mi mismidad, ante la absoluta irrepetibilidad de mi propio existir, ante la facticidad del ser-ahí” (Presas 1987: 115-116). Antes bien, la “facticidad a que aquí se alude, como es obvio, no es el *factum* dado frente a la subjetividad absoluta constituyente, sino más bien el *fundamento mismo de toda posible mostración*” (Presas 1987: 116). Presas señala algo determinante al advertir, con Ludwig Landgrebe, que:

[si] la facticidad ocupa en Heidegger el lugar metódico que en Husserl tiene la subjetividad absoluta [entonces resulta] comprensible que Husserl rechace las ideas de su discípulo que ha renunciado a la pretensión del saber absoluto para echar las bases de una fenomenología hermenéutica, en la que todo ente se descubre proyectado en el horizonte histórico del mundo ya abierto en cada paso por el *Dasein* en su facticidad. (Presas 1987: 116)

Con el creciente abandono de la realidad auténtica, el hombre erra lejos de su patria natal, que es el ser mismo, comenta y reconstruye pacientemente Presas en sus precisas glosas de Heidegger. En consecuencia, el sujeto de la modernidad padece de una radical apatridad [*Heimatlosigkeit*] que así se convierte en destino del mundo. También repara con detenimiento en que Heidegger, en su análisis de la época de la imagen del mundo, muestra que el hombre permanece en estado de indecisión sobre la presencia o ausencia de Dios y de los dioses.

Al margen del peso de explicaciones sociológicas e histórico-conceptuales en torno al teorema de la secularización –temática desde luego crucial–, debe hacerse notar que Heidegger comprende radicalmente y lleva a ontológicamente término el dato de que cuando semejante indecisión en relación a lo sagrado persiste, la época de la modernidad se “des-diviniza”. Se *desencanta*. Bajo esa clave es que Presas acoge y resemantiza el teorema de la secularización.

Particularmente significativo es que, por medio de dicho desencantamiento del mundo, huyen de nuestra época los dioses, quedando el hombre librado a sí mismo. Esta modernidad des-divinizada torna una época mundial oscura –aunque incapaz ya de percibir su propia oscuridad–, porque solo la iluminación del ser alumbraba un mundo. En estos tiempos aciagos, la falta de Dios no se experimenta como

una ausencia, pues la dimensión de lo sagrado se ha obnubilado. No obstante, solamente en el elemento de lo sagrado [*das Heilige*] se da la dimensión esencial de la divinidad, allí donde el hombre puede ser iluminado y así preguntarse si los dioses se alejan o se aproximan. Mas a este respecto, advierte Presas, es menester señalar que para Heidegger solo el decir poético puede nombrar lo sagrado, si es capaz de experimentar su fuga e indignancia, del mismo modo que el pensar puede pensar el ser a partir de su olvido.

#### EXPERIENCIA ESTÉTICA Y ACTO DE LECTURA. EL IMPULSO DE IR MÁS ALLÁ DE LA “MUERTE” DEL ARTE

1. Únicamente en un aspecto ve Presas esbozarse una alternativa humanista a la desertificación espiritual que produce el desencantamiento unilateral del mundo: la *experiencia estética*. Y en el discurso filosófico que la toma a su cargo. Pese al supuesto de que el arte ha sido superado por la filosofía, es decir, conceptualmente, no es menos cierto que el sujeto no puede prescindir de la función estética de la idea, ni, por consiguiente, de la tarea crítica del arte. Ciertamente, la experiencia estética primaria, preteórica, se expone simbólicamente. Más, desde el punto de vista filosófico, Presas considera que “el origen del arte reside en la esencial necesidad del hombre de expresar lo que las cosas son, lo que él mismo es y cuál sea la realidad de lo absoluto”. Pues si habitar humanamente el mundo significa asimilar lo exterior, suprimir la alteridad y la alienación de la naturaleza, “en esta vía de humanización cumple el arte su misión más radical y originaria, comportando así el origen del ensimismamiento” (Presas 1984b: 663).

Completemos más de cerca esta concepción. Presas reconoce que una condición de la experiencia moderna del arte se corresponde con la definición de la fenomenología propuesta por Heidegger en *Sein*

*und Zeit*, acerca de que “hace ver”. Esto es, que muestra lo que *no* se muestra y yace oculto, pero que al mismo tiempo pertenece esencialmente a lo que se muestra, de tal modo que constituye su sentido y su fundamento. El arte no muestra este o aquel ente, sino el *ser* mismo del ente. El arte, en la visión de Presas, efectúa al cabo una transferencia analogizante de la existencia humana misma, se diría, metonímicamente. Con respecto a esto, Presas ha dicho que “el trabajo del arte puede servir de analogía, de idea regulativa para concebir más adecuadamente la existencia humana” (Presas 2009: 111).

Pero si este es un elemento ampliamente conocido, no lo es tanto el modo como ese problema se halla entretejido en una densa trama de intenciones perceptivas y receptoras, susceptibles de reenviarse a un horizonte normativo de re-humanización de la experiencia vital del presente. Presas se cerciora de que en la modernidad occidental el arte ha perdido el aura de experimentar la absoluta necesidad de un contenido, propia del pasado clásico. El hecho de la “muerte del arte” descubre un nuevo ámbito en el que la obra deja de ser mediadora de un contenido que le es por esencia inadecuado, para presentarse y ser admitida por sí misma como pura mostración. El arte accedería así a una verdadera dimensión fenomenológica. Con ello se descubriría un nuevo reino del espíritu: el de lo *puramente estético*. La dimensión del arte acontece *antes* de que las exigencias de la convivencia social y las necesidades prácticas nos conviertan en sujetos intercambiables, indiferentemente enfrentados con una realidad compuesta de objetos manipulables y cognoscibles. Ello concierne a lo que Heidegger des-oculta en la acepción primigenia del “hay” alemán [*es gibt*]. Del mismo modo, Presas estima que, al desembarazarse de su carácter de momento suprimible del espíritu, el arte inaugura, en su ascensión hacia el saber absoluto, la pura dimensión estética.

Pero, cuando así sucede, el arte no consiente conquistar esta dimensión fenomenológica y estética sin sacrificar algo de su inmediatez. La obra de arte contemporánea, que Presas, junto con José Ortega y Gasset, asume en su contextura esencialmente “deshumanizada”, no puede prescindir de la mediación de la *reflexión*. La obra de arte vale hoy como pura mostración, explica Presas, pero *no* como *inmediata* mostración de lo que es. No, tras las lecciones de Hegel.

Poco a poco fue abriéndose paso la convicción de que tanto el creador como el espectador deben reflexionar sobre el sentido de su quehacer. El arte actual no se agota, por tanto, como parece entenderlo Heidegger, en “meras vivencias”, sino que exige más bien una elevación de la aprehensión estética inmediata al plano de la conciencia reflexiva. Es por ello –siempre según Presas– que la “obra admite así diversos grados de penetración o, mejor dicho, de *participación*, los cuales corresponden a la diversa profundidad de la exigencia de quien le crea o la recrea”. Más, aquí, la reflexión “no destruye lo *estético*, no ‘suprime’ el arte en la dimensión del pensar, puesto que no se trata de una reflexión teórica, sino de lo que con Marcel llamaríamos *recogimiento*”. En consecuencia, la “obra no se degrada así al nivel de un ‘objeto’, sino que se revela como participación de la persona en el ser”. Pues si quien se queda en la “inmediata visión de las cosas –ya sea el artista que las ‘imita’ o el espectador que contempla la ‘reproducción’– sigue prisionero de lo alegórico”, en cambio “quien reflexiona, quien vuelve hacia sí en el seno del recogimiento, accede a la riqueza de lo simbólico, esto es, a la teoría del fenómeno” (Presas 1973: 25).

Efectivamente, el arte no “imita” objetos de enunciados porque no es una mimesis de referentes ni copia ostensible, sino que más bien alude en sus apariencias a una dimensión que se sustrae originaria-

mente al discurso apofántico. En la medida en que el arte “hace visible” una abertura o fisura de la experiencia, habilita un *saber* atinente al ser humano mismo en cuanto ser-en el espacio primario y concreto del mundo de la vida. El arte y la experiencia estética siguen siendo esenciales a la verdad, pues dan cuenta de dimensiones del ser que se constituyen previamente a la división sujeto-objeto. El acontecer estético suscita –como gusta insistir Presas– un peculiar *sabor* que brinda un peculiar *saber*. En este sentido, el arte corresponde a la actividad con que el hombre espiritualiza lo sensible, salvando la verdad de la apariencia. Porque a la vez que lo bello se refiere a la exposición sensible de la verdad, el arte cumple un papel *crítico*. El arte resiste como una ciudadela asediada las embestidas colonizadoras procedentes de la dimensión puramente instrumental y utilitaria de la vida.

Atento al acontecer moderno de la pérdida del aura, Presas se cuenta honrosamente entre los pocos filósofos argentinos que –fuera del campo sociológico– ha prestado la palabra a Max Weber. Se ha servido provechosamente de una poderosa imagen del gran sociólogo alemán. La primera comprobación que interesa poner de relieve es aquella que aclara que Weber, al describir la concepción dominante en la cultura occidental moderna, alude a la desacralización de la realidad, es decir, al hecho de que la explicación científica no puede ni debe recurrir a soluciones mágicas”, porque el “mundo de la razón instrumental es, en efecto, un mundo des-encantado [*entzauberte Welt*]”. Sin embargo, Presas evita incurrir en una lectura pesimista u oscura de esta tesis. Propone en cambio que “aquí nuevamente Rilke nos ofrece en su poesía, esta vez inclusive literalmente, la contrapropuesta: al mundo des-encantado, sin magia, sin *Zauber*, responde el poeta con su confesión: ‘Pero para nosotros la existencia todavía está encantada’, es un *verzaubertes Dasein*” (Presas 1997: 9).

Por lo tanto, no solo hay que ampliar la perspectiva de Weber, sino que, además, hay que modificarla. Pues el aludido reencantamiento rilkeano del mundo le franquea el paso a un tipo de configuración de la experiencia que excede y traspone la mera racionalidad formal y calculante. Pues, si por un lado –explica Presas– “se opera una re-descripción de la realidad que necesariamente excluye la explicación por ‘poderes’ o ‘fuerzas’ no dominables por la razón instrumental”, por el otro lado, “por el contrario, se ponen de relieve relaciones de participación en la realidad que sobrepasan toda explicación en términos de conceptos generales de la mera razón”. Así, lo “que puede expresar a veces la visión poética, por ejemplo, es la dimensión del amor, de la amistad, de la comunicación: la respuesta del hombre ante el misterio de la muerte, etc., todas estas experiencias intraducibles al lenguaje enunciativo corriente”. No obstante esta superación de la enunciación puramente denotativa, el “mundo desencantado amenaza con aniquilar estas otras potencias, tan constitutivas de la esencial del hombre como su intelecto, y engendrar así una sociedad mecánica y sin misterio”. Por ello es que al cabo Presas reivindica “la magia del arte precisamente como el antídoto contra una interpretación unilateral y totalitaria del mundo y de la vida que en gran medida arraiga en una injustificada extrapolación de la actitud científica y en la desmedida confianza en las soluciones técnicas” (Presas 1997: 125-126).

Aun así, queda pendiente la pregunta respecto de cómo la meditación estética de Presas no se limita a determinar el modo de experiencia específico de la obra de arte en el marco de la modernidad, sino que se concretiza fenomenológicamente en torno a la comprensión del acontecer de la *lectura*. Y es precisamente la práctica de la lectura lo que define las coordenadas de su reconfiguración fenomenológica de la estética de la recepción.

2. Se trata de llamar la atención sobre el hecho de que los trabajos de Presas desde mediados de los años ochenta confluyen en una misma conclusión respecto de ejemplificar en la *literatura* la experiencia estética. Este modo de concreción a la vez metodológico y ontológico concierne esencialmente a la puesta en obra de la verdad de una existencia posible. Y esto explica, a su vez, que sea ante el acto de leer concebido como un acontecer estético esencial e intransferible que Presas defina su posición fenomenológico-hermenéutica fundamental, en el sentido de una comprensión filosófica ganada mucho más allá de una estética de la recepción cortada al talle de teorías lingüísticas o literarias de la lectura.

Análogamente decisivo es el papel de Heidegger en este punto. Presas insiste que *antes* de toda posible aplicación metodológica, la hermenéutica es el modo de ser del existente humano. El ente humano es de suyo el acontecer de la comprensión e interpretación, pues se encuentra fácticamente existiendo en un mundo ya interpretado. Más, en lo que concierne a la interpretación como procedimiento [*Auslegung*], Presas nos explica que si la práctica filológica de hacer legibles escritos deteriorados cuyo sentido hay que restituir, es una metodología que puede generar hábitos de sospecha ante significaciones que parezcan depender de circunstancias históricas y sociales “accidentales”, del mismo modo es factible que la investigación descarríe sobre la experiencia estética, sobre el arte en general y sobre la historia de la literatura en particular. Para Presas, así, semejante desvío –provocado por un inveterado hábito cientificista–, “neutraliza” abstractamente los textos, integrándolos en un régimen de lo convencional, en lo ya establecido y familiar, con lo que pierden toda su extrañeza, su capacidad de asombrar y conmover, y todo lo que en ellos pueda haber de inquietante [*Umheimlich*].

Lo cierto es que esa visión tradicional fue radicalmente revisada a mediados de la década del sesenta, en la estética de la recepción y del efecto, cuyos conceptos teóricos y aplicaciones concretas fueron establecidos por Jauss e Iser, de quienes por cierto el propio Presas es más que un atento lector en la Argentina. En efecto, nuestro filósofo explica que ese cambio de paradigma en la teoría literaria abrió un nuevo campo de investigación, el cual ahora permite concebir la historia del arte como un proceso de comunicación estética en el que colaboran en igualdad de condiciones el autor, la obra y el receptor. Así, el *sujeto de la recepción*, en cuanto destinatario y mediador del texto, recobra hoy el derecho de que había sido privado por la hegemonía de las teorías objetivistas e inmanentistas en la ciencia literaria. Para las nuevas corrientes y enfoques, el receptor se revela él mismo como portador activo y sujeto agente de toda cultura estética (Eco 1992: 22). Lo cual comporta comprender también la obra desde la productividad trascendente de sus *efectos*. Se trata entonces de desplegar la dialéctica de efecto y recepción, de formación y transformación de un canon, o de cómo una obra llega ser clásica, entre otros aspectos del acontecer estético tal como se desempeña en el ámbito de la vida de los textos literarios. Lo cual justifica englobar los “actos de lectura” en el marco más abarcador y pleno de una fenomenología, hermenéuticamente reconducida, de los *actos de recepción* en general.

En cualquier caso, Presas repara en el hecho de que al enfoque fenomenológico que asimila Iser, añade Jauss la concepción de la historicidad de la existencia y la necesidad de tener en cuenta los horizontes de comprensión con sus distintas temporalidades. A través de la mediación de los horizontes de comprensión, la Escuela de Constanza asume con Hans-Georg Gadamer al ente humano como conciencia afectada por los efectos de la historia. De esta manera, Presas expone cómo Gadamer, con una intraducible palabra alemana compuesta

[*Wirkungsgeschichtliches Bewusstsein*] “la-conciencia-de-la-historia-de-los-efectos”, da cuenta de un acontecer esencial de la recepción. También Presas coincide aquí con Ricœur, cuando este parafrasea la expresión gadameriana como *la conciencia de estar expuesto a la historia y a su acción, de una manera tal que no se puede objetivar esta acción sobre nosotros, porque ella forma parte del fenómeno histórico mismo*.

No hay que perder de vista que lo relevante para Presas es subrayar el lado activo del proceso estéticamente receptor. De ahí su tentativa de reafirmar el descubrimiento de Jauss, cuando este demuestra que el “horizonte de expectativas” (Jauss 2010: 188-189) en que se acoge un texto, puede iluminar aspectos siempre nuevos de esa obra, ya que la estructura horzónica admite un doble plano de efectuación (Warning 1989: 23). Y menos, debe en este contexto argumentativo pasarse por alto reconocimiento de que ha sido Ricœur quien ha profundizado estas perspectivas, tomando como base el relato, en el que el hombre da cuenta de su propia historicidad. Presas tiene razón, sin embargo, cuando lleva a primer plano el hecho de que el escritor, en su rol de artista, reordena los datos de la realidad y logra que de ellos surja un sentido que suprime la mera yuxtaposición sensitiva en nombre de una superior unidad comprensiva del acontecer. Y en ello despliega todas sus energías imaginarias meta-empíricas. Es que la literatura no reproduce, como la historiografía, lo que sucedió una vez. Más bien, la escritura de ficción –ante todo– escorza lo que *puede* suceder. El texto literario apunta a la posibilidad, y en consecuencia, a la esencia. Pues, filosóficamente, Presas piensa, con Heidegger, que más alta que la realidad es la *posibilidad*. En tanto discurso estético, la literatura cumple el ideal –se atenga conscientemente a este o no– de la *Poética* aristotélica: ofrecer *una acción completa y entera, con un comienzo, un medio y un fin*.

Es posible, en virtud de una doble variación imaginaria, consumir la efectiva fusión de horizontes capaz de articular ontológicamente todo comprender. De otro modo, no comprenderíamos un texto ni lograríamos captar en general el sentido de un suceso narrado en una historia. En este punto radica, además, el núcleo de la filosofía *hermenéutica* –tomada ahora en un sentido más amplio que el inicialmente dado por Heidegger– pues aquí ha de tener lugar la *applicatio* del texto a nosotros mismos, lo cual hace transparente el modo de ser del existente en cuanto *wirkungsgeschichtliches Bewusstsein*, aquella expresión casi intraducible de Gadamer (Gadamer 1990: 305).

En el terreno de la praxis interpretativa, Presas explica que ya en el romanticismo, y luego especialmente cuando se constituyó la ciencia histórica, se pensó que la mejor manera de comprender una obra era la de seguir el camino inverso al emprendido en el proceso de su creación. Esto lo ejemplifica el filósofo Wilhem Dilthey, quien cree que la vida (el creador) se expresa por dicho medio, y que la obra recoge y a la vez oculta su modo de manifestación. En este modelo de cuño romántico y no solo historicista, el intérprete tiene que pasar por la obra para re-vivir congenialmente la intención psicológica del autor. Sin embargo, en la actualidad se acepta que las obras siempre se despliegan y enriquecen con los aportes históricos de nuevas lecturas. Con la intervención concreta y en cada caso única del acto de leer. Y este es un punto decisivo para nuestra lectura del propio aporte filosófico de Presas. Esta primera aproximación a su concepción de la hermenéutica debe ser replanteada más despacio.

En primer lugar, es preciso tener en cuenta que fue la lingüística de Ferdinand de Saussure la que terminó de arruinar la estrategia subjetivista de Dilthey. Desde Saussure, ya no hacía falta fundamentar un método especial de las *Geisteswissenschaften* o ciencias del espíritu. Se creía por el contrario que la lingüística estructural brindaba



una metodología científica y rigurosa, que posibilitaba un examen estricto de las estructuras textuales, prescindiendo de la empatía psicológica y de la existencia de un autor empírico. Sin embargo, Presas aduce que si bien “a la estrategia de examinar la *intentio auctoris* (‘debe buscarse en el texto lo que al autor quería decir’), siguió la estrategia de examinar la *intentio operis* (‘debe buscarse en el texto lo que este dice, independientemente de las intenciones de su autor’), últimamente “se acentúa el tercer miembro de esta figura: el destinatario de la obra, el lector del texto: se trata entonces de hacer justicia a la *intentio lectoris*”. Junto a ello, indica que el análisis estructural descubre el sentido de un texto permaneciendo dentro del universo del lenguaje, sin recurrir a referencias extralingüísticas. Empero, corresponde, junto al sentido del texto, explorar su significación –en la terminología de Gottlob Frege, el *Sinn* y el *Bedeutung*–, el sentido y la referencia. Conforme a ello es que “Ricœur cree poder superar (y conservar) tanto el estructuralismo como el romanticismo, esto es, los dos términos de la alternativa genialidad o estructura, poniendo en claro cuál es la tarea de la hermenéutica”. Y gracias a su aporte se comprende, en definitiva, que el “lector, en el acto de leer, va constituyendo temporalmente una trascendencia en la inmanencia lingüística del texto; del mismo modo como en el acto de percibir, en las vivencias inmanentes se constituye un objeto real trascendente a la conciencia” (Presas 2009: 102-103).

Aun a riesgo de apresurar una conclusión que se podría explayar con una consideración más cuidadosa, puede verse que, para Presas, el lado activo de la recepción se despliega en la constitución temporal de una trascendencia experiencial en la inmanencia lingüística del texto. La posición de Presas significa una renuncia al inmanentismo formalizante, inherente a las pretensiones de los enfoques estructuralistas en un sentido sumamente amplio. Más precisamente: Presas advierte que Jauss resume algunas ideas expuestas ya por Sartre en

*Qu'est-ce que la littérature* (1948), donde acentúa la separación total entre producción y recepción de una obra. Jauss, por su parte, tiene en cuenta los “lugares vacíos” que ya mencionaba Ingarden siguiendo ideas de Husserl, y que retomará también Iser: el autor guía al lector, pero no hace más que guiarlo.

Un texto presenta necesariamente “lugares de indeterminación” o vacíos que exigen ser plenificados, concretizados por medio de la actividad perceptiva y la actividad imaginante del lector. Leer implica percibir lo escrito (real), pero suscitando en ello la aparición de lo imaginario (irreal) con el objeto de reenviarlo al concreto mundo de la vida. Algo similar, acota Presas, al proceso de “representar” un personaje que lleva a cabo un actor, como creía Sartre. De acuerdo con dicha comprobación, el actor no realiza el personaje, sino que más bien presta su cuerpo real, sus lágrimas reales, que así pasan a ser “*analogon*” para el espectador, en forma tal que se “des-realiza” en el personaje. El actor desaparece como persona real para dejar aparecer el personaje imaginario. Del mismo modo que, en la lectura, el lector va produciendo un objeto imaginario en el que logra manifestarse lo que el texto formulado calla, según la tesis de Iser a la que se acoge Presas. Las concretizaciones o actualizaciones, en tanto correlatos del acto de leer, están en lo esencial reguladas por el texto, aunque de hecho son tan infinitas como lo sería la empresa de plenificar todas las determinaciones posibles, mentadas o co-mentadas, en la percepción de una cosa real.

Una primera consecuencia de un planteo así es la importancia que le concede Presas a la perspectiva de Ingarden –el más ligado a la perspectiva de Husserl–, tal como es expuesta en varios ejemplos de *La obra de arte literaria* (1931; véase Ingarden [1931] 1998). Inspirándose en esta fuente, Presas dedica especial atención al hecho de que la reinscripción operada por la lectura concretiza el esquema que la

obra propone como Idea, en tanto proyecta un mundo imaginario, pero habitable. Se da aquí una variación imaginaria del mundo, a cuenta de comprender el mundo asimismo como el virtual horizonte de inteligibilidad, esto es, de comprensibilidad de las pasiones, acciones y expectativas que proyecta desde sí la obra, en virtud de su “puesta en intriga”, como la llama por su parte Ricœur. La apropiación de esa propuesta –señala Presas– supone un primer momento de lo que Kant denominaba *desinterés*. Pero también de lo que Coleridge llamaba la “voluntaria suspensión de la incredulidad”. El lector queda así “desrealizado”, ya que se interna en lo imaginario. En un segundo momento, y como respuesta a la metamorfosis de la realidad en el juego del arte, él mismo se experimenta a su vez en la variación imaginaria de su *ego*. Esta abstracción “desrealizadora” proporciona una más acabada comprensión de sí mismo, pues todo lector es propiamente sujeto cuando lee, “el propio lector de sí mismo”, según la expresión de Marcel Proust que también recoge ampliamente nuestro filósofo. En este aspecto Presas insiste en que la descripción fenomenológica de un texto muestra que este necesariamente presenta “vacíos” que exigen ser concretizados por medio de la actividad perceptiva y la actividad imaginante del lector. El *acto de lectura* implica percibir lo escrito (real), pero suscitando en ello la aparición de lo imaginario (irreal).

Con diferentes matices y tonos, estas afirmaciones se repiten en numerosos lugares de los análisis fenomenológico-literarios de Presas. Por ejemplo, cuando aduce que el movimiento imaginario se despliega en los textos mismos, a nivel del despliegue hermenéutico de sus configuraciones de recepción. De este modo, los relatos parecen desprenderse de sus creadores y de sus lectores, erigiéndose en esos absolutos “irreferentes” que son precisamente los textos. Por ello es que, ante la virtualidad de los relatos “i-referencialmente” operantes, fracasa según Presas aquella ingenua pretensión romántica de revivir

en la *comprensión* las intenciones psicológicas del autor. Por su parte, la argumentación estructuralista, que tiende a la *explicación* de la interna arquitectura de los textos excluyendo toda referencia extralingüística, en su limitada perspectiva tiene una parte de verdad. En este sentido Ricœur está en lo cierto, pues su posición básica procura conciliar dialécticamente la querrela del *Verstehen* y el *Erklären*. Para ello se vale, precisamente, de las modernas teorías de la lectura y la recepción estéticas (Ingarden, Jauss, Iser), apoyado en una hermenéutica deudora de Husserl, Heidegger y Gadamer. Presas aprecia en Ricœur que su filosofía hermenéutica se aparta tanto de la unilateralidad del irracionalismo de la comprensión inmediata, propio de la ilusión romántica –que supone una extensión al dominio de los textos de la *Einfühlung* (Schleiermacher, Dilthey)–, como del racionalismo de la explicación o la “ilusión positivista” –que extiende al texto el análisis estructural de los sistemas de signos–, sino más bien de la lengua como estar-en-el-mundo. Se trata de abrir el acontecer de la lengua en relación al arrojamiento del *Dasein*. En ello se hace patente la deuda de Ricœur con Heidegger, que por cierto el filósofo francés ha explicitado.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> “La cuestión de la *Auslegung* –declara Ricœur–, *explicitación* o *interpretación*, no coincide con la de la *exégesis*, a tal punto que, desde la introducción de *Sein und Zeit*, aparece ligada a la pregunta olvidada del ser; aquello sobre lo cual nos interrogamos es la pregunta por el *sentido* del ser. Pero en ella estamos guiados por lo mismo que buscamos; la teoría del conocimiento desde el principio queda invertida por un interrogante que la precede y que se refiere a la manera que un ser se encuentra con el ser, antes mismo de que se le oponga como un objeto que enfrenta a un sujeto. Aun cuando *Sein und Zeit* pone el acento en el *Dasein*, *el ser que somos nosotros*, más que lo que lo hará la obra ulterior de Heidegger, este *Dasein* no es un sujeto para el que hay un objeto, sino un ser en el ser. *Dasein* designa el *lugar* donde surge la pregunta por el ser, el lugar de la manifestación; la centralidad del *Dasein* es solo la de un ser que comprende el ser” (Ricœur 2001: 83-84).

Lo que más nos interesa a nosotros, no obstante, es que Ricœur se nos presenta –si puede decirse así– como un interlocutor permanente de la estética fenomenológico-hermenéutica de Presas. También por lo que respecta al nexo interno entre discurso y vida. Pues con Ricœur, el filósofo platense admite que la realidad radical, primaria y pre-intelectual que es la vida, se encuentra teniendo que subsistir en un entorno extraño que por todas partes lo rodea y aprisiona, en el que no puede hacer pie, pues no sabe a qué atenerse a su respecto. Pues el hallarse entre los entes no consiste en una confrontación con ob-jetos [*Gegen-Stände*], sino en el hecho de que al vivir, el existente descubre la realidad que no es él mismo, ya en condición de resistencia, ayuda o dificultad, ambiente atrayente o circunstancia amenazante. Ante la interpretación de la experiencia primordial, Presas destaca el hecho de que los griegos no disponían de un vocablo para designar las meras “cosas”, a las que llamaban *pragmata*, es decir, lo que tan solo aparece dentro del horizonte de significación de la *praxis*, en el contexto de un *tener que hacer con*, base de toda posterior conducta cognoscitiva meramente teórica. Pues, en vez de someterse pasivamente al mundo circundante, el existente es capaz de franquear lo dado que lo apremia y de proyectar imaginariamente un estado distinto. De ahí que el existente se moviliza en situación de *pro-yecto*, en un arrojarse a sí por anticipado a su futuro ser. Pero si es capaz de anonadar la facticidad y re-describirla, desviando las acepciones habituales o cotidianas de las palabras y creando novedades semánticas gracias a los desvíos metafóricos, ello quiere decir que el existente, creador de mundos ficticios por una necesidad esencial a su finitud, está no solo condenado a la libertad, como establecía Sartre, sino, a la par, también *a ser novelista*, según lo comprendió Ortega y Gasset. Y esto explicará, a su vez, que la problemática de la lectura y de la recepción estética adopte dos formas fundamentales.

Claro que ya Sartre, recuerda a propósito Presas, había mostrado que toda obra literaria es también un llamamiento. Pues el acto de escribir se funda en la anonadación de lo fáctico por lo imaginario, de modo que se pueda proponer un mundo posible a la generosidad del lector. Sartre consideraba que escribir es a la vez revelar un mundo y proponerlo como una tarea a la generosidad del lector, pero en una suerte de pacto (Sartre 1950: 72-73). Por su parte, Jauss estima que la literatura se justifica en cuanto acto comunicativo y como pacto de lectura en el hecho de que es posible garantizar la determinación humana a la libertad, tal como acontece en la apropiación y transformación del mundo.

Ahora bien, Presas tampoco celebra dogmáticamente las aportaciones de la Escuela de Constanza –de la que él mismo es beneficiario y un fino transmisor en la Argentina– y es por ello que exhibe sus correspondencias con ideas ya presentes en Sartre, en Ingarden y aun en Ortega. En este justificado cometido, Presas incluso recuerda que no faltaron indicaciones expresas en los textos filosóficos más relevantes. Fundamentalmente la *Poética* de Aristóteles, que señala que el efecto receptivo de la tragedia cumple una función constituyente de su realidad. Como quiera que sea, el nuevo acceso a la obra de arte reclama un análisis en profundidad del “acto de leer”, entendiéndose por tal concepto los diversos modos de recepción de una obra, ya sea esta literaria, plástica, musical, etc., en vistas de poner de manifiesto fenomenológicamente las maneras múltiples en que una obra, actuando sobre un lector, en definitiva, lo involucra *estéticamente* en sus *efectos* (Iser 1987: 47-48).

El mérito del análisis de Presas reside en que aparta el problema del sujeto de la recepción de una perspectiva cientificista o de simple formalismo –por sofisticado que este se pretenda–, y lo ubica en el campo temporal de la autorrealización discursiva –oral y textual– del

*ego* reflexivo. Con ello, el develamiento fenomenológico que propone Presas del horizonte de constitución de la recepción estética, en contrapartida, puede guiar la búsqueda del sentido de la existencia. Al fin y al cabo, las ficciones heurísticas o “imagerías” ayudan a investigar en la propia vida, rescatando lo que se pierde en la confusión y en la urgencia de los quehaceres y las preocupaciones de la facticidad cotidiana. Pues por más absurdos que parezcan a primera vista los destinos entretejidos en una trama teatral, o las visiones fijadas en una partitura, no representan sin embargo para Presas más que variaciones imaginarias de la única y fundamental experiencia humana del mundo, fenomenológico-existencialmente preeminente. Por ello nuestro filósofo afirma que en la recepción estética comprendemos esas ficciones en la medida en que variamos también imaginariamente nuestro propio *ego*, pues quien lee un texto está inmerso y a la vez sobrepasado por aquello en donde se está, así dicho con Iser:

[en tanto el] lector, punto de vista viajero, mediante síntesis pasivas, esto es, mediante un juego de retenciones y protensiones, expectativas modificadas y recuerdos transformados, se figura lo que el texto no dice explícitamente; en virtud de la despragmatización de su descripción del mundo empírico, el texto no cumple una función de denotación [*Bezeichnung*] de los objetos sino de transformación de la cosa denotada [con lo que al] romper los marcos de las referencias habituales, se descubre en lo descripto algo que era imposible de ver cuando regía cuando regía la referencia. [De ahí] que Borges, en ‘Pierre Menard, autor del Quijote’, exagera irónicamente la recepción de una obra [pues en efecto] Pierre Menard escribe – transcribe– palabra por palabra el *Quijote* de Cervantes ... y sin embargo no es el mismo *Quijote*; descubre la no identidad de lo repetido en la repetición, por cuanto todo transcurre en un horizonte de expectativas nuevo y único. (Presas 2009: 136-137)

Este pasaje es decisivo para distinguir, por un lado, el papel activo de la subjetividad receptora; y, por otro lado, el *estado de abierto* de todo constructo textual. Presas postula, a partir de la centralidad del horizonte de expectativa sincrónicamente actualizado, la necesidad de un retorno, desde la ficción del texto, hacia el campo de la acción real, lo que supone asumir la irreductible dimensión de la metaforicidad del relato. De esta manera se cerciora, ahora con Ricoeur, de la función descubridora e inventiva de la *metáfora*. Es precisamente al acontecer de lo metafórico lo que no pudo apreciar el positivismo lógico, ni algunas direcciones de la lingüística y de la crítica literaria que niegan el carácter referencial del signo, y así rechazan la pretensión de verdad de todo discurso que no sea denotativo. Son enfoques que proceden abstractivamente, mutilando la metáfora, rebajada a puro juego estético o mera reacción emotiva. La reducción neopositivista de la experiencia no capta la pertinencia semántica de que en el “ver-como”, asimismo, “empieza la verdad”, o uno de sus aspectos. Por ello Presas también muestra la necesidad de pasar de la teoría de los tropos –en la que tradicionalmente se encuadra la metáfora– a la analítica de los géneros literarios, donde habría que examinar la narrativa.<sup>11</sup>

A la luz de esta reflexión –que en tantos aspectos sigue puntillosamente a Ricoeur –, Presas se muestra convencido de la importancia de la innovación semántica que, en la metáfora, se origina mediante una *atribución impertinente* de sentido. Hay que añadir enseguida

<sup>11</sup> “Pasando de la teoría de los tropos a la de los géneros –refiere su discípula Elena Oliveras–, Presas se interesa en el relato de ficción como novedad semántica que recompone los sucesos de la vida real, eliminando lo accidental y accesorio para reflejar lo esencial de la existencia. [...] Cuando el receptor toma contacto con una obra de arte pone entre paréntesis su propia vida, se deja absorber por la ficción, cree en lo que la obra le muestra porque ella hace referencia a realidades posibles” (Oliveras 2004: 412).

que este mecanismo opera en el relato, aprovechando el reservorio de significados que acarrea la invención de un mito, de una fábula, y en virtud de cuya trama o “*mise en intrigue*”, fines aparentemente casuales, detalles triviales o peripecias imprevistas, son re-unidos y com-puestos en la unidad temporal de esa “acción total y completa”. Unidad dramática que Aristóteles señalaba como requisito de la tragedia consagrada. Pues en el orden narrativo se elimina lo accesorio, conservando únicamente aquellos momentos que pautan un principio, un medio y un fin. En la realidad vivida, señala nuestro filósofo, solo a posteriori nos damos cuenta de que un suceso que experimentamos inadvertidamente, en realidad, dio principio a una historia, o de que por medio de tal otra acción habrá de ocurrir un cambio de fortuna. Casi nunca experimentamos el fin de una serie de sucesos con la claridad con que “la puesta en intriga” hace entrever su inteligibilidad. Así, por una parte, el uso poético del lenguaje obstruye la referencia directa del discurso ordinario para permitir que aflore otra relación. Pero, por la otra parte, en la narración, el lenguaje está “des-pragmatizado”, pues relata destinos irreales. Sin embargo, por esta vía posibilita que *la obra proyecte ante sí un mundo virtual habitable*.

Es posible que, en estos rasgos, justamente, resida la especificidad del acontecer activo y participante del fenómeno de la recepción lectural en tanto transformación de la experiencia vital. Según la evaluación que hace Presas de este fenómeno, no debe sorprender que la nueva visión metafórica y el mundo posible abierto por la obra configuren una suerte de horizonte contrastante, sobre el cual se refleja la circunstancia real del lector que, de ese modo, casi automáticamente, compara, corrige y critica su propia situación. Debe por consiguiente renunciarse a la unilateralidad de la identificación con el autor y sus intenciones psicológicas escondidas detrás del texto, y elevarse al campo de virtualidades que genera el texto intramundamente. De

ahí el requerimiento de poner de manifiesto que no basta con desmontar los mecanismos estructurales de la obra desatendiendo a su referencia experiencial y circunstanciada, pues sigue en pie la tarea de explicitar el ser-en-el-mundo desplegado delante del texto.

Un motivo adicional, no menos importante, es la necesidad de entrar en el juego de los imaginarios. Pues el mundo del texto es siempre – remarca Presas– una trascendencia en la inmanencia de las estructuras. La obra de arte re-configura la experiencia lingüística del mundo, deviniendo un *modelo* de experiencia (Eco 1974: 161). No deja de ser interesante asimismo que, para Presas, en este preciso punto, surja el elemento que decide experiencialmente el círculo de la experiencia estética, ya presente en la *Poética* de Aristóteles: la *catarsis*.

Todo ello, matizado con la imagen de que este elemento catártico fue casi ignorado hasta hace pocos años en los estudios sobre estética y crítica literaria, para ser recién recuperados por las teorías del lector o el receptor. A fin de entrar en ese mundo imaginario pero habitable –mundo en la acepción heideggeriana de *In-der-Welt-sein* o en la husserliana del *Lebenswelt*– el acto de leer *pone lo propio* para volver a conectar trascendentemente el texto con el mundo. En este tránsito lo vuelve a llenar de vida, dándole, o mejor, donándole la carne de la del lector. Con todo, a pesar de la re-actualización del texto y de su re-inserción en el mundo, la lectura no sustituye al diálogo. Así entendida, la lectura constituye un acto que es al texto lo que la *parole* a la *langue*, esto es, acontecimiento e instancia del discurso. En este plano, la lectura convierte en tema propio las ideas del otro, ya que modifica el trasfondo de mi propia visión del mundo y de la vida sobre el cual son recibidas. Y ello aun cuando estas creencias sean dejadas a un lado, en la medida en que ello es posible, al efectuarse lo que Gadamer llama “una efectiva fusión de horizontes”. Si no fuera

así, señala Presas, no comprenderíamos a fondo un texto, ni lograríamos captar, en general, el sentido de un suceso pasado, narrado en una historia o crónica. En esto estriba el meollo práctico-normativo de la Hermenéutica filosófica.

Muy acertadamente, Presas nos conduce por los senderos que confluyen en el fenómeno de la *applicatio*, de la aplicación y ejercitación del horizonte del texto a nosotros mismos, en virtud de la constitución misma del ente humano –cultural– en cuanto historia de los efectos [*wirkungsgeschichtliches Bewusstsein*], y en consideración de su estatuto ontológico, desfigurado bajo la pretensión objetivista de las ciencias sociales (Gadamer 1992: 232-233). De esta manera –explica por su parte Presas–, se hace patente que la “función hermenéutica es doble: suprimir la distancia (la extraneidad), por una parte; y por otra parte, hacer propio lo que se interpreta” (Presas 2009: 86).

Aparecen en este tramo del análisis de Presas otras propuestas igualmente sugerentes o novedosas. Por ejemplo, cuando suscribe la tesis de que el deber y el trabajo de un escritor, resulta congruente con el deber y el trabajo de un traductor en su apertura re-descriptiva del mundo. Esto significa llegar a apreciar que la tarea del novelista consiste en reconocer y reestablecer la mismidad siempre oscurecida por la habitualidad pragmática de la existencia cotidiana, sustentada en todas las sedimentaciones que la costumbre deposita en el curso de la vida y que terminan interrumpiendo su libre fluir. Concluyendo con una sugerente imagen, Presas lo expresa al metaforizar esta operación en semejanza a las arenas que va depositando un río de llanura en su desembocadura:

[estas arenas] terminan por impedir la libre circulación de las aguas. [Y así] solo la función disolvente y develadora del arte

es capaz de remontar hacia atrás esa inevitable corriente estratificadora y espacializante que detiene el movimiento más íntimo de la vida; tal despertar provocado por el arte es lo que denominamos al comienzo la función heurística, la re-descripción estética. (Presas 2009: 87)

La función heurística tiene también un estatuto trascendental transformado. En este sentido es que Presas rescata el aspecto cognoscitivo y a la vez estético de la figura kantiana de las *ficciones heurísticas*. Considera que por este medio es posible regular el trabajo de la imaginación productiva en una *trama* inteligible que ordena e interpreta los hechos causales de la experiencia real. Como lectores, comprendemos las *ficciones heurísticas* en la medida en que variamos también imaginariamente nuestro propio ego. De acuerdo con su explicación, “la novela podría quizás orientar nuestra búsqueda del sentido de la existencia, pues al fin y al cabo sus ficciones literarias ‘funcionan’ como las *ideas* de la razón pura (¡no los conceptos del entendimiento!), las cuales, según manifiesta Kant, son *ficciones heurísticas* que ayudan a investigar la propia vida, rescatando lo que se pierde en la confusión y en la urgencia de los cotidianos quehaceres y preocupaciones” (Presas 2000: 230).

Ello no carece de repercusión en el ámbito de la problemática interpretativa misma, y menos por lo que atañe a la concepción no solo ontológica sino epistemológica y metodológica de la hermenéutica. Aquí Presas, de nuevo, no pierde de vista lo siguiente:

Ricœur rescata la *comprensión* como la capacidad de proseguir en uno mismo el trabajo de estructuración del texto; y la *explicación* como la operación de segundo grado, insertada sobre esa comprensión, que consiste en la aclaración de los códigos subyacentes a dicho trabajo de estructuración que el lector acompaña. [Pues lo que al cabo importa es] interpretar

una obra explicitando la posibilidad humana, el ser en el mundo desplegado ante el texto, [ya que] implícita en la inmanencia estructural de la obra yace una trascendencia, esto es, un mundo propuesto ante ella –o, mejor digamos: aspectos de la *Lebenswelt* o del *In-der-Welt-sein*: un horizonte que hace comprensible e ilumina el significado de las pasiones, azares, acciones, expectativas y deseos que desde sí proyecta la narración. (Presas 1997: 140)

### EL FENÓMENO DE LA CATARSIS Y EL EFECTO DE LIBERACIÓN DEL RELATO DE FICCIÓN

1. Se puede observar que si bien el tema de la catarsis ha sido abordado detenidamente por Ricœur, lo cierto es que Presas viene ya motivado por esta cuestión gracias al influjo de su maestro, el filósofo argentino –y platense– Estiú, traductor entre otros de Heidegger y Karl Löwith. Siguiendo entonces esta línea de análisis, Presas identifica, desde la descripción fenomenológica, de qué modo ya Estiú acentúa los polos dialécticos de toda situación existencial, que son la facticidad y el proyecto, tematizándola como una tensión dramática que atraviesa la totalidad de la experiencia humana intramundana. Presas recupera la idea de que para Estiú, al llegar a ser lo que el hombre proyecta, debe aniquilar la limitación de su facticidad. Pero para ello el hombre cuenta con los actos de su libertad, que lo liberan de su “ahí”. En la filosofía de Estiú, pues, la *existencia es posibilidad*, y a ella se opone la realidad de su ser-ahí. Si la existencia es siempre posibilidad, Presas muestra asimismo que, para Estiú, el arte refleja un

aspecto esencial de la *libertad* humana, entendida ahora como ruptura de la confusión óptica propia de las cosas, y como el *estar proyectado a posibilidades*.<sup>12</sup>

Esto a su vez reclama la presencia de la analítica existencial de Estiú con miras a dilucidar el estatuto ontológico de la vida estética en tanto modo esencial de ser del espíritu. Pero aquí es importante subrayar que también Presas procura mostrar en qué términos la experiencia estética no solo ofrece la posibilidad de la catarsis a guisa de una contemplación, cuanto considerando que en los grandes creadores produce una redescipción de la realidad. Refiguración que comporta una “metáfora de la existencia”. Por medio de esa figuración existencial se nos proporciona más de nuestra propia vida que otras formas de saber, pues, en su fondo de acontecer incondicionado, dispone de aperturas a la libertad y arcos de posibilidades que le son inherentes. Para entender este punto, Presas indica que la comprensión ético-existencial del efecto de liberación catártico ya está presente, también, en Estiú.<sup>13</sup> En cuanto a su específico aporte, Presas

<sup>12</sup> Leemos en Estiú que “el único ser que está o se pone fuera de sí es el hombre”, pues “el hombre no tiene una naturaleza predeterminada, una esencia que de antemano lo hace ser lo que es, sino que es pura o mera posibilidad de ser”. Ello significa para Emilio Estiú que el hombre “no tiene ser dentro de sí; dentro de sí mismo es posibilidad, o sea, el ser que tiene «no es»”, pues nunca “es plenamente lo que la libertad quiere que sea: el ser que se quiere está constantemente fuera, y la existencia no es otra cosa sino la persecución de ese ser. Luego, concluye Estiú, “existir es estar saliendo de sí, es proyectarse, arrojarse por delante de sí mismo y, al mismo tiempo y por esa razón, es comunicabilidad” (Estiú 1964: 62).

<sup>13</sup> Nos permitimos citar *in extenso* el pasaje del ensayo de Estiú, donde desarrolla esta tesis, dada su importancia para comprender el planteo del propio Presas: “Desde que Aristóteles enunciara la teoría de la catarsis –en verdad, otro hecho, más que una teoría, puesto que no se puede dudar que en la experiencia estética hay cierta purificación– sus interpretaciones han sido tan variadas como las mismas concepciones del arte: metafísicas, fisiológicas, morales. Si prescindimos de ellas, queda como

nos muestra que la experiencia inmediata le revela al existente una situación contradictoria:

por una parte, se percata de su indisoluble limitación al tiempo y al espacio de su historia personal, [pero por otra parte] tanto el sentimiento de su ser como la reflexión le muestran que su más propio ser es lo que aún no está realizado –el proyecto, la posibilidad– y la tragedia del existir consiste precisamente en el hecho de que la realización de los proyectos (la transformación de la posibilidad en realidad) destruye la posibilidad como tal. [Particularmente] en la experiencia estética [se opera] lo que Aristóteles englobaba en la

---

residuo el dato positivo de que con el arte no se opera una extirpación de los sentimientos, sino una purificación de los mismos: son y no son los de la vida real. Es decir: en lugar de vivírselos en la realidad, se los vive en un plano irreal. La diferencia es esencial, pues mientras que la realidad nos oprime, las emociones estéticas, provocadas desde un mundo de posibilidades, están acompañadas por el inequívoco sentimiento de nuestra libertad. En efecto, los sentimientos realmente vividos nos acosan y asaltan sin nuestro permiso. De pronto, por ejemplo, siento temor, justamente, cuando quisiera estar más seguro de mí mismo, o me arrastra un movimiento piadoso, cuando tendría la vital necesidad de no entregarme a compasión alguna. La mayor parte del tiempo estoy forzado, pues, a vivir sentimientos que si de mí dependiera jamás experimentaría, o por lo menos, no los sentiría en el momento inoportuno en que los tengo que padecer. En cambio, la emoción artística es libremente deseada: la busco y siento del modo y en el momento que quiero. El mundo del arte, con sus emociones y sentimientos posibles, lejos de imponerse a mi libertad, depende de ella, ya que sin mi adhesión y consentimiento se evaporaría instantáneamente. El placer *sui generis* provocado por tales sentimientos depende del hecho que emergen en forma distinta, desde el fondo oscuro y confuso de las vivencias reales, adecuándose a la condición de *extramundinidad*, propia de las formas estéticas. La purificación artística lleva, pues, la realidad de la vida a un plano posible: conduce desde las cosas a las imágenes-cosas; de la confusión a la distinción; desde los sentimientos reales, que nos oprimen y sofocan, a los estéticos, que libremente nos llaman desde el mundo de la posibilidad; nos permite pasar –diría Sartre– de la conciencia realizante a la imaginante y con ello del sentimiento pasión al sentimiento acción. La catarsis es, en el fondo, pasaje del ser a la libertad, o sea liberación” (Estiú 1954: 56-57).

catarsis, entendida como causa y efecto de la obra artística: en lugar de vivir inmersos en lo real, el arte nos despega de esa vida, nos desprende, nos des-vive, en suma, nos des-realiza, poniendo así al descubierto la posibilidad, esto es, el modo más propio de nuestro ser. (Presas 2009: 68)

De cualquier modo, Presas incita a reconsiderar, una vez más, la función cardinal cumplida por el fenómeno de la metaforicidad del texto. De ahí la centralidad de la contribución de la hermenéutica ontológico-semántica de Ricoeur. A su vez, este esfuerzo en pro de un registro que permita restituir los fueros de la retórica y la tragedia en la pretensión de universalidad de la literatura occidental no puede separarse de la centralidad de la invención metafórica como núcleo topológico de la función simbólica. Siempre hay que tener en cuenta, remarca Presas, que en Ricoeur, la metáfora traduce en una nueva pertinencia semántica un “ver-como”, en donde se origina una nueva dimensión de la verdad. Un aspecto de la verdad que suele ser negado, en su validez ontológica originaria, por la reducción positivista de la experiencia. El giro dado por Ricoeur en torno de la metáfora, pone de relieve el hecho de que la experiencia estética, que Aristóteles describe como una “parte” de la tragedia, encuentra su *ergon* en el efecto (esto es, en la catarsis) generado sobre el lector o espectador. El análisis de la experiencia poética requiere investigar la instancia de la *recepción* como una experiencia en sí, y clarificar ontológicamente las maneras múltiples en que una obra, actuando sobre el sujeto de la lectura, lo *afecta*. Pues, como enseñara también Emilio Estiú, al reflexionar sobre su propio ser, el hombre no puede dejar de experimentar la tensión entre la limitación fáctica a que lo constriñe su situación, y su proyectarse a la trascendencia. Es la tensión no suprimible entre su ser *ahí* y los proyectos que vive y sueña como lo más propiamente suyo, en la medida en que lo porvenir, lo futuro



proyectante, da sentido a lo hace. El hombre experimenta la perplejidad de comprobar que el realizar las posibilidades de su conducta proyectada, equivale a destruirlas como tales, pues las convierte en hechos que ya no puede abolir. Pero también en ello se comprueba que hay desvíos que burlan esa condena a la limitación del *ahí* y de los hechos, pues existir significa, del propio modo, salir de sí, exceder, trascender, *liberarse* de la fáctica sujeción del *ahí*. Pero el proceso de *liberación* no debe confundirse con la *evasión* de la realidad, nos advierte Presas. Pues la liberación opera una desvinculación de la confusión óptica, del azar y el caos, y una nueva vinculación a un orden que ilumina el sentido de las acciones posibles, siempre en la dimensión imaginaria de lo irreal.

Otro tanto podemos afirmar en lo que respecta a la preocupación de Presas por distinguir la mera evasión de la auténtica *liberación*, a los efectos de no rebajar esta a aquella. Pues en la evasión podemos huir de la realidad y encerrarnos en el lenguaje –o en el color, o en el sonido–, sin referencia mundana, en un campo virtual o “irreferente”. Mas, por obra del arte genuino, en cambio, nos liberamos de la experiencia cotidiana, no para huir de ella, sino para “re-describirla”. Para ello el arte –el texto artístico– procede mediante el “desvío” del lenguaje indirecto. De ello se desprende que la metáfora y el arte en general, funcionan como un medio heurístico que la imaginación produce con el objeto de acceder a una dimensión cegada por los hábitos espontáneos de la vida de todos los días. Consciente o inconscientemente, la apropiación por la actividad de la lectura, establece una confrontación crítica entre el modelo posible de un mundo, y el mundo real, fácticamente vivido. De esta manera el arte impide cosificar un estado casual de la sociedad, limitado y finito. Por ello el juego del arte puede desplegar otra vez, desde esta dimensión de la lectura, la “seriedad” de sus efectos liberadores.

Es importante no dejar de lado que esta *función liberadora* del arte, Presas la ha reconocido por su modo de proyectarse en distintas direcciones teóricas y críticas. Por caso, tras rastrear la influencia del vitalismo filosófico de Simmel en la visión de la literatura de Luigi Pirandello, afin a la problemática a la vez filosófica y sociológica del “conflicto vida-forma”. Lo que aquí está ontológicamente en juego es, al cabo, una comprensión de la identidad del yo, que afecta de lleno la dimensión dramática de la representación estética. Pues, así como los “personajes” no se reconocen en los actores que intentan volverlos a la vida, tampoco el hombre logra reconocerse en la “forma” que la vida social va moldeando su ser informe. Pirandello, aduce nuestro filósofo, concibe al arte como *creación*, y esto significa que este no puede ser “imitación” o “reproducción” de la vida. Se trata pues de comprobar que no hay vida que esté como una realidad por sí misma, sino que es un flujo continuo e indistinto que tiende a la sublimación formal en su perpetuo excederse a sí misma. Gracias a este impulso de elevación hacia un plano de irrealidad, de ficción, el arte se despliega como libre acontecer humano, y es en esta plenitud formal que satisface su efecto de *liberación*.

Observamos esto con claridad en la notable caracterización que propone Presas de la dramaturgia pirandelliana. Así, deteniéndose en el conflicto actor-personaje, nuestro filósofo lo aborda “como símbolo del conflicto, más profundo, entre la vida y el arte”, pero a la vez señalando:

si el arte no vuelve a la vida en virtud de la recreación que pone en juego todas las potencias del alma y del cuerpo del espectador –y no la mera atención a un entretenimiento intrascendente–, el hombre se enfrenta a la *imagen simplificada y concentrada* de sí mismo que le ofrece el artista como a un espejo deformante, sin reconocerse. (Presas 1997: 97-98)

2. Veamos, aunque sumariamente, el análisis de Presas respecto a cómo el arte cumple su función *liberadora*. Para que el arte no se aliene, y por el contrario, cumpla su rol ético de *liberación*, Presas se refiere entonces a la necesidad creadora de la figuración de seres imaginarios que metaforizan el drama de la vida. Los cuales se nos hacen presentes en un escenario, en medio de nuestra cotidiana existencia trivial y masificada. Aunque, en verdad, se trata de metáforas que recuperan nuestro ser como posibilidad y como espíritu. En la narración, indica, la que unifica en un todo los azares y destinos es la función sintética de percibir lo semejante. La función mimética del relato se refiere preferentemente al campo de la acción y sus valores temporales. Pero es en su impertinencia semántica, dice Presas igualmente con Proust, que “empieza la verdad”.

En la andadura efectual de la metáfora, y en general en el uso poético del lenguaje, la narración opera la síntesis con la que la trama expone la identidad estructural del relato de ficción y del relato histórico, así como el parentesco profundo que consecuentemente liga a la pretensión de verdad de ambos modos narrativos. Ricœur acentúa el carácter temporal de la experiencia humana y principalmente el hecho de que el tiempo deviene tiempo humano en la medida en que está articulado de manera narrativa. Inversamente, el relato es significativo en la medida en que describe los trazos de la experiencia temporal. En esta postura ante la narratividad de la representación del tiempo, precisamente, reside el retorno de Ricœur a la *Poética* de Aristóteles, pues la tragedia es como el paradigma de la palabra metafórica y del relato artístico, de lo narrativo ficcional. Ricœur analiza la definición aristotélica de la tragedia como *mimesis* de acción, y despliega esa definición en los tres momentos correspondientes a la triplicidad de la *mimesis*. En el primer plano de la *mimesis* o *mimesis* I hay una cierta familiaridad, una pre-comprensión del mundo vivido y de las normas vigentes, que luego es configurada en la estructura sintética

de la obra como *mimesis* II, ahora en virtud de la *mise en intrigue*; para finalmente influir, en base a la fusión de horizontes del mundo ficticio de la obra y el mundo real del lector o de la audiencia, en la reconfiguración de este mundo real, ya como *mimesis* III (Ricœur 2008: 380-381).

Por lo demás, es sumamente importante para nosotros recordar que, en términos generales, esta dinámica de las configuraciones parte del supuesto de que la Idea o representación que propone el arte, viene expuesta en el lenguaje indirecto del símbolo. Puesto que es irrepresentable un impulso de liberación carente de mediaciones simbólicas. Es por ello que resulta intraducible al lenguaje enunciativo directo. De modo que, para Presas, reivindicar esta irreductibilidad semántico-ontológica no significa abdicar de la racionalidad, sino más bien observar los límites de la misma razón, ya que el lenguaje indirecto de los símbolos estéticos presenta, en lo sensible, lo suprasensible, de lo cual no se puede dar nunca una intuición adecuada. El lenguaje del arte –cabe insistir– se *desvía* del uso corriente, en último término, porque introduce aquella impertinencia semántica que desconcierta al lector o espectador, donde fracasa la interpretación literal.

En realidad, en esta preocupación se funda la poética de cuño aristotélico que Presas repone y hace suya a través de su recepción ricoeuriana. Es que Aristóteles incluía al receptor en la constitución misma de la obra, centrándose en las pasiones que son expurgadas por la experiencia del terror y la piedad (Ricoeur 1996: 261-262). Asimismo, Presas recuerda que, para Aristóteles, la poesía es más filosófica y elevada que la historia, porque esta atiende a lo particular y accidental. La poesía, en cambio, narra *lo que puede suceder*, liberado de la sujeción al detalle confuso de los hechos. Seleccionando las ac-

ciones, la poesía (el arte) pone de manifiesto la inevitable dependencia del destino con respecto al carácter del actor o agente que obra, teniendo en cuenta lo verosímil o lo necesario.

Algo especialmente sugestivo al respecto es que al operar con los “datos”, el escritor pone en obra la verdad de una existencia. El género trágico lleva este proceso a término como consumación de una trama. Pues el relato desata un nudo, compensa la peripecia por el reconocimiento, sella el *destino* del héroe con un acontecimiento último que clarifica toda la acción y produce, en el espectador, la *catharsis* de la piedad y el terror. Precisamente el concepto de Ricœur de la “*mise en intrigue*”, expone la “síntesis de lo heterogéneo” que se cumple en vistas de operar la función catártica. Y del mismo modo, como acontecer de un efecto de recepción del relato. Mas, a partir de esta constatación, Presas por su lado llega a apreciar que la “lectura o la visión en el teatro de esa síntesis arroja cierta claridad sobre la propia vida del lector espectador pues hace transparecer más nítidamente el sentido que en las acciones cotidianas está confundido – fundido con– mil detalles que lo oscurecen” (Presas 1997: 148):

[esta] inteligibilidad nos libera (*catharsis*) de la angustia de no ser dueños de nuestra propia existencia, en tanto no somos capaces (ontológicamente) de ‘madurar’ (es uno de los sentidos de *Zeitigen*, verbo que Heidegger relaciona íntimamente con el *Dasein* en *Sein und Zeit*) nuestra propia muerte; no dominamos ni el principio, ni el medio, ni el fin. (Presas 1997: 148)

Con esto queda establecido que el arte solo se completa y define en su repercusión sobre el mundo cultural. Por ello es que esta incidencia es por principio *ética*. Así, toda obra auténtica se nutre y emerge de los valores y normas que reglamentan la vida de una comunidad histórica. El poeta comienza por sacudir a su auditorio con la “puesta

en intriga” en que se ordenan los temas de la ruina y la destrucción de una conducta transgresora. Pero por este medio, el artista no resuelve los dilemas de la existencia; el arte trágico alcanza su perfección más alta en el momento en que nos revela estos dilemas como universales, convincentes y necesarios. Actúa a través de la conmoción de los *pathé* del espectador o lector (Barthes 1990: 143). En tal modo, la poesía no ofrece gratificación, sino *inteligibilidad*; una terrible claridad purificante: la *catharsis* que libera al lector o espectador para nuevas evaluaciones de la realidad. Y ello, por cierto, conforme al efecto ético procedente del paradigma clásico (Jauss 1992: 163-164).

Si bien la temporalidad no se deja decir en el discurso directo de una filosofía, recupera la palabra por la mediación del relato. Vale decir, por el discurso indirecto de la narración. Las intrigas que inventamos constituyen, pues, el medio privilegiado por el cual re-configuramos nuestra experiencia temporal confusa, informe, y en el límite, *muda*. Sucede en la narración una suerte de milagro por el cual nos hacemos dueños de un destino total, cuya inteligibilidad nos libera catárticamente de la angustia de no ser dueños de nuestra vida ni de nuestra muerte, en el sentido del lamento de Rainer Maria Rilke que Presas hace tan suyo. Pues este pensador argentino elabora una filosofía estética que se adentra en la experiencia radical del pensar, y mira de frente a la tragedia de la existencia, puesta en obras y textos. Una filosofía del drama humano que sin embargo no resigna su posibilidad fundamental de una *liberación* confiada a la esfera vital de la experiencia estética, asumida como modo fundamental e indelegable de *humanización*.

### CONSIDERACIONES FINALES

Es preciso notar que nuestro itinerario de lectura hasta aquí nos permitió obtener dos resultados teóricos en un solo movimiento de exégesis. Puesto que, en Presas, la meditación estética coincide con su concepción y ejercicio mismo del filosofar. Una idea de la filosofía entendida como una modalidad vital y resolutoria de apertura a un mundo radicalmente histórico que “se va haciendo”. Temporalidad abierta que habilita la experiencia del arte y de la lectura en tanto espacio de proyecciones y *posibilidades* fundamentales del sujeto. En este punto se hizo necesario traer a colación por qué Presas recuerda, al inquirírsele, que desde “principio del siglo veinte el filósofo ha renunciado a la búsqueda de una esencia permanente del hombre”, indicando que “Ortega nos hizo ver que desde Descartes el hombre occidental se había quedado sin historia, había adquirido la certeza del cogito, pero de un cogito vacío; de lo que se trata ahora es de recuperar la idea de un ser que se va haciendo, que es historia”. Tras añadir que esto es “lo que expresa en diversos matices la palabra ‘vida’ en Ortega o la palabra ‘existencia’ en Heidegger, Marcel, Jaspers: un ser que debe resolver qué va a ser, siendo”, Presas precisa que, como “diría Aristóteles al distinguir la tragedia de la historia: estamos en la dimensión de lo posible, no de lo que realmente pasó”. Por consiguiente –añade–, el “lector vuelve a darle consistencia a esos mundos posibles y al hacerlo se reconoce a sí mismo, juzga, valora”, de modo que, si como “dice Ricoeur, la lectura es un laboratorio moral en el que la realidad es redescrita y el sujeto modificado”, entonces “este modelo, *mutatis mutandi*, puede aplicarse también a las otras artes, por ejemplo a la pintura” (Presas 2010: 33).

Conforme a esa posición filosófica general, nos hemos esforzado en dar cuenta de dos registros teóricos fundamentales que atraviesan los escritos de Presas, los cuales hemos agrupado –sin más pretensión

que la de servir de guía a nuestra propia interpretación– en dos ejes principales, tal como se muestran argumentativamente organizados. En primer lugar, nos hemos empeñado, sucintamente, en captar o asir el concepto mismo de *filosofía* que se despliega en los escritos de Presas, yendo a la raíz de su punto de vista fenomenológico-existencial. En segundo lugar, con algo más de detenimiento, tratamos de exponer los elementos fundamentales de su análisis del horizonte trascendental de la experiencia estética, con especial referencia al efecto catártico de la recepción del texto literario en su función éticamente transformadora. Si bien estas dos dimensiones filosóficas no agotan en absoluto la riqueza y densidad conceptual que aporta el pensamiento de Presas –ni muchos menos, el *corpus* textual que la solventa–, creímos que así y todo podían proporcionarnos vías iniciales de tratamiento. Aproximación que, a las zancadas, no quiso resignar no obstante cierto grado de detalle. Todo ello desde la convicción ética, no solo de que la historia de la estética de la recepción en la cultura intelectual argentina tiene en Presas uno de sus máximos exponentes, sino que desatender u olvidar su legado sería un hecho ingrato e injusto, además de con el autor, con la práctica misma de filosofía en la Argentina.

### REFERENCIAS

- AA.VV. (1983), *Ortega y Gasset y el destino de América Latina* (Avellaneda: Fundación Banco de Boston).
- ALBERDI, Juan Bautista (2005), *Política y sociedad en Argentina*, selección, prólogo, cronología y bibliografía de Oscar Terán (Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho).
- APEL, Karl-Otto (1985), *La transformación de la filosofía. Tomo II. El a priori de la comunidad de comunicación*, versión castellana de Adela Cortina, Joaquín Chamorro y Jesús Conill (Madrid: Taurus).

- \_\_\_\_ (1972), “El concepto hermenéutico-trascendental del lenguaje”, en Apel (1985: 315-340).
- ARAÚJO, Nora y DELGADO, Teresa (eds.) (2010), *Textos de teorías y crítica literarias. (Del formalismo a los estudios postcoloniales)* (Barcelona y México: Anthropos Editorial-Universidad Autónoma Metropolitana/Unidad Iztapalapa).
- BARTHES, Roland (1990), *La aventura semiológica*, traducción Ramón Alcalde (Barcelona: Paidós).
- BEORLGUI, Carlos (2006), *Historia del pensamiento filosófico latinoamericano. Una búsqueda incesante de la identidad* (Bilbao: Universidad de Deusto).
- CATURELLI, Alberto (1971), *II Congreso Nacional de Filosofía. La filosofía en la Argentina actual* (Buenos Aires: Sudamericana).
- \_\_\_\_ (2000), *Historia de la Filosofía en la Argentina (1600-2000)* (Buenos Aires: Ciudad Argentina-Universidad del Salvador).
- DOTTI, Jorge E. (1992), *La letra gótica. Recepción de Kant en Argentina, desde el romanticismo hasta el treinta* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires).
- \_\_\_\_ (2008), “Respuesta a la encuesta sobre el concepto de recepción”, *Políticas de la Memoria*, 8/9: 98-109.
- \_\_\_\_ (2009), *Las vetas del texto* (Buenos Aires: Las Cuarenta).
- ECO, Umberto (1974), *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, trad. Francisco Serra Cantarell (Barcelona: Lumen).
- \_\_\_\_ (1992), *Los límites de la interpretación*, trad. Helena Lozano (Barcelona: Lumen).
- ESTIÚ, Emilio (1954), “Arte y liberación”, *Humanidades*, 34: 52-61.
- \_\_\_\_ (1964), *De la vida a la existencia en la filosofía contemporánea* (La Plata: Universidad Nacional de La Plata).
- GADAMER, Hans-Georg (1990), *Gesammelte Werke 1. Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (Tübingen: J. C. B. Mohr, Paul Siebeck).
- \_\_\_\_ (1992), *Verdad y Método II*, trad. Manuel Olasagasti (Salamanca: Sígueme).
- \_\_\_\_ (2003), *Los caminos de Heidegger*, trad. Ángela Ackermann Pilári (Herder, Barcelona).
- GRACIA, Jorge J. E. y JAKSIC, Iván (1983), *Filosofía e identidad cultural en América Latina* (Caracas: Monte Ávila).
- HEIDEGGER, Martin (1967), *Sein und Zeit* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag). [Versiones castellanas: Heidegger 1993 y 2009]
- \_\_\_\_ (1993), *El Ser y el Tiempo*, trad. José Gaos (Barcelona: Planeta-De Agostini).
- \_\_\_\_ (2008a), *Caminos de bosque*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte (Madrid: Alianza).
- \_\_\_\_ (2008b), *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, trad. Jaime Aspiunza (Madrid: Alianza).
- \_\_\_\_ (2009), *Ser y Tiempo*, traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera C. (Madrid: Trotta).
- HUSSERL, Edmund (1949), *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, trad. José Gaos (México: FCE). [Edición original: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Buch 1: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, Halle, M. Niemeyer, 1913]
- IBARLUCÍA, Ricardo (ed.) (2004), *Revista Latinoamericana de Filosofía*, xxx, 2: *A Mario Presas en sus 70 años*.
- INGARDEN, Roman (1998), *La obra de arte literaria*, trad. Gerald Nyenhuis H. (México: Taurus-Universidad Iberoamericana). [Edición original: *Das literarische Kunstwerk: eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Halle, M. Niemeyer, 1931]
- ISER, Wolfgang (1987), *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, trad. J. A. Gimbernat y Manuel Barbeito (Madrid: Taurus).

- JAUSS, Hans Robert (1992), *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, trad. Jaime Siles y Ela M. Fernández-Palacios (Madrid: Taurus).
- \_\_\_\_ (2010), “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”, en Araújo y Delgado (2010: 187-190).
- LAFONT, Cristina (1993), *La razón como lenguaje. Una revisión del “giro lingüístico” en la filosofía del lenguaje alemana* (Madrid: Visor).
- LANDGREBE, Ludwig (1975), *Fenomenología e Historia*, trad. Mario Presas (Caracas: Monte Ávila).
- LEOCATA, Francisco (2004), *Los caminos de la filosofía en la Argentina* (Buenos Aires: Centro de Estudio Salesiano de Buenos Aires).
- MORÁN, Julio César (2004), “Todo lector es lector de sí mismo”, en Ibarlucía (2004: 419-431).
- OLIVERAS, Elena (2004), “Mario A. Presas. El arte como saber”, en Ibarlucía (2004: 405-417).
- PEREDA, Carlos (1999), *Crítica de la razón arrogante. Cuatro panfletos civiles* (México: Taurus).
- PRESAS, Mario A. (1973), “Dimensión fenomenológica y reflexiva del arte”, *Revista de Filosofía*, 23: 22-31.
- \_\_\_\_ (1977), “Heidegger y la fenomenología”, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, III, 1: 23-39.
- \_\_\_\_ (1981), “Historia e idea de la filosofía como ciencia en Husserl”, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, VII, 1: 61-71.
- \_\_\_\_ (1983a), “Aproximaciones al problema de la *Lebenswelt* en Husserl”, *Anuario de Filosofía Jurídica y Social*, 3: 322-329.
- \_\_\_\_ (1983b), “Cuarto Encuentro. Mario A. Presas”, en AA.VV. (1983: 165-169).
- \_\_\_\_ (1984a), “Acercas del programa de la fenomenología”, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, X, 3: 255-267.
- \_\_\_\_ (1984b), “La libertad del canto. Sobre la poesía de Héctor Ciocchini”, *Criterio*, 1935: 662-665.
- \_\_\_\_ (1987), “Heidegger, crítico de Husserl”, *Diálogos*, 49: 107-119.
- \_\_\_\_ (1991), “El filósofo y la seducción del poder. Más sobre «el caso Heidegger»”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 491: 109-117.
- \_\_\_\_ (1997), *La verdad de la ficción* (Buenos Aires: Almagesto).
- \_\_\_\_ (2000), “Identidad narrativa”, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, XXVI, 2: 225-238.
- \_\_\_\_ (2009), *Del ser a la palabra. Ensayos sobre estética, fenomenología y hermenéutica* (Buenos Aires: Biblos).
- \_\_\_\_ (2010), “Un resplandor intransferible (Entrevista de Sandra Cornejo)”, en *Aquí La Plata*, Junio: 33-34.
- RICOEUR, Paul (1996), *Sí Mismo como Otro*, trad. Agustín Neira (Madrid: Siglo XXI).
- \_\_\_\_ (2001), *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, trad. Pablo Corona (México y Buenos Aires: FCE).
- \_\_\_\_ (2008), *Tiempo y Narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, trad. Agustín Neira (México: Siglo XXI).
- SÁEZ RUEDA, Luis (2001), *El conflicto entre continentales y analíticos. Dos tradiciones filosóficas* (Barcelona: Crítica).
- SARTRE, Jean-Paul (1950), *¿Qué es la literatura?*, trad. Aurora Bernárdez (Buenos Aires: Losada).
- SAZBÓN, José, “Presentación” (1992), en Dotti (1992: 7-9).
- SIMMEL, Georg (2008), *De la esencia de la cultura*, trad. Daniel Mundo (Buenos Aires: Prometeo).
- TERÁN, Oscar (2005), “Prólogo”, en Alberdi (2005: IX-XLII).
- \_\_\_\_ (2006), *De utopías, catástrofes y esperanzas. Un camino intelectual* (Buenos Aires: Siglo XXI).
- WARNING, Rainer (1989), “La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura”, en *Estética de la recepción*, trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina (Madrid: Visor), 13-34.

INTUICIÓN Y EMOCIÓN CREADORA  
EN HENRI BERGSON  
· *Clara Zimmermann* ·

**Clara Zimmermann**

Universidad de Buenos Aires

### Intuición y emoción creadora en Henri Bergson

DOI: 10.36446/be.2022.58.258

#### Resumen

A través del análisis de las diversas reflexiones sobre estética presentes en la obra de Henri Bergson, este trabajo pretende demostrar hasta qué punto su concepto de intuición extiende, en el marco de una reflexión sobre el arte, la teoría del desinterés de la experiencia estética. Si bien Bergson no dedica especialmente ningún libro a la estética, más allá de las lecciones publicadas póstumamente, a lo largo de su obra podemos identificar, por un lado, una teoría de la recepción (o del efecto estético), y por el otro, una teoría de la creación artística (una *poiética*). Asimismo, examinamos hasta qué punto estas dos vertientes de su teoría se conjugan entre sí para dar cuenta del aspecto cognoscitivo del arte y de la estética.

#### Palabras clave

Experiencia estética; creación artística; efecto estético; sentimiento estético; cognición

### Intuition and Creative Emotion in Henri Bergson

#### Abstract

Through the analysis of the various reflections on aesthetics present in Henri Bergson's work, this paper aims to demonstrate to what extent the concept of *intuition* extends, within the framework of a reflection on art, the theory of disinterest in aesthetic experience. Although Bergson does not specifically dedicate any book to aesthetics, beyond the lectures published posthumously, through his work it is possible to identify, on the one hand, a theory of reception (or of aesthetic effect), and on the other, a theory of artistic creation (a *poietic*). Likewise, we examine to what extent these two aspects of his theory are combined with each other to account for the cognitive aspect of art and aesthetics.

#### Keywords

Aesthetic experience; artistic creation; aesthetic effect; aesthetic feeling; cognition

Recibido: 14/05/21. Aprobado: 10/02/22.

En *Le Rire* (1900), Henri Bergson establece que tanto los prejuicios sociales como las necesidades vitales nos obligan a ver muy poco de cada cosa: percibimos y ordenamos nuestra experiencia a partir de una serie de caracteres generales, dejando afuera lo demás. El lenguaje –concebido como una herramienta de socialización y comunicación– acentúa aún más esta tendencia natural; es decir, no vemos las cosas en sí mismas, sino los conceptos que les son dados a las cosas previamente (Bergson [1900] 2012: 117, 1939: 116). A diferencia de lo que plantea, por ejemplo, la estética schopenhaueriana<sup>1</sup>, en Bergson no es la individualidad de las cosas lo que ocultaría las esencias universales, sino al revés: la generalidad con la que opera la inteligencia humana impide contactar con el carácter individual de una existencia que es, en esencia, temporal.

Así, Frédéric Worms (2003: 153-160) señala que es el núcleo mismo de la filosofía de Bergson lo que lo ha conducido a formular la cuestión del arte: si el concepto de *durée* establece la distancia entre la realidad y la conciencia, la solución a dicho problema radica en un tipo de conocimiento que logre suplir, de alguna manera, aquella distancia. En esta misma línea, Miguel Ruiz Stull (2013: 80) plantea que uno de los objetivos principales de la obra bergsoniana es establecer la posibilidad de la intuición filosófica, siendo el arte la manifestación

---

<sup>1</sup> Nos referimos al *principio de individuación* que, de acuerdo con Schopenhauer, oculta las ideas platónicas. Véase, por ejemplo: Schopenhauer, *WVW* 1, §§ 30-36: 259-285.



espontánea y natural de lo que la filosofía debería intentar desarrollar por medio de un esfuerzo consciente y reflexivo. Podemos agregar que si bien es cierto que Bergson renueva la imagen romántica del artista visionario y creador, reforzando temas comunes a su época – el tiempo como esencia oculta de lo real; la vida práctica y la razón como obstáculos a ser superados– Worms plantea que la precisión y la originalidad de Bergson es doble: no solo ofrece criterios filosóficos precisos para pensar el arte, sino que le atribuye al mismo un lugar central en el seno de su filosofía.

Más específicamente, frente a aquellos que han hecho de la intuición bergsoniana una suerte de instinto o de sentimiento inefable (véase Jacoby 1912; Russell 1914 y Benda 1950), pretendemos demostrar que la intuición posee un valor cognoscitivo sin reducirse –no obstante– a una “visión metafísica” o a una propedéutica de la filosofía, como afirman Frédéric Worms (2003) y Nadia Yala Kisukidi (2013). Más allá de la coloración afectiva con la que Bergson describe la percepción estética en *Le Rire* –obra en la que el filósofo francés plantea, aunque en breves páginas, una filosofía del arte– consideramos, en línea con Jean-Louis Vieillard-Baron (2018: 63) y Léon Husson (1947: 156 ss.), que la intuición se encuentra ya de modo latente en la noción de percepción estética. Por consiguiente, un estudio sobre el análisis de la experiencia estética –o de la “percepción estética”– es central a la hora de comprender el significado de uno de los conceptos más importantes dentro de la filosofía bergsoniana, como es el de *intuición*.

En este sentido, con el propósito de fundamentar nuestra hipótesis general (a saber, que el concepto de *intuición* en Bergson no puede entenderse si no es a la luz de la “experiencia estética”) analizaremos los principales aspectos de la estética bergsoniana. En primer lugar, examinaremos la teoría del sentimiento estético, introducida por

Bergson fundamentalmente en *Essai sur les données immédiates de la conscience* [Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia] (1889). En segundo lugar, investigaremos otras de las reflexiones centrales de Bergson con relación a la estética, entre las que podemos mencionar su concepción de la música como paradigma de las artes, la significación de la comedia, la clasificación entre “arte mixto” y “arte puro”, y la teoría del genio. En tercer lugar, expondremos, por un lado, la teoría de la recepción y del efecto estético (o estética de la sugestión) presentada por Bergson en el *Essai* y en *Le Rire*, y por el otro, la teoría de la intuición y de la emoción creadora, desarrollada posteriormente y condensada sobre todo en *L'Évolution Créatrice* [La evolución creadora] (1907), *Les Deux Sources de la Morale et de la Religion* (1932) [Las dos fuentes de la moral y de la religión] y *La Pensée et le Mouvant* [El pensamiento y lo moviente] (1934). Intentaremos demostrar que, lejos de oponerse una a la otra, estas dos vertientes de su teoría se conjugan entre sí para dar cuenta del aspecto cognoscitivo del arte y de la estética.

#### LA EMOCIÓN FUNDAMENTAL

En su tesis doctoral, titulada *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Bergson plantea que, al referimos a nuestros estados internos, habitualmente hablamos de mayor o menor dolor, de mayor o menor angustia, de mayor o menor alegría, como si estos sentimientos aumentarían o disminuirían su tamaño cuantitativamente (es decir, espacialmente), del mismo modo en que un objeto físico lo hace. En otras palabras, la crítica de Bergson refiere a que, para explicar ciertos estados psicológicos se mide y se equipara la intensidad de aquel estado, tanto con su causa como con su efecto: de cualquier manera, en ambos casos se trata de encontrar un “soporte” del cambio percibido. Sin embargo, Bergson afirma que para explicar la intensidad de un estado interno, que es un fenómeno psíquico y no

físico, poco importan tanto sus causas como sus efectos externos: el dato inmediato de nuestra conciencia es el sentimiento experimentado y no su traducción en moléculas o átomos. El movimiento del cerebro consiste meramente en la traducción, o en el símbolo del estado interno, de la misma forma que una línea horizontal compuesta por una serie de puntos yuxtapuestos representa espacialmente el movimiento, pero no es el movimiento mismo (Bergson [1889] 1926: 7, 2016: 33).

Los estados internos son estados *simples*; puras cualidades que –por no poseer cantidad alguna– son tan inconmensurables como indivisibles. Al fundirse entre sí progresivamente, alteran la naturaleza de lo que Bergson denomina la “emoción fundamental”: una totalidad única y múltiple que, a pesar de cambiar incesantemente, no aumenta ni disminuye su tamaño. La multiplicidad cualitativa (a diferencia de la multiplicidad cuantitativa) es dinámica: la penetración de estados de conciencia de la primera se opone así a la yuxtaposición de estados de la segunda. Estáticamente, la conciencia es equivalente a un recipiente inmóvil, en la que nuestros recuerdos y percepciones permanecen intactos, mientras un sentimiento particular aumenta o disminuye. Dinámicamente, la conciencia es una alteración cualitativa permanente: al experimentar un sentimiento determinado, es la conciencia entera la que cambia y no un estado aislado e independiente.

Ahora bien, para explicar la complejidad y la opacidad de la emoción fundamental, Bergson hace alusión por primera vez a la emoción estética. En primer lugar, establece que todo sentimiento es esencialmente estético, pues todos los estados internos consisten en una multiplicidad concreta e indeterminada, constituida por un plexo de estados simples que percibimos confusamente. Por consiguiente, el sentimiento estético no posee un carácter especial, sino que todos los

estados internos revelan un matiz estético, siempre y cuando hayan sido sugeridos y no causados por un fenómeno externo (Bergson [1889] 1926: 8 ss., 2016: 34 ss.).

Además, el sentimiento estético admite, por un lado, *grados de intensidad* (no aumenta ni disminuye su tamaño, sino que cambia su naturaleza) y, por el otro, *grados de elevación* (no es algo dado todo de una vez, sino que se desarrolla a lo largo de distintas “fases” dependiendo de la complejidad del sentimiento expresado). Así, presenta una sucesión de fases heterogéneas –los distintos estados experimentados por la conciencia durante la experiencia estética– y al mismo tiempo, una amalgama de hechos psíquicos percibidos indistintamente. Bergson concluye que, si bien el valor del efecto estético se evidencia en la conversión de la conciencia del espectador, se desprende al mismo tiempo de la complejidad de la emoción expresada:

Pero el mérito de una obra de arte no se mide tanto por la potencia con la que el sentimiento sugerido se apodera de nosotros como por la riqueza de este sentimiento mismo; en otros términos, al lado de los grados de intensidad, distinguimos instintivamente grados de profundidad o de elevación. (Bergson [1889] 1926: 13, 2016: 37, trad. mod.).

De este modo, la complejidad de la emoción estética se opone a la vaguedad de la sensación: el arte que únicamente expresa sensaciones es inferior en la medida en que no presenta grados de elevación, o sea, que no sugiere ninguna complejidad a ser desentrañada por el espectador. Puesto que el sentimiento estético contiene en sí mismo miles y miles de matices –sensaciones, sentimientos e ideas–, Bergson plantea que deberíamos revivir la vida entera del artista para poder abarcar la totalidad de la emoción fundamental expresada. En esta medida, las obras de arte exteriorizan la emoción del artista, y a

su vez, el valor de la obra no depende tanto del contenido como del grado de fuerza y precisión con la que el artista ha logrado objetivar la emoción fundamental. En síntesis, a partir de la teoría de la emoción y del sentimiento estético del *Essai*, Bergson parece establecer una suerte de psicologismo en torno al arte.

**LA DURÉE: “MULTIPLICIDAD SIN DIVISIBILIDAD  
Y SUCESIÓN SIN SEPARACIÓN”**

Es cierto que, debido a su carácter temporal, la música posee un lugar privilegiado dentro de la filosofía bergsoniana. De hecho, para Bergson la música es la manifestación más acabada del cambio y del movimiento de la *durée*: es un lenguaje *previo* al lenguaje, dado que no tiene nada en común con las palabras. Si las palabras *espacializan* nuestros sentimientos y nuestros estados internos, la música nos pone en contacto directo con nuestra duración interior. De acuerdo a Lapoujade, al escuchar una melodía deberíamos cerrar los ojos y borrar toda diferencia entre los sonidos para no retener más que la continuación de lo que precede en lo que sigue y sentir la “transición ininterrumpida de una multiplicidad sin divisibilidad y de una sucesión sin separación” (Lapoujade 2011: 9). En efecto, la estética bergsoniana de la sugestión, fundada en el ritmo, hace de la música el paradigma del arte. A partir del cambio sustancial de la melodía, como de la organización rítmica del sonido, la música provoca la sugestión que toda experiencia estética debería incitar: “Si la música expresa la alegría, la tristeza, la piedad, la simpatía, nosotros somos en cada instante lo que ella expresa” (Bergson [1932] 2013a: 36, 1962: 74, trad. mod.).

Por este motivo, tal como afirma Kisukidi, se le atribuye a la música una dimensión ontológica y metafísica que la distingue de manera decisiva del resto de las artes. Asimismo, se vincula la teoría estética

bergsoniana con la estética del simbolismo, lo que hace a dicha interpretación más vaga aún (Kisukidi 2013: 142). En efecto, la idea de restablecer la continuidad del movimiento a través del arte era común a numerosos pintores y poetas de fines del siglo XIX: todos buscaban imitar el único arte incapaz de ocultar la temporalidad (Azouvi 2007: 75). Bergson afirma, en una de sus conversaciones con Jacques Chevalier, que todas las artes tienden de algún modo a la música, dado que todas buscan expresar el “ritmo puro” inherente a ella:

Así, la pintura se ha visto forzada por el desarrollo de la fotografía a buscar algo más que la reproducción de contornos, o incluso de colores. Es posible que las tentativas más recientes, el cubismo y las demás, estén privadas de significación; pero también podría ser que ellas traducen esta aspiración a una forma nueva, a una suerte de ritmo puro de líneas y colores, que se aproximaría singularmente al ritmo musical. (Chevalier 1959: 93; 1960: 134, trad. mod.).

Con todo, si bien el símil de la melodía es el ejemplo paradigmático que utiliza Bergson para expresar la *durée*, Kisukidi señala que de ello no se desprende que el valor de la música radique en una suerte de revelación metafísica. Si es cierto que hay una cercanía entre la teoría musical bergsoniana y la schopenhaueriana,<sup>2</sup> en Bergson la música se destaca frente a las demás artes, no por su dimensión metafísica, sino por su poder sugestivo (véase Kisukidi 2013: 145 ss.). Concordamos, entonces, en que el estatus metafísico de la música está más ligado a la historia de la recepción de la obra de Bergson que a un problema inherente a su teoría. Contra la interpretación que postula una jerarquía de las artes en la filosofía de Bergson (Antliff 1993: 66) acordamos con Kisukidi no solo en que no hay tal jerarquía en la estética

<sup>2</sup> Sobre la teoría musical schopenhaueriana véase *www* 1, § 52: 349-362.

bergsoniana, sino que, además, la preferencia de Bergson por la música se debe más a su dimensión paradigmática que metafísica.

### DEL ARTE MIXTO AL ARTE PURO

Por otra parte, en *Le Rire* Bergson distingue el arte mixto del arte puro que, en oposición al primero, es indiferente a nuestra natural “atención a la vida”: es decir, mientras el arte mixto reproduce la percepción habitual, el arte puro invierte su dirección, enfrentándose tanto a las necesidades vitales como sociales. Cabe destacar que, si bien la obra de Bergson es titulada *Essai sur la signification du comique*, nos parece – tal como afirma Worms en su presentación– que esta rebasa su objeto puntual (Worms 2003: 160). Más allá de que encontramos en todas las obras de Bergson ciertas referencias al arte, *Le Rire* es la única que presenta la estética como eje central de análisis, aún si aparece condensado en unas breves páginas. Así pues, si el objetivo puntual es el estudio de los caracteres esenciales de la comedia, Bergson aclara que dicha investigación debe contribuir a establecer la verdadera naturaleza del arte (Bergson, [1900] 2012: 100, 1939: 99).

Según Bergson, no hay en la comedia un Edipo o una Antígona, es decir, un héroe con el cual identificarnos. Por el contrario, los títulos de la comedia enfatizan su carácter impersonal (“El Avaro”, “El Misántropo”, por nombrar algunos de los ejemplos que ofrece Bergson). Mientras esta última solo registra los aspectos más generales y superficiales –los caracteres comunes a todos los seres humanos–, la tragedia realza la particularidad de los sentimientos, expresando sus conflictos más recónditos. Si la primera opera a partir de signos y analogías, la última manifiesta la interioridad y la profundidad de una realidad dada.

Puesto que en realidad nuestros estados internos cambian incesantemente, una actitud, un gesto o un movimiento del cuerpo producen risa en la medida en que presentan un carácter rígido y mecánico. Cualquier distracción que revele un gesto involuntario o una palabra inconsciente provocará el efecto de la risa, y cuanto más grande sea la distracción, mayor será el efecto cómico. En suma, la risa es provocada a partir de la indiferencia y la falta de empatía del espectador con respecto al protagonista de la obra:

Allí donde hay repetición, similitud completa, sospechamos lo mecánico funcionando tras lo vivo. [...] Tal inflexión de la vida en la dirección de la mecánica es aquí la verdadera causa de la risa. (Bergson [1900] 2012: 26, 1939: 33, trad. mod.).

Mientras la experiencia estética pura depende de una intuición, la comedia apela únicamente a la inteligencia. Por consiguiente, si el arte mixto se dirige a lo automático y lo mecánico, el arte puro expresa el acto libre; si uno prolonga nuestra tendencia natural a la socialización, el otro promueve la tendencia a la individualización, ya sea al debilitar “lo social”, o al reforzar “lo natural” (Bergson [1900] 2012: 99-100, 1939: 98). De un lado hay distracción y relajación de la imaginación [*détente*]; del otro, esfuerzo por invertir nuestra tendencia natural para percibir una realidad más inestable (en este sentido, el artista debería exigir de nosotros el esfuerzo para ver como él ha visto, por sentir aquello que él mismo ha sentido) (Riquier 2012: 103).

En síntesis, la comedia consiste para Bergson en el arte mixto por excelencia: es estético en la medida en que, por un lado, surge a partir de una distracción mediante la cual las personas dejan de observarse como lo hacen normalmente para dirigirse a ellas mismas y a la sociedad como a un espectáculo (es decir, a cierta distancia). Por el

otro, la comedia presenta un carácter social, en la medida en que corrige aquellos automatismos y mecanismos que atentan contra la atención a la vida que la sociedad y la naturaleza exigen de nosotros (Bergson [1900] 2012: 16, 1939: 24). Si bien la comedia es considerada un arte, es aún su escalón más bajo, situándose entre los confines del arte y la vida (Riquier 2012: 102 ss.).

### ENTRE LA INTUICIÓN Y EL CONCEPTO

Posteriormente, en *La Pensée et le Mouvant*, Bergson establece que si el origen de una idea filosófica no es conceptual (sino intuitivo), el lenguaje otorga el material a partir del cual dicha idea necesariamente se desarrolla. Esto implica que una única idea puede corregirse infinitamente y, no obstante, no agotar su significado original. En otras palabras, la complejidad de una teoría evidencia la inconmensurabilidad entre la intuición (o lo intuido) y el lenguaje (el medio de expresión) (Bergson [1934] 2014: 155, 2013b: 125). Sin embargo, Bergson propone una alternativa frente a la irreductibilidad de la intuición y el concepto: la imagen, o la penetración de distintas imágenes –puesto que aún nos mantienen en lo concreto– pueden dirigir paulatinamente nuestra atención hacia una dirección determinada. Si bien ninguna imagen puede reemplazar la simplicidad de la intuición original, una multiplicidad heterogénea de imágenes que convergen entre sí puede dirigir la atención de la conciencia hacia ella.

Como señala Worms, Sorel en filosofía, Proust y Barrès en literatura, y los futuristas y los surrealistas en el arte plástico, formaron parte de este mismo movimiento –influenciado por Bergson– que reivindicaba el poder de las imágenes y su efecto en la conciencia. El arte así comprendido no es concebido por la realidad aprehendida o expresada, sino por sus efectos y su poder de sugestión en el espectador (idea que, como afirma Worms, predominó también en la teoría

freudiana) (Worms 2003: 157 ss.). En este sentido, la función del arte se encuentra doblemente vinculada con la percepción: no solo la percepción habitual es el obstáculo por superar, sino que su obstáculo es al mismo tiempo su propio medio de expresión (Worms 2000: 18 ss.):

Haciendo que exijan todas de nuestro espíritu, a pesar de sus diferencias de aspecto, la misma especie de atención y, de alguna manera, el mismo grado de tensión, se acostumbrará poco a poco a la conciencia a una disposición muy particular y bien determinada, aquella que precisamente deberá adoptar para aparecerse a sí misma sin velo (Bergson [1934] 2014: 217, 2013b: 187, trad. mod.).

Bergson se refiere al esfuerzo de imaginación necesario tanto para la expresión como para la captación de una intuición. Puesto que la imagen no se reduce ni a un símbolo ni a una metáfora (y dado que tampoco es la representación de una realidad exterior), su función es la de indicar una dirección, incitando al lector a seguir el movimiento mismo del pensamiento del autor. En síntesis, las imágenes son necesarias, según Bergson, para *violentar* el pensamiento, para dirigirlo tanto de los conceptos a la intuición, como del espacio a la duración (Bergson [1934] 2014: 242, 2013b: 213). El arte es –como también afirma Worms– una expresión paradójica, o una expresión *contra la expresión*, dado que utiliza los medios utilitarios de comunicación contra sí mismos, al punto de provocar en el espectador una impresión pura (Worms 2003: 157). En efecto, Bergson sostiene que si un cuadro transmitiera lo que se puede comunicar a través del lenguaje corriente, entonces no habría necesidad de pintar, pues el arte plástico expresa una infinidad de detalles y de formas que serían inexpressables de otro modo. En otras palabras, una obra pictórica expresa determinadas formas frente a las cuales cualquier concepto implica necesariamente su simplificación:

Aquello que está sobre el lienzo, aquello que es inexpresable en palabras, es la expresión de la fisonomía, si se quiere, pero no la expresión que se restituye por palabras; es la expresión que se transmite por las formas, por los colores, pero concentrada toda entera, convergiendo en un punto donde toda la infinidad de detalles, de formas, se concentran en una percepción única y sobre todo en una intuición. (Bergson [1904] 2004: 67; nuestra traducción).

Así, si bien las palabras no alcanzan para expresar lo intuido, Bergson plantea que la concentración de diversas imágenes puede conducir lentamente la conciencia en la dirección necesaria para captar una intuición determinada.

#### EL GENIO: CREADOR Y VISIONARIO

Según Bergson, quien se desinteresa de la realidad por un instante es quien deja de responder a las exigencias que la vida naturalmente nos impone. Si bien dicha forma de la percepción no es natural a la mayoría de los seres humanos, los artistas dan prueba de su existencia. Para el artista, la percepción se libera y, en esa liberación, se dilata hasta hacer surgir detalles imperceptibles a nuestra percepción “natural”. Si el ser humano común es, según Bergson, *homo faber*, el genio es aquel que logra elevarse por encima de su especie (Worms 2000: 29):

Se dirá que este ensanchamiento es imposible. [...] La atención puede precisar, aclarar, intensificar: ella no hace surgir, en el campo de la percepción, lo que no se encontraba allí primero. He aquí la objeción. Ella es refutada, creemos nosotros, por la experiencia. Hay, en efecto, desde hace siglos, hombres cuya función es justamente ver y hacernos ver aquello que no percibimos naturalmente. Son los artistas (Bergson [1934] 2014: 182, 2013b: 152-153, trad. mod.).

Kisukidi enfatiza, con respecto a este punto, la distancia entre Kant y Bergson: si bien es cierto que el último incorpora las características del talento y la ejemplaridad del genio kantiano –puesto que su esfera no es únicamente la de las artes–, lo que lo determina no es tanto su naturaleza como la intensidad de su trabajo.<sup>3</sup> Además, la noción de “genio”, poco definida en Bergson, no solo refiere al campo de la creación artística, sino también al de la filosofía y la mística. Para Bergson, son tan geniales las sinfonías de Beethoven como las invenciones de Claude Bernard y las intuiciones de Leibniz y de Spinoza (véase Kisukidi 2013: 106).

Ahora bien, el arte no solo evidencia al genio como aquel que ha logrado expandir los límites de su inteligencia, sino que también revela hasta qué punto una extensión de nuestras facultades de conocimiento es posible. El pintor descubre, según Bergson, las formas ocultas de la naturaleza, mientras que el poeta, replegándose sobre sí mismo, logra –a través del ritmo y de las imágenes visuales– trascender las etiquetas banales que habitualmente traducen y simplifican la complejidad de un sentimiento o de un pensamiento. Asimismo, la poesía y el drama desenmascaran el elemento trágico de nuestra persona, es decir, las pasiones más profundas que normalmente yacen encubiertas y teñidas por las simplificaciones más simples y generales de la vida cotidiana.

El artista es, entonces, aquel que logra contraer la intuición de forma absolutamente espontánea (véase Husson 1947: 157). No es tanto un idealista como un *distraído*, ya que naturalmente deja de responder a la “atención a la vida” y aunque sea por breves instantes logra permanecer en una suerte de “abandono” frente a lo dado (Bergson [1934] 2014: 186-186, 2013b: 155 ss.). En este sentido, no descubre

<sup>3</sup> Sobre la noción del *genio* en Kant, véase *KdU*: [1790] (2012), §§ 46-50: 424-446.

una realidad completamente ajena a la experiencia común (en ese caso, no entenderíamos aquello que el artista expresa): “Es por tanto una visión más directa de la realidad lo que encontramos en las diferentes artes; y es porque el artista piensa menos en utilizar su percepción que percibe un mayor número de cosas” (Bergson [1934] 2014: 186, 2013b: 156, trad. mod.). Es decir, para Bergson el artista no crea una realidad totalmente nueva, sino que permite aprehender lo real de una manera absolutamente novedosa.

Una vez más, cabe destacar que el artista no representa a través de su obra ningún sentimiento ni idea universal, sino una emoción única y particular, que existió una vez y no existirá jamás. En otras palabras, no descubre una realidad oculta pero inmutable, que ha existido desde siempre y que solo necesitaba ser revelada. En cambio, el artista logra dilatar y extender el propio campo perceptivo, plasmando su propia intuición en la obra de arte. Así pues, son verdaderas obras de arte aquellas que logran establecer una nueva visión de las cosas: “Lo que el artista vio no lo volveremos a ver, sin duda, al menos no absolutamente igual; pero [...] el esfuerzo que hizo para apartar el velo se impone a nuestra imitación” (Bergson [1900] 2012: 125, 1939: 123, trad. mod.).

De este modo, Viellard-Baron plantea que el milagro de la obra de arte es precisamente el de comunicar una emoción al punto de transformar la cosmovisión del ser humano (2018: 85 ss.). Para Bergson el arte se diferencia tanto de la ficción como de la mera imitación: el genio no copia ni combina elementos de la realidad caprichosamente, sino que aspira a la exhibición de un aspecto de la realidad a partir de la creación. Asimismo, el arte no “imita” la naturaleza, sino que si la naturaleza nos parece bella es porque, por el contrario, se asemeja a ciertos procedimientos artísticos (Bergson [1889] 1926: 12, 2016: 36-37).

Por consiguiente, una obra de arte no debe ser juzgada tanto por el contenido que expresa como por la eficacia de su lección: como mencionamos previamente, cuanto más profundo y más complejo sea el sentimiento expresado, mayor será su efecto en el espectador (Bergson [1900] 2012: 125, 1939: 123). En otras palabras, la universalidad de la obra de arte reside en el efecto y no en la causa: si bien la obra posee su origen en la emoción originada a partir de una intuición estética, su valor se evidencia en los efectos de conversión que produce en el espectador y en la universalización de la visión singular del artista. Así, es el devenir universal de la intuición (la del artista) lo que estima la potencialidad de una obra de arte (véase Kisukidi 2013: 121 ss.).

En síntesis, no hay una contradicción entre la pretensión de universalidad de la obra y su carácter unívoco, advertido este último en un triple sentido: como intuición singular de lo real, como totalidad irreductible a sus partes, y como expresión única del artista: “Por tanto, la verdad lleva consigo un poder de convicción, incluso de conversión, que es la marca por la que ella se reconoce” (Bergson [1900] 2012: 124, 1939: 123, trad. mod.). El acto de creación desconcierta al público al plantear algo que hasta el momento no se había considerado como una posibilidad real, por lo que la soledad suele ser la acompañante habitual del artista y del creador (véase Kisukidi 2013: 106 ss.):

Una obra genial, que comienza por desconcertar, podrá crear poco a poco, por su sola presencia, una concepción del arte y una atmósfera artística que permitirán comprenderla; llegará entonces a ser retrospectivamente genial; si no, habrá permanecido lo que era al comienzo, simplemente desconcertante. (Bergson [1932] 2013a: 75, 1962: 103, trad. mod.)

### ¿SUGESTIÓN ESTÉTICA O REVELACIÓN METAFÍSICA?

Como ya fue mencionado, en *Le Rire* Bergson desarrolla una teoría de la percepción estética que excede su análisis sobre la comedia y que, además, agrega nuevos elementos a la teoría de la emoción estética introducida en el *Essai*. El arte ya no se reduce únicamente a la expresión de una emoción particular, sino que, además, produce una conversión de la atención, llegando incluso a “mostrar” aspectos de la realidad que serían imperceptibles de otro modo. En este sentido, tanto Worms como Husson sostienen que se podría interpretar como una continuación de la teoría de la percepción introducida por Bergson en *Matière et Mémoire* [Materia y memoria]: si en 1896 Bergson había establecido el carácter utilitario de la percepción, ligado a la acción y a la memoria, en *Le Rire* introduce una forma de percepción extraordinaria –la experiencia estética– que, a diferencia de la anterior, no responde a ningún interés práctico ni teórico. Si la mirada [*le regard*] es lo que introduce la discontinuidad en la materia –puesto que, según lo establecido por Bergson en *Matière et Mémoire*, percibimos habitualmente a partir de “recortes”–, en la experiencia estética debemos abstenernos de mirar [*regarder*]. La intuición es, de este modo, una visión del todo –dado que no toma un punto de vista predeterminado– y al mismo tiempo una visión de lo invisible, es decir, de aquello que a primera vista resultaría imperceptible (véase Bouaniche 2008: 618 ss.).

En línea con Kant y Schopenhauer,<sup>4</sup> para Bergson la experiencia estética se produce por un “distanciamiento” con respecto a la percepción natural, en la que los objetos ya no son definidos ni por fines prácticos ni por el conocimiento que habitualmente los determina.

<sup>4</sup> Véase, por ejemplo, *κδυ*: [1790] (2012), §§ 1-4: 247-257 y *www* 1, §§ 38-40: 286-300.

Si la percepción “espacial” es útil y funcional a nuestras necesidades, como a nuestro pensamiento y a su comunicación en el lenguaje, la percepción estética es, por el contrario, en sí misma inútil y contraria a cualquier provecho o interés: una suerte de percepción “accidental” o de excepción a la regla, a través de la cual puede surgir una manera diferente de observar las cosas. Ahora bien –como señalamos en el apartado anterior– si para Bergson todos podemos vivenciar esta suerte de percepción, esta no ocurre sino accidentalmente, a partir de una “inversión” de nuestras facultades de conocimiento.

Supongamos, dice Bergson, que la conciencia –naturalmente estrechada tanto por los límites que imponen nuestras necesidades como por los hábitos y recuerdos que empujan por reemplazar la percepción actual– se encontrara, por un instante, librada de todos sus límites (Bergson [1934] 2014: 182, 2013b: 152). Haciendo referencia a Plotino, que sostenía que “toda acción [...] es un debilitamiento de la contemplación”, Bergson sostiene que antes de filosofar, e incluso antes de crear, necesitamos vivir, y la vida nos exige permanentemente sumergirnos en los intereses y las necesidades cotidianas, en la dirección en la que debemos conducirnos para extraer nuestro mayor provecho sobre las cosas (Bergson [1934] 2014: 186, 2013b: 156).

Sin embargo –a diferencia de lo que sostenían tanto Plotino como también Platón– la contemplación desinteresada no consiste en la “fuga” de la percepción sensorial, en la cual la conciencia se trasladaría de un solo golpe desde el mundo de los sentidos hacia el de las ideas eternas (Bergson [1934] 2014: 186-187, 2013b: 156-157). Bergson establece que la conversión perceptiva a la que debe aspirar la filosofía, y que se evidencia a través de la experiencia estética, no radica en la trascendencia de la percepción sensible. Por el contrario, se basa en la educación misma de nuestra percepción: se trata de quitarnos las “anteojeras” establecidas a partir de los mecanismos, hábitos e intereses prácticos.



Como enfatiza Arnaud Bouaniche, Bergson asigna a la filosofía la tarea de “educar” la percepción, es decir, de enseñar a ver *sub specie durationis*, según un hábito que sea capaz de transformar o transfigurar nuestra existencia (Bouaniche 2008: 614 ss.).

Asimismo, el desvío de la percepción frente a la acción no solo explica para Bergson la intuición y la creación artística sino también la diversidad de sus formas: de la emancipación de la vista con respecto a la acción nacen el pintor y el escultor; del oído, el músico y de la imaginación, el poeta. En efecto, si en lugar de las simplificaciones prácticas, experimentáramos los múltiples y profundos matices de nuestros estados internos, no necesitaríamos –según Bergson– ni de los poetas ni de los músicos. Es decir, si todos pudiéramos entrar en contacto inmediato con las cosas y con nosotros mismos, entonces el arte carecería de sentido, pues todos seríamos artistas. Sin embargo, aferrados y condicionados por la acción, permanecemos, según Bergson, en una zona gris: exteriores a las cosas, y exteriores a nosotros mismos (Bergson [1900] 2012: 118, 1939: 118).

Consiguientemente, según Worms el efecto estético presenta una dimensión metafísica al revelar un fondo de realidad oculto por las exigencias del *primum vivere*. De modo similar, Kisukidi señala que la teoría de la sugestión bergsoniana implica la subordinación del sentimiento estético al problema metafísico de la verdad. La finalidad del arte ya no es la búsqueda de la belleza, sino una suerte de revelación ontológica, a través de una especie de “develamiento”. El arte introduce, de este modo, una dimensión de la verdad no discursiva, que no depende de la adecuación de un juicio a la realidad (véase Worms 2003: 157 y Kisukidi 2013: 122). De acuerdo a Mossé-Bastide, la experiencia estética es “cosa de intuición y no de discurso”: si bien se dirige a la inteligencia, solo lo hace por medio de la sensibilidad (1858: 257).

Sin embargo, contra las interpretaciones de Worms y Kisukidi, creemos que la estética bergsoniana rebasa el carácter propedéutico de la filosofía. La estética (y particularmente, la intuición estética) es fundamental tanto al arte como al conocimiento en general, no porque consista en el “develamiento” de la verdad, sino por su dimensión cognoscitiva, es decir, porque puede aportar una forma diferente de conocer. El arte no revela una realidad oculta, sino que sugiere un determinado estado en la conciencia en el espectador, mediante el cual este *simpatiza* con la obra, ya sea una pintura, una poesía, o una danza.

#### ENTRE UNA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN Y UNA ESTÉTICA DE LA CREACIÓN

Podemos afirmar que, si en el *Essai* la reflexión estética se centra sobre todo en la “contemplación” de la obra de arte, en *Le Rire* Bergson establece la intuición como el fruto de un *esfuerzo* del espectador por ver lo que el artista ha plasmado en la obra. En otras palabras, si el modelo de la hipnosis del *Essai* enfatiza la pura receptividad del sujeto, el segundo establece un modelo participativo que, al mismo tiempo, resulta de la eficacia sugestiva de la obra en el espectador. Con todo, tanto en *Le Rire* como en el *Essai*, Bergson plantea una teoría de la recepción de la obra de arte (Kisukidi 2013: 97; 2017: 170).

El ritmo, a través de su velocidad y pulsación, adormece al espectador habilitando, simultáneamente, la recepción de aquello que la obra sugiere (Kisukidi 2017: 131). En el caso de la danza, por ejemplo, Bergson señala que a medida que la obra se desarrolla, el ritmo de la música combinado con los movimientos del bailarín hace que a partir de una “simpatía móvil”, el sujeto se pierda al punto de esfumarse

paulatinamente la distinción entre aquella “marioneta imaginaria” y la propia voluntad.<sup>5</sup>

Aun cuando se detiene por un instante, nuestra mano impaciente no puede evitar moverse como para empujarla, como para reemplazarla en el seno de este movimiento cuyo ritmo ha devenido todo nuestro pensamiento y nuestra voluntad. (Bergson [1889] 1926: 9-10, 2016: 35, trad. mod.).

Como mencionamos previamente, tanto la poesía, como la pintura y la arquitectura imitan a la danza y la música: en el primer caso, la conciencia, sacudida y adormecida por el ritmo, se olvida de sí misma, colmándose de las imágenes visuales del poeta. Del mismo modo, a partir de la inmovilidad de las construcciones arquitectónicas, el pensamiento se absorbe y la voluntad se pierde: Bergson establece que “en el seno de esta inmovilidad inquietante” encontramos efectos análogos a los del ritmo, dado que la simetría y la repetición de las mismas formas arquitecturales adormecen progresivamente la conciencia hasta que, encontrándose en un estado de docilidad absoluta, se produce el olvido de sí y la absorción total en el sentimiento expresado (Bergson [1889] 1926: 12, 2016: 36).<sup>6</sup>

Los efectos hipnóticos “neutralizan” el material de la obra, siendo esta la condición indispensable para que se produzca un desvío de la

<sup>5</sup> Advertimos aquí otra clara semejanza con la teoría de la experiencia estética en Schopenhauer, en la que el sujeto puro de conocimiento permanece absorto en el objeto, disolviéndose su voluntad por completo. Véase, por ejemplo, *WWV 1*, § 34: 268-271.

<sup>6</sup> La evidente influencia de Schopenhauer en Bergson –ya advertida por François– se constata aún más teniendo en cuenta el ejemplo paradigmático que explica, tanto en Schopenhauer como en Bergson, la identidad entre la voluntad y la emoción: la música (François 2008: 70).

percepción mediante el cual el receptor simpatiza con la emoción sugerida (y no expresada) por la obra. En eso consiste, según Kisukidi, la “estética de la inmediatez”: el arte hace *como si* la impresión sugerida se expresara independientemente de cualquier mediación material (Kisukidi 2013: 131 ss.) y, correlativamente, la suspensión de la atención produce el contacto directo con el sentimiento expresado en la obra. Así pues, el espectador responde al objeto estético indirectamente a partir de su participación en la emoción transmitida mediante la sugestión, lo que supone, según Husson (1947:155), una verdadera conversión de la conciencia:

Colocándose en este punto de vista, se percibirá, así lo creemos, que el objeto del arte es adormecer las potencias activas o más bien resistentes de nuestra personalidad, y llevarnos así a un estado de docilidad perfecta en el que realizamos la idea que se nos sugiere, donde simpatizamos con el sentimiento expresado. (Bergson [1889] 1926: 11, 2016: 36, trad. mod.).

Con todo, contra una interpretación que hace de la intuición estética un simple relajamiento de la percepción (un *laisser-aller*) en el cual la conciencia permanecería pasiva, creemos que hay que distinguir –como lo hace Arnaud François– dos formas de la intuición (François 2008: 41 ss.). Si bien es cierto que en algunos textos Bergson describe la intuición estética como una percepción de índole receptiva, es sobre todo en *L'Évolution créatrice* donde establece el vínculo entre la intuición y las facultades de conocimiento, haciendo de la primera una “visión” que coincidiría al mismo tiempo con nuestra propia voluntad.

Distanciándose de la teoría de la contemplación estética schopenhaueriana, no hay en Bergson una fusión total entre el sujeto y el objeto, sino –como remarca Kisukidi– una “autocreación simpática”,

en la medida en que el sujeto y la obra se recrean mutuamente en la experiencia estética (Kisukidi 2013: 128 ss.). La contemplación –que, según Bouaniche, puede denominarse una especie de “asombro”– se produce mediante una suerte de coincidencia entre el ver y el querer, instaurándose, de este modo, otro régimen de la percepción. Sin embargo, esta “visión” no designa una facultad misteriosa y extraordinaria, sino que, siendo común a todos los seres humanos, permanece bloqueada la mayor parte del tiempo (Bouaniche 2008: 623 ss.). De hecho, debido al esfuerzo brusco que conlleva, no dura más que unos instantes, dado que se trata de violentar la naturaleza propia de la inteligencia para dirigir la atención sobre sí misma (Bergson [1907] 2006: 238, 2007: 211).

Al mismo tiempo, Bergson señala que tanto la creación artística, como también la invención científica y filosófica, conllevan una “emoción creadora” en su origen; una emoción que no es el efecto de ninguna representación, sino que, por el contrario, la precede y la contiene virtualmente. La emoción creadora consiste, de este modo, tanto en una multiplicidad virtual compuesta por representaciones e ideas confusas como en el movimiento generado a partir de una intuición nueva de la realidad (Kisukidi 2013: 111; 2017: 177). Así pues, sostiene Bergson, “hay emociones que son generadoras de pensamiento; y la invención, aunque de orden intelectual, puede tener por substancia la sensibilidad.” (Bergson [1932] 2013a: 40, 1962: 77, trad. mod.).

En este sentido, en *Les Deux Sources de la Morale et la Religion*, Bergson establece la existencia de dos emociones de distinta índole (cuya única semejanza es su diferencia con respecto a la sensación, traducible a una transposición fisiológica en el cuerpo). Por un lado, encontramos emociones que son efectos de ciertas representaciones, y por el otro, se encuentran aquellas que, al no ser determinadas por

ninguna representación, contienen virtualmente una multiplicidad de representaciones posibles. Debido a la relación que cada una mantiene con la inteligencia, Bergson denomina a la primera *infra-intelectual*, y a la segunda *supra-intelectual* (Bergson [1932] 2013a: 41, 1962: 77-78). Como afirma Johannes F. M. Schick, las emociones infra-intelectuales son aquellas reacciones habituales desencadenadas por una representación determinada, y por consiguiente, se encuentran subordinadas a la inteligencia. Es decir, constituyen la coloración afectiva que acompaña el catálogo de las acciones pasadas (Schick 2017: 154).

Por el contrario, las emociones *supra-intelectuales* son creadoras en virtud de dos aspectos: no solamente porque, al originarse en una intuición, son creadas y expresadas en la obra de arte, sino que, además, provocan nuevas intuiciones en el espectador. De este modo, la emoción estética no es “descubierta” por el artista, sino que es el fruto de un esfuerzo de concentración y de condensación de diversos sentimientos, sensaciones e ideas que no existían previamente, o que se encontraban dispersos entre sí (Podoroga 2017: 133 ss.). En oposición a la emoción infra-intelectual, la emoción supra-intelectual solo surge a partir de un esfuerzo de voluntad de parte del artista, teniendo su origen en la sensibilidad (Hude 2008: 199). Nuevamente, no se trata de superar la inteligencia mediante la afección; en efecto, no hay para Bergson una relación jerárquica, sino más bien dinámica, entre la racionalidad y la afectividad:

Cualquiera que se dedique a la composición literaria habrá podido constatar la diferencia entre la inteligencia entregada a sí misma y aquella que consume de su fuego la emoción original y única, nacida de una coincidencia entre el autor y su tema, es decir, de una intuición (Bergson [1932] 2013a: 34, 1962: 80, trad. mod.).

Siguiendo el ejemplo que cita Schick, para pintar *Steam-Boat in a Snowstorm*, Turner no solo se habría sometido previamente a la experiencia, sino que el público, al contemplar el cuadro, debe poder experimentar la intuición de la tempestad. Lo peor para el artista no es el disgusto del espectador, sino su indiferencia. Según Schick, incluso si reaccionamos negativamente a una obra de arte, esta cumplirá su finalidad, dado que habrá producido en nosotros una reacción afectiva. Con todo, la emoción podrá desvanecerse rápidamente y no afectar en absoluto nuestro intelecto (por ejemplo, una emoción provocada por un film de Hollywood llena de *clichés*) o, por el contrario, activar nuestra reflexión, suscitando representaciones y moviendo nuestra personalidad entera (Schick 2017: 159 ss.):

Un drama que sea apenas una obra literaria podrá sacudir nuestros nervios y suscitar una emoción del primer género, intensa sin duda, pero trivial, escogida entre aquellas que experimentamos corrientemente en la vida, y en todo caso vacía de representación. Pero la emoción provocada en nosotros por una gran obra dramática es de una naturaleza completamente diferente: única en su género, ha surgido en el alma del poeta, y allí solamente, antes de agitar la nuestra; es de ella de donde la obra ha surgido, porque es a ella a lo que el autor se refería a medida que avanzaba en la composición de la obra. (Bergson [1932] 2013a: 44, 1962: 80, trad. mod.).

Del mismo modo que en filosofía Bergson contrapone la intuición al análisis,<sup>7</sup> en el arte establece la misma oposición entre la creación y

<sup>7</sup> Nos referimos aquí a la distinción que establece Bergson en *Introduction à la métaphysique* [Introducción a la metafísica] entre las dos formas de conocer un objeto: mientras el análisis refiere a la operación de la inteligencia mediante la cual, a partir de una determinada propiedad común extraída de la experiencia, esta deriva leyes y conocimientos generales, la intuición remite al esfuerzo por el cual la inteligencia se coloca al interior de un objeto para coincidir con lo que este presenta de único y particular. Véase Bergson [1934] 2014: 210-213, 2013b: 180-184.

la fabricación: mientras la última se caracteriza por la producción de un nuevo orden a partir del amalgamiento de elementos existentes y según un fin determinado previamente, la creación propiamente artística es de un orden diferente. La técnica, compuesta a partir del conocimiento definido de los procedimientos sobre los materiales, remite al aspecto impersonal del proceso de génesis de la obra de arte, y a los géneros bajo los cuales las obras podrían ser clasificadas (véase Kisukidi 2017: 177 ss.). Por el contrario, si bien la creación implica cierta compilación de ideas y materiales preexistentes, la inteligencia debe ser impulsada más allá del plano técnico (véase Husson 1947: 192). De este modo, el proceso de creación presenta lo dado bajo una nueva coloración afectiva que no habría sido experimentada jamás (véase Schick 2017: 161).

Ahora bien, Worms se pregunta si es posible conciliar la percepción de lo real con la creación de una obra de arte: ¿podría la obra de arte ser una visión reveladora y simultáneamente, la invención de algo que no existía previamente? (Worms 2003: 160). Del mismo modo, Anne-Laure Ledoux remarca el aspecto ambivalente de la emoción estética, dado que pareciera contener, por un lado, un aspecto pasivo y afectivo, y por el otro, un aspecto dinámico y activo. En otras palabras, hay una tensión que atraviesa toda la filosofía bergsoniana del arte, fundada en dos concepciones de la emoción: de un lado, como el efecto estético producido en la conciencia del espectador; del otro, como el origen del acto creador. El problema consiste en determinar si la emoción estética puede conciliar ambos caracteres y trascender la incompatibilidad entre la objetividad de la realidad apprehendida en la experiencia estética, y la subjetividad de la emoción que está al origen del acto de creación (véase Ledoux 2017: 191 ss.).

Podoroga plantea que a partir de la teoría de la emoción creadora desarrollada por Bergson en *Les Deux Sources*, hay un cambio de registro en toda su teoría estética: si en el *Essai* Bergson había comenzado por estudiar las emociones en tanto estados psicológicos inducidos por la percepción de una obra de arte, en su última obra la emoción creadora deviene tanto la forma como la condición de posibilidad de todo acto creativo. Asimismo, si bien la teoría de la emoción creadora es planteada por Bergson a raíz de los actos morales, Kisukidi señala que debería ser considerada como el núcleo de la filosofía del arte de Bergson. De este modo, Bergson no solo funda su propia *poiética* –una teoría basada en el acto de creación de la obra de arte– sino que a través de esta consume la teoría de la sugestión (basada en los efectos del arte sobre la sensibilidad) desarrollada en el *Essai* (véase Kisukidi 2017: 173 ss.).

### CONCLUSIONES

Así pues, a partir de *Les Deux Sources*, la profundidad (y la complejidad) del sentimiento sugerido por el artista no refiere a otra cosa que a la emoción creadora. En esta medida, el valor de la obra de arte ya no depende solamente de la personalidad del artista, sino de la emoción que se encuentra al origen del acto de creación. La personalidad es transgredida por una emoción supra-intelectual, que no es otra cosa, según Bergson, que una exigencia de creación (véase Podoroga 2017: 138): “Por lo general, la obra genial surge de una emoción única en su género, que se hubiese creído inexpresable y que ha querido expresarse” (Bergson [1932] 2013a: 43, 1962: 70, trad. mod.). Si bien la obra de arte expresa la emoción individual de un Beethoven o de un Mozart, establece simultáneamente una comunicación directa con lo real, es decir, con la propia duración y por ende, con la creación. Como plantea Ledoux, la emoción puede ser la expresión

irreductiblemente personal del “yo profundo” del autor, y simultáneamente producir una afección determinada en el público, al instaurar una “comunidad” con la duración (Ledoux 2017: 199). En efecto, la duración intuitiva no es un caos carente de forma, ni un desorden a la espera de un orden, sino el signo de un orden diferente de aquel percibido por la inteligencia a través de la necesidad y sus leyes.

En otras palabras, Bergson establece que donde hay duración, hay creación, y recíprocamente, donde hay creación, hay un contacto directo con la duración. Worms señala algunos de los ejemplos clásicos de Bergson: si el *Réquiem* de Mozart, o el *Himno a la alegría* de Beethoven tienen tal efecto sobre nosotros, no es porque expresen un sentimiento puro, ni porque creen una forma absolutamente nueva, sino por las dos cosas a la vez. Es la sugestión de una emoción tal que, al ser esencialmente temporal (y por ende, particular) deviene la emoción propia de la obra de Beethoven, que no encontraremos en ninguna otra obra (Worms 2003: 164 ss.). En este sentido, la creación en Bergson se diferencia de las dos concepciones clásicas del término: por un lado, de la producción de una copia a partir de un modelo preexistente y por el otro, de la creación *ex nihilo*, es decir, a partir de una voluntad trascendente (véase Worms 2000: 28). No es ni la creación vacía o formal, que valdría independientemente de su contenido, ni tampoco la creación de un arte “metafísico” que valdría únicamente por la verdad expresada, independientemente del acto de creación artística (Worms 2003: 165).

Podemos concluir, entonces, que la teoría de la emoción creadora se conjuga con la estética de la sugestión del *Essai*: si bien la experiencia estética se produce mediante una contemplación de la obra de arte, esta exige, al mismo tiempo, un esfuerzo de imaginación y de reflexión de parte del sujeto, tanto para su recepción como también para su creación. Además, puesto que lo esencial de la experiencia estética

no yace en el descubrimiento de una verdad oculta, sino en la transformación epistémica del sujeto, esta puede reducirse a una simple propedéutica de la filosofía. Podemos afirmar que, para Bergson, la intuición presenta un alcance cognoscitivo, en la medida en que, a través de la creación, logra hacer ver aspectos de la realidad que son tan imperceptibles como inexpresables de otro modo.

### REFERENCIAS

- ANTLIFF, Mark (1993), *Inventing Bergson* (Princeton: Princeton University Press).
- AZOUVI, François (2007), *La gloire de Bergson. Essai sur le magistère philosophique* (París: Gallimard).
- BENDA, Julien (1950), *Du quelques constantes de l'esprit humain* (París: Gallimard).
- BERGSON, Henri (1926), *Essai sur les données immédiates de la conscience* (París: Alcan). [Primera edición: 1889. Versión castellana: Bergson 2016].
- \_\_\_\_ (1939), *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, trad. de Amalia Haydée Raggio (Buenos Aires: Losada).
- \_\_\_\_ (1962), *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, trad. de Miguel González Fernández (Buenos Aires: Editorial Sudamericana).
- \_\_\_\_ (2004), “Conférence de M. Bergson”, en Worms (2004: 61-81). [Conferencia pronunciada el 23 de abril de 1904 en el Collège de France].
- \_\_\_\_ (2006), *L'évolution créatrice* (París: PUF). [Primera edición: París, Alcan, 1907. Versión castellana: Bergson 2007].
- \_\_\_\_ (2007), *La evolución creadora*, trad. de Pablo Ires (Buenos Aires: Cactus).
- \_\_\_\_ (2012), *Le rire. Essai sur la signification du comique* (París: PUF). [Primera edición: París, Alcan, 1900. Versión castellana: Bergson, 1939].
- \_\_\_\_ (2013a), *Les deux sources de la morale et de la religion* (París: PUF). [Primera edición: París, Alcan, 1932. Versión castellana: Bergson 1962].
- \_\_\_\_ (2013b), *El pensamiento y lo moviente*, trad. de Pablo Ires (Buenos Aires: Cactus).
- \_\_\_\_ (2014), *La pensée et le Mouvant* (París: Flammarion). [Primera edición: París, PUF, 1934. Versión castellana: Bergson 2013b].
- \_\_\_\_ (2016), *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, trad. de Mario A. Silva García (Buenos Aires: Prometeo).
- BOUANICHE, Arnaud (2008), “De la surprise devant le temps à la surprise devant la création”, en Fagot-Largeault & Worms (2008: 611-627).
- CHEVALIER, Jacques (1959), *Entretiens avec Bergson* (París: Plon).
- \_\_\_\_ (1960), *Conversaciones con Bergson*, trad. de José Antonio Miguez (Madrid: Aguilar).
- FAGOT-LARGEAULT, Anne & WORMS, Frédéric (eds.) (2008), *Annales bergsoniennes IV, L'Évolution créatrice 1907-2007: épistémologie et métaphysique* (París: PUF).
- FRANÇOIS, Arnaud (2008), *Bergson* (París: Ellipses).
- FRANÇOIS, Arnaud & RIQUIER, Camille (2017), *Annales bergsoniennes VIII, Bergson, la morale, les émotions* (París: PUF).
- HUDE, Henri (2008), “Intuition et invention chez Bergson”, en Fagot-Largeault & Worms (2008: 179-200).
- HUSSON, Léon (1947), *L'intellectualisme de Bergson. Genèse et développement de la notion bergsonienne d'intuition* (París: PUF).
- JACOBY, Günther (1912), “Henri Bergson, Pragmatism and Schopenhauer”, *The Monist*, 22, 4: 593-611.
- KANT, Immanuel [1790] (2012), *Crítica del discernimiento [KdU]*, trad. de Roberto R. Aramayo y Salvador Más (Madrid: Alianza).
- KISUKIDI, Nadia Yala (2013), *Bergson ou l'humanité créatrice* (París: ENS).
- \_\_\_\_ (2017), “La poétique bergsonienne: émotion créatrice et fabrication comme genèses de l'œuvre d'art”, en François & Riquier (2017: 169-190).
- LAPOUJADE, David (2011), *Potencias del tiempo*, trad. de Pablo Ires (Buenos Aires: Cactus).

- LEDOUX, Anne-Laure (2017), “La fécondité créatrice de l’émotion esthétique”, en François & Riquier (2017: 191-204).
- MOSSE-BASTIDE, Rose-Marie (1858), *Henri Bergson. Écrits et paroles* (Vendôme: PUF).
- PODOROGA, Ioulia (2017), “L’émotion poétique, Henri Bergson et T. S. Eliot”, en François & Riquier (2017: 119-139).
- RIQUIER, Camille (2012), “Bergson et l’enfance de l’art. Le rire et la logique de l’imagination”, en *Bergson* (Paris: Les éditions du cerf): 81-104.
- RUIZ STULL, Miguel (2013), *Tiempo y experiencia. Variaciones en torno a Henri Bergson* (Chile: Fondo de Cultura Económica).
- RUSSELL, Bertrand (1914), *The Philosophy of Bergson* (Londres: Cambridge).
- SCHICK, Johannes F. M. (2017), “L’émotion: philosophie de l’art, morale et politique”, en François & Riquier (2017: 141-159).
- SCHOPENHAUER, Arthur [1819] (2003), *El mundo como voluntad y representación I* [WWV 1], traducción de Roberto E. Aramayo (Madrid: FCE).
- VIEILLARD-BARON, Jean-Louis (2018), *Bergson* (Paris: PUF).
- WORMS, Frédéric (2000). *Le vocabulaire de Bergson* (Paris: Ellipses).
- \_\_\_\_ (2003), “L’art et le temps chez Bergson. Un problème philosophique au cœur d’un moment historique”, *Mil neuf cent. Revue d’histoire intellectuelle*, 21, 1: 153-166.
- \_\_\_\_ (ed.) (2004), *Annales bergsoniennes II: Bergson, Deleuze, la phénoménologie* (Paris: PUF).

## COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

**Samuel Cabanchik. *La redención de la realidad. Borges, una peripecia filosófica*. Buenos Aires: Eudeba, 2021, 142 páginas.**

Hay quienes entienden que todo lo que podía decirse en torno a Jorge Luis Borges ya fue dicho. Hay quienes se preguntan si no sería conveniente dejar de fatigar la obra del gran escritor argentino, entregarla al descanso y dar por cerrada su exégesis. *La redención de la realidad. Borges, una peripecia filosófica* sirve como prueba que se opone, contundente, a consideraciones de ese tipo. Para ventura de los lectores, el libro de Samuel Cabanchik viene a demostrar que, sobre Borges y desde Borges, siempre quedarán páginas por escribir.

A contramano de estos tiempos que corren –y que parecen correrlos–, los cuales enseñan a conformarse con indagaciones particulares, atomizadas y de humildes pretensiones, el libro asume un problema verdaderamente desafiante: dar cuenta del modo en el que la literatura borgeana responde a una exigencia propia de la filosofía, esto es, a *la filosofía como exigencia*, como demanda de maneras de comprender y expresar nuestra conexión con la realidad. Para esto establece una serie de premisas, en las cuales se estipula que Borges

es un poeta filosófico, pues escribe al modo de un “sentidor de la dificultad metafísica” (p. 9). También se destaca que, en la obra de Borges, la filosofía configura una fuente y un recurso ficcional para una cierta poética y narrativa, lo que implica que poemas y ficciones alcanzan en la perplejidad metafísica el sentido final de su acontecer. En este sentido, el vínculo entre Borges y la filosofía podrá parecer lúdico solo para una mirada desatenta y superficial. El lector avezado, por el contrario, entenderá que se trata de una íntima forma de compromiso.

Para desplegar el tratamiento de este problema, *La redención de la realidad* empieza por el comienzo. O quizás, en aras de la precisión, debe decirse que empieza por el comienzo convertido en cuestión filosófica. De allí que el recorrido propuesto tome como punto de partida la interrogación por el comienzo de la filosofía y por el comienzo de la poesía. Ya desde las primeras páginas se arriesgan algunas posibilidades. Siguiendo a María Zambrano, puede decirse que la filosofía comienza por la pregunta



sobre el ser de las cosas, la cual se formula incluso presintiendo que sus respuestas solo podrán conducir hacia lo paradójal. Puede decirse, además, que la poesía comienza por la respuesta a una pregunta no formulada. Se perfila así una similitud invertida, una suerte de emparentamiento que resulta, por momentos, incómodo.

Asumiendo esta estimulante incomodidad, *La redención de la realidad*, apuesta por la intersección entre la filosofía y la poesía sin dejar de tener en cuenta en ningún momento su heterogeneidad fundamental. La obra de Borges será la cantera de donde se extraerán las pistas para hilvanar posibles respuestas a estas cuestiones. Pero no será la única. En diálogo con el escritor argentino aparecerán Zenón y Platón, Berkeley y Descartes, Kant y Schopenhauer, Frege y Wittgenstein, Bergson y Benjamin, entre otros.

Estos autores se convierten en personajes de una filosofía cuya historia enseña que la realidad exige ser redimida porque el camino hacia su comprensión aparece ofuscado por múltiples enigmas que oscurecen, complejizan e incluso llegan a suprimir las posibilidades de su intelección. La

realidad puede ponerse en duda de manera relativamente sencilla. Lo difícil, una vez que esto sucede, es restituir su certeza. Borges lo comprendió cabalmente. Y supo tallar en esa historia, aunque con herramientas diferentes.

*La redención de la realidad* señala el camino de retorno hacia la certeza que puede recorrerse a partir de las coordenadas que ofrece la obra de Borges. Asumiendo que la realidad debe redimirse pero que al mismo tiempo el retorno de la certeza perdida se vuelve imposible, la redención solo se logrará luego de ejercer la duda hasta su hipérbole, luego de llenar el cuenco del escepticismo hasta colmarlo. Solo así la realidad podrá recuperar su consistencia, solo así podrá volver a ser alcanzada, aunque más no sea por el lado de su reverso.

Los tres capítulos que dan forma a esta redención –sumados a la Introducción y al Epílogo– podrían leerse por separado. Sin embargo, como suele pasar con los buenos libros, la dimensión de las tensiones que se dibujan en sus páginas aparece efectivamente cuando estas son tomadas de manera conjunta.

El primer capítulo se titula “La razón poética”. En él se señala que, desde Borges, el acceso

a la realidad no se resigna cuando ella se libera de las particularidades y condicionantes de la representación, sino todo lo contrario, como muestran las diversas referencias a la poesía epifánica que pueden encontrarse en su obra. Se perfila de este modo una fabulosa paradoja: *en* la poesía, y *no a través* de ella, la experiencia puede devenir arquetípica. De allí que la pretensión de lograr un lenguaje perfecto en base a la precisión analítica, es decir, un lenguaje que se proponga hacer justicia a la realidad en base al ensanchamiento de sus capacidades de particularización sea para Borges una ocurrencia ridícula cuando no directamente monstruosa y, por tanto, motivo de parodia y de crítica.

La denuncia de este carácter se replica en los tópicos incluidos en el segundo capítulo, titulado “Monstruos de la razón”. Allí se destaca que la exigencia racional de establecer criterios que garanticen las posibilidades de la representación y del conocimiento suele provenir de la propia razón, la cual no puede asegurarse a sí misma sin incurrir en un regreso al infinito. La respuesta borgeana a esta intriga invita a una salida del laberinto por arriba: no es el

carácter elusivo que suele asignarse a la realidad lo que engendra nuestras pesadillas; por el contrario, es la razón la que, con sus exigencias, engendra las aberraciones que nos desvelan. En palabras del propio Borges: “La vida es apariencia verdadera. No engañan los sentidos, engaña el entendimiento, que dijo Goethe: sentencia que podemos comparar con este verso de Macedonio Fernández: *La realidad trabaja en abierto misterio*” (*Inquisiciones*, p. 89). El tratamiento borgeano de la creación, el infinito y la distinción sueño-realidad serán formas de conjurar las peripicias laberínticas en la que nos sumergen aquellas exigencias racionales.

El tercer capítulo se titula “Figuras de la redención”. Allí se revisa la forma en la que Borges ubica a su obra y a su pensamiento frente a las clásicas oposiciones entre platónicos y aristotélicos, realistas y nominalistas, trágicos y negadores de la tragedia. Recuperar las referencias borgeanas articuladas en torno al tiempo y la eternidad, la muerte, el amor, los arquetipos, los duelos y la justicia y, por último, Dios, funcionan aquí como una selección de intensas complejidades

por cuya capacidad redentora valdrá la pena apostar.

De este modo, tras subir la cuesta, el lector encuentra un horizonte en el que los problemas filosóficos en torno a la realidad han sido en gran medida diluidos tras el despliegue de soluciones poéticas, ficcionales y ensayísticas, las cuales confirman la presunción inicial según la cual Borges comparte el diagnóstico predominante en la filosofía del siglo XX: es la idea misma de representación lo que debe ser rebasado hacia una nueva inteligibilidad.

*La redención de la realidad* invita a sospechar que, en lo que respecta a su capacidad de nutrir y estimular reflexiones, la potencia contenida en Borges quizás no sea infinita, pero seguramente será inagotable. Se desmarca de los ensayos más difundidos sobre

la obra del gran escritor argentino en tanto que delimita en ella una dimensión que la sitúa mucho más allá de los juegos del lenguaje y mucho más acá de las especulaciones metafísicas. Si bien casi la totalidad de los elementos involucrados en sus páginas las preexistían, las vinculaciones que entre ellos se señalan dan lugar a algo nuevo. En este sentido, señalar no es solo descubrimiento sino también propuesta y creación. Al hacer esto, el libro triunfa donde muchos fracasan, logrando algo que ningún borgeano podrá dejar de apreciar: produce sorpresa. Desde Borges y a través de esa sorpresa, la realidad queda finalmente redimida. Y quizás nosotros, lectores, podamos aspirar a la misma suerte.

**Sebastián Botticelli**

UBA

**Pablo Maurette. *La carne viva*. Buenos Aires: Mardulce, 2018, 240 páginas.**

*Esa masa de carne que describe un círculo en torno a mí/no confina mi mente*": traducimos aquí tan libre como torpemente las palabras de Thomas Browne que Pablo Maurette (Buenos Aires, 1979) elige para epigrafiar *La carne viva* (Mardulce, 2018).

Pero, ¿qué significan estas palabras? ¿Hay aquí un desafío, una advertencia? ¿O se trata de un epígrafe cabalmente *programático*?

*Esa [that] masa de carne*: como si obrara aquí un distanciamiento, quizá el paso atrás de

quien se dispone a zambullirse en la tan indeterminada como determinante *masa de carne* [*mass of flesh*] –ella misma, por otra parte, trazo o escritura circular [*circumscribe*], errante y a la vez de regreso.

Frente a la carne –y sin embargo, en ningún otro lugar que en ella: de ningún otro modo que *encarnada*–, la *mente* [*mind*]: ilimitada; o mejor sería decir: incontenible, desbordante, quizá también insoportable (menos por rehusar la contención, el borde o el soporte que por interrogarlos, *stilus* en mano).

Atribuimos a Anaxágoras de Clazomene la por entonces pionera y hasta entonces inédita distinción entre mente [*noûs*] y materia [*hýle*]. Pascal Quignard da aquí con la buena pista: *noûs* (cuya traducción la tradición filosófica ha hecho oscilar entre “mente”, “espíritu”, “intelecto”, “inteligencia”, etc.) quería decir “olfato”. Resulta de ello que el primer pensante en la historia europea no es otro que aquel gruñiente llamado Argos, perro de Ulises: el viejo perro de caza que “piensa” (huele) a su amo en el mendigo que ha aparecido junto al pórtico. “Pensar” podría entonces no ser una actividad teore-

tica, contemplativa, sino predación, persecución: *ir en busca – de la carne*.

Antes que una colección de ensayos o una mera yuxtaposición de estudios temáticamente emparentados, *La carne viva* es un libro de viajes que explora las vías por las que el imaginario modula y afecta (y quizá también infecta y de-forma) la carne. En este sentido, resultan particularmente sugerentes las (¿*quirúrgicas*?, cuidadas, pertinentes) intervenciones del artista plástico Eduardo Basualdo, que preceden y suceden a cada uno de los seis episodios (los cinco ensayos más el prefacio) que componen esta periégesis.

La travesía comienza en una remota e inexistente isla perdida en la inmensidad del Índico, en la que un solitario naufrago se enseña a preguntar; y habrá de concluir en el cementerio insular frente a las costas de Venecia, con la promesa (o la evidencia) de un naufragio inminente.

Al lector atento le bastarán unas pocas líneas del “Prefacio” para advertir bajo qué constelaciones transcurrirá este viaje: en orden a explicar quién es Abentofail (que no es nombrado como tal sino en un paréntesis que si-

gue a la escrupulosa transcripción de su nombre en árabe, en un gesto que espeja al de Borges al comienzo de “La busca de Averroes”), Maurette señala: “fue médico, filósofo, escritor” (17). En esa triple intersección (o el triple desborde) de lo epistémico, lo especulativo y lo estético, se abre paso la escritura (*¿exploratoria?*, diletante, polímata) de Maurette – o como estaríamos tentados de decir aquí: su *busca*, dejando en este punto que hable, al margen de la cita borgeana (o quizá reduPLICándola), la acepción orillera del término: el tono de Maurette no solo no rehúsa el escándalo o la provocación sino que se sirve de ellos como de un santo y seña por el cual el propio libro escoge o reconoce a sus lectores.

“¿Qué magia hace de la materia carne viva?” (18): tal, diríase, la pregunta conductora, en cuya formulación se adivina el singularísimo, casi renacentista registro del libro, en el que conviven, entretejiéndose, discursos y saberes tan distantes entre sí como la anatomía, la crítica literaria, la biología evolutiva o la historia de las religiones. Es de notar, en este sentido, que Maurette recurre a menudo a la semejanza: sus páginas son pródigas en símiles, analogías, parábolas, metáforas. El

propio procedimiento de composición del libro es comparado con la invocación de un “animal totémico” (20) antes que restituido al anguloso rigor de un marco teórico.

No obstante la profusión de símiles y metáforas, Maurette se obliga a regresar siempre a la carne en tanto “grado cero de la hermenéutica” (22). Ello obedecería a una más amplia investigación respecto de “la relación esquivada e intrincada entre [...] el sentido literal y el no-literal” (21).

Bajo la advocación de la inocencia (“Inocente” titula Basualdo a la primera de sus intervenciones: un cuchillo –¿el *stilus* que hace las veces de *mind*?– que hiende una línea, un límite –¿que introduce en la carne la pregunta por la vida?–), Maurette dispone una doble vía de ingreso, un comienzo por duplicado.

Un comienzo, por un lado, para la pregunta por la carne viva: el citado “Prefacio”, en el que se reseña brevemente la historia de Hayy, tal y como fuera narrada por el antedicho Abentofail (a la sazón maestro de Averroes) en su novela *El filósofo autodidacta*. Confinado en una isla sin nombre, desprovisto de historia y de lenguaje, enfrentado al

cuerpo muerto de la cierva que lo criara, Hayy emprende la busca de *eso* que, encarnado, engendraba vida.

Otro comienzo (mítico y por ende también ritual y litúrgico, destinado a recomenzar cada vez) para la pregunta por el verbo hecho carne: “Primero de enero”, ensayo inaugural en el que Maurette examina algunas tradiciones poéticas y exegéticas en torno a la circuncisión de Jesús. Resulta esclarecedor, en este sentido, el minucioso análisis del relato del éxtasis místico de la beguina Agnes Blannbekin: durante una misa, la mujer sintió que el prepucio de Jesús se materializaba en la punta de su lengua. Por fuerza (y al margen de toda profesión de fe), resuena aquí *sottovoce* la pregunta a la que Maurette atribuye la puesta en marcha de su propia obra –que comprende *El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto* (Mardulce, 2015), *La migración* (Mardulce, 2020) y *Por qué nos creemos los cuentos. Cómo se construye la evidencia en la ficción* (Capital Intelectual, 2021)–: ¿qué le hacen las letras (y en general, toda forma, medio u obra de arte) a la carne? ¿Cómo funciona y de dónde procede su capacidad de afectar?

Tras un remate sebaldiano (en el que el prepucio de Jesús es puesto a orbitar alrededor de Saturno a fuer de anillo), Maurette se apresta a recorrer el camino inverso: ¿cómo podría la carne hacerse letra? ¿Bajo qué circunstancias y en qué condiciones podría el cuerpo devenir *corpus*? “Borges y la bestia de Bengala” relea la ceguera de Borges, su devenir ciego, a la par de su devenir (él mismo y su propia vida) (carne de su propia) literatura.

Por efecto de su propia obra, y en el marco provisto por ella, Borges ha transmutado su propio nombre propio en uno de sus artificios. Si “todo Borges [está] en la palabra Borges” (96), entonces “Borges” es menos un patronímico que un *topónimo*: el nombre de una serie de *tópoi* –esto es, de tópicos recurrentes, de reiteraciones formales y temáticas, de juegos especulares (y especulativos), de suplementos ecdóticos y anecdóticos– sobre los que la obra (escrita primero, dictada más tarde) regresa obsesiva, obstinadamente. Los espejos y los tigres, bien lo sabemos, se cuentan entre ellos. Un improbable (a-mén de inexistente) *kōan zen* podría preguntar por el espejo de un hombre ciego; Maurette podría entonces responder: privado de

la vista, confinado a un mundo insípido, ligeramente rojizo o anaranjado, el poeta hace de su obra un espejo de sí; y en el proceso, hace de sí un período, una estrofa, un verso, una palabra.

De aquí el más llamativo elemento del ensayo, que refiere a la citada fijación de Borges con los tigres: una “leyenda (o teoría conspirativa)”, tan “singular” y “descabellada” como apócrifa, según la cual Borges “murió en Bangladesh [...] entre las garras de un tigre” (87). “El origen de este disparate –parece disculparse Maurette– me es desconocido” (88). La veracidad de la historia importa poco; la cuestión estriba aquí en el procedimiento: valiéndose de giros e inflexiones eminente e inequívocamente borgeanos, Maurette espeja un efecto (y un afecto) de lectura. Todo ocurre como si el comentarista se incorporara de este modo a la obra y deviniera indistinguible de ella – *una sola carne*.

A todo libro de viaje le llega su catábasis: el descenso a los infiernos, el tránsito por las regiones subterráneas (¿o *subcutáneas*?), casi siempre con algún propósito oracular o adivinatorio. “El infierno de Ashoka” aborda el problema de la traduc-

ción planteando al lector la resolución de un enigma. Maurette engendra aquí una esfinge (en este caso, mitad soberano legendario de la India, mitad poeta renacentista florentino) que elíptica, alegórica, metafóricamente (como cuadra a toda esfinge que se precie de tal), formula las mismas preguntas, los mismos acertijos. ¿Dónde está (y cómo se dice) el sentido literal? ¿Cómo reconocerlo? ¿A qué se parece traducir? ¿Cuánta carne puede restituirse tras la letra que somos capaces de producir?

En este sentido, Maurette se distancia tanto del historicismo como del romanticismo, y parece abogar por alguna clase de formalismo. Que Poliziano haya sufrido la terrible enfermedad que describe en su *Sylva in scabiem* (“Canto a la sarna”, poema cuya traducción Maurette cuenta haber emprendido y abandonado) o que no sea más que un símil para expresar el dolor y la furia que le produjera un desencuentro con Lorenzo de Médici importa menos que la eficacia háptica del texto, que somos invitados a concebir como un organismo.

Análogamente, ¿es la leyenda de la prisión infernal de Ashoka (en la que los cuerpos de los condenados eran sometidos a toda

clase de tormentos, vejámenes y suplicios) una parábola que describe su conversión al budismo? ¿El testimonio de un campo de exterminio *avant la lettre*? ¿Una alegoría de los infiernos budistas?

Entre el ruido de los trabajos de lectura, exégesis e interpretación, Maurette se detiene en la tarea del traductor, que es comparada con la del anatomista (“una verdadera carnicería de la lengua”, 119), pero también descrita en términos de “tormento” y de padecimiento.

“Historia natural de la auto-destrucción” (una vez más, Sebald no estará lejos) sigue la trayectoria descendente del “mal de carne” (138) que Jorge Barón Biza describe en su única novela, *El desierto y su semilla* (1998). Inspirado por su propia historia personal y familiar, Barón Biza elabora una ficción cuyo punto de partida está dado por “la agresión”: un hombre –el padre del narrador– ataca a su ex mujer con ácido, desfigurándola. Siguiendo el hilo conductor provisto por la novela, Maurette describe las peripecias de unos personajes grávidos de decadencia. Concebida como cosmogonía, “la agresión” engendra un mundo cuyo decaimiento es indetenible. A pesar de los procedimientos a

la vez quirúrgicos y poéticos que se proponen devolver el orden a la carne agredida, *El desierto y la semilla* cuenta la historia de un rostro (pero también de un linaje) que se precipita hacia un abismo que “la agresión” mantiene abierto. *La carne retrocede* – el desierto crece.

La travesía finaliza con “*Mono no aware*”, el más poético –y también el más político– de los ensayos aquí reunidos; que une además lo contemplativo a lo performático: la travesía habrá de finalizar, en efecto, con (¿en?, ¿entre?) *mono no aware*.

“Las traducciones varían: el *pathos* de las cosas, la sensibilidad de las cosas, la tristeza de las cosas” (180): en unas pocas líneas, Maurette despacha el problema de la traducción. Lo que está en juego aquí no es la traducibilidad de tal o cual giro idiomático sino la comunicabilidad del afecto. La pregunta nunca es: “¿cómo traducir *mono no aware*?”, sino más bien: “¿cómo no traducir *mono no aware*?”. Pregunta retórica, claro está, a la luz de lo que la propia expresión dice: *mono no aware* expresa una sintonía, una armonización, una con-moción, en la que el corazón (*kokoro*, “entendido a la vez como órgano vital y como forma

íntima”, 180) del hombre y el de las cosas se afectan recíprocamente y se descubren íntima y constitutivamente transitorios, perecederos, efímeros – y además bellos *en cuanto tales* y no a pesar de ello (como en aquel verso de Szymborska: “eres y por eso pasas/pasas, por eso eres bella”).

Con-moción que mueve, por otra parte, a decir: “el *mono no aware* [...] desborda” (188) y no se puede menos que *poetizar*. Empujado a decir, el poeta no puede menos que buscar (o fabricarse) algunos interlocutores: de aquí la politicidad intrínseca del hecho estético. En este sentido, el propio ensayo configura esa busca de interlocutores al interior de la tradición poética de Occidente: ¿hay algún soneto, acorde, escrito, película *afín* a (o *afinado con*) la noción de *mono no aware*, capaz de *sintonizar* o de *armonizar* con ella?

La busca sigue, ya desde el comienzo, un sendero de lágrimas. La posibilidad misma de esta interlocución entre tradiciones, lenguas, culturas, está anclada (¿dónde más?) en la carne: en el mecanismo fisiológico del llanto, que embarga, sucesivamente, al poderoso Jerjes (que, apostado a orillas del Bósforo, comprende

que sus jóvenes soldados no volverán a casa), al sensual Genji (protagonista del *Genji monogatari*, cuya lectura inspira a Norinaga el concepto mismo de *mono no aware*), al pío Eneas (que, tras desembarcar en Cartago, descubre un mural que figura la caída de Troya), al anhelante Tristán (que, también junto al mar, espera la venida de Isolde).

Una curiosa deriva le descubre a Maurette algunas afinidades o consonancias: se detendrá primero en “Corno inglés”, un poema del genovés Eugenio Montale, procedente de su primer libro *Ossi di seppia* (“Huesos de calamar”: el mar nunca estará lejos) que el propio autor define como “un intento naif de imitar los instrumentos musicales con palabras” (207).

Y es precisamente un corno inglés el instrumento al que Richard Wagner comisiona la interpretación de “la antigua melodía” que despierta al moribundo Tristán y le revela la inminencia de su muerte.

No es casual, en este sentido, la caracterización en términos musicales del *mono no aware*: si el lenguaje es otra piel, la música puede, en cambio, dirigirse sin mediación alguna al músculo – a la carne.

Al sugerir una sintonía entre *mono no aware* y el acorde de Tristán (cuya inspiración Wagner restituye al “cantar extraño y melancólico de los gondoleros en Venecia”, 213), Maurette conjura el exotismo y traza algo así como un horizonte para un esteticismo *más acá* del orientalismo.

Y el libro, que comenzara con un naufrago en una isla remota interrogando a un cuerpo muerto, le da por fin sepultura en otra isla, más cercana, a la vez nominada y ominosa; y hace además su acción de gracias: porque si “la tumba es nuestro humilde homenaje a la majestad de la muerte”,

entonces “el cementerio [es] un agradecimiento colectivo a su generosa omnipresencia que hace que las cosas, por ser breves, sean tristes y bellas” (227).

¿Qué deja la carne viva tras de sí? ¿Qué queda de ella? La última intervención de Basualdo parece responder a estas preguntas: fibras de tejidos sueltos, pelo y piel muerta, polvo – en una palabra, “Pelusa”: *partículas de carne muerta*.

**Franco Liberati**  
UNS

## GALERÍA

**Rosario Arias Usandivaras** (Corrientes, 1979) es Profesora Nacional en Dibujo, egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”. Posteriormente, ha estudiado en la Dirección de Posgrado en Artes Visuales “Ernesto de la Cárcova”. Ha dictado talleres de dibujo y pintura en la Fundación Por el Arte hacia la Vida y, desde 2004, en el Museo de la Cárcova (Universidad Nacional de las Artes), donde se desempeña como coordinadora del Área de Educación. En 2017 recibió el Primer Premio Adquisición del Salón Nacional de Arte Textil-Palais de Glace. Web y contacto: [www.rosarioariasusandivaras.com.ar](http://www.rosarioariasusandivaras.com.ar).

La producción pictórica de Arias Usandivaras se reconoce dentro de la corriente estética que la cineasta entrerriana Laura Sánchez Acosta ha bautizado como “gótico mesopotámico”. La obra que aquí presentamos, *Tránsito fluvial* (óleo sobre lienzo, 100 x 120 cm) forma parte de la serie *Odas al agua* (2019). “Así como hay un paisaje material, el del mundo que nos rodea y en el cual estamos inmersos”, explica su autora, “de la misma manera existe un paisaje interno. El mío es un estanque recóndito de aguas profundas, que forma espacios secretos. En mis pinturas no se trata de un agua cristalina, pura, sino de todo lo contrario: de aguas turbias, misteriosas, estancadas, espesas, habitadas por vegetación acuática devoradora.”



*Tránsito fluvial*, 2019.  
Salón Nacional de Artes Visuales

## INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

El *Boletín de Estética* ha adoptado la modalidad de trabajo Open Journal System (OJS), bajo la forma arbitral de doble referato externo y ciego.

Las colaboraciones deberán ser enviadas a través del sistema OJS. Para ello, los autores deberán ingresar al link: <http://boletindeestetica.com.ar/index.php/boletin/user/register> y generar allí un usuario. Una vez dados de alta, deberán subir los textos acompañados de un archivo aparte con un breve *curriculum*. Es importante que la identidad de los autores no se revele en las colaboraciones.

Los trabajos presentados, por su parte, deberán ser inéditos, es decir, no deben haber sido publicados previamente ni haber sido sometidos a consideración por ninguna otra revista.

Aunque el *Boletín de Estética* publica exclusivamente contribuciones en español, estas pueden ser remitidas en otros idiomas (inglés, francés, alemán, italiano, portugués) para su evaluación. En caso de que un texto originalmente en otra lengua sea aceptado, se designará un traductor científico.

Después de aceptados, los textos no podrán ser reproducidos sin autorización escrita de la revista. El Director y el Comité Académico se reservan el derecho de considerar la publicación, en casos excepcionales y por su relevancia en la materia, de un trabajo aparecido previamente en otra lengua.

### a) Estructura de los trabajos

Los artículos no deberán exceder las 10 000 palabras; las notas y los estudios críticos, las 6000 palabras y las reseñas bibliográficas las 1500 palabras. El Director y el Comité Académico se reservan el derecho de considerar la publicación de trabajos que excedan las extensiones indicadas.

Todos los trabajos podrán presentarse en formato Word, OpenOffice, RTF o WordPerfect y deben estar escritos en letra Times New Roman de cuerpo 12 con interlineado 1,5. Las citas textuales deberán llevar sangría en el margen izquierdo y escribirse en el mismo tipo de letra que el texto, pero de cuerpo 11 y con interlineado sencillo. Las notas a pie de página deberán escribirse en letra de cuerpo 10 con interlineado sencillo. No se utiliza subrayado; en su lugar, deberá usarse cursiva.

El título de cada trabajo deberá escribirse tanto en el idioma original en el que fue redactado como en inglés. En el caso de los trabajos escritos en inglés, el título deberá colocarse, además, en español. Todos los trabajos deberán estar acompañados por un resumen de hasta 120 palabras en la lengua original en que fueron escritos, junto con tres a cinco palabras clave. También deberán acompañarse de un *abstract* de la misma extensión y de tres a cinco *keywords*. Se recomienda que las palabras clave no repitan las que aparecen en el título del trabajo.

En caso de que los trabajos se presenten divididos en párrafos, estos deberán estar titulados y numerados correlativamente. No deberán introducirse divisiones o subtítulos dentro de cada párrafo. Las notas a pie de página deberán reducirse al mínimo posible y reservarse, preferentemente, para citas y referencias bibliográficas.

Las notas no deberán contener argumentaciones o discusiones filosóficas, ni informaciones de carácter histórico. Tampoco deberá incluirse en las notas el texto original de los pasajes traducidos en el cuerpo del trabajo. No se admitirán notas cuyo texto exceda las diez líneas.

Las notas de agradecimiento y/o mención institucional deberán colocarse luego del punto final del texto del trabajo. No deberán colocarse notas al título del trabajo ni a los títulos de cada párrafo.

### b) Normas bibliográficas

El *Boletín de Estética* ha adoptado el sistema denominado autor-año. Consecuentemente, las referencias en el texto o en las notas a pie de página deben hacerse según el siguiente modelo:

1. Libro o artículo con número de páginas: (Radford 1975: 69).
2. Libro o artículo con número de párrafo: (Baumgarten 17:50 § 1)
3. Libro o artículo con número de página y nota: (Goodman 1978: 69, n. 9)
4. Libro o artículo con referencia a varias páginas: (Gombrich 1960: 43 ss.)
5. Obras completas con sigla, volumen y número de página: (Benjamin, GS II/1: 211-212)

Para el caso de las obras de autores clásicos, se admitirán las siglas o abreviaturas usuales entre los especialistas, que deben colocarse en bastardilla. Por ejemplo: (Aristóteles, *De an.* III 2, 426a1-5); (Kant, *KrV A 445 / B 473*), (Hume, *PhW* III: 245).

Cuando no hubiere siglas o abreviaturas de este tipo, se podrá emplear la referencia a las ediciones consideradas canónicas, o bien a las más conocidas. Deberán evitarse las referencias mediante las fechas de ediciones o traducciones actuales de las obras citadas pero que son anacrónicas respecto de los autores, tales como (Aristóteles 1998: 27), (Kant 2005: 287), (Hume 2004: 245). En caso de utilizarse una edición reciente, podrá indicarse entre corchetes la fecha de la publicación original, por ejemplo: (Johnson [1765] 1969: 26-28), (Dewey [1934] 2005: 36-59), (Adorno [1958] 2003: 15).

Cuando se cite una única obra, la referencia bibliográfica deberá colocarse en el cuerpo del texto. Cuando se cite o se aluda a más de una obra o autor, las referencias correspondientes deberán colocarse en nota a pie de página. Deberán evitarse todas las expresiones o abreviaturas latinas, tales como *cfr.*, *idem*, *ibidem*, *op. cit.*, y otras semejantes. Las referencias a obras de las cuales no se hace una cita textual deben realizarse, según los siguientes modelos:

1. Referencia en el texto: (véase Danto 1981).
2. Referencias en las notas a pie de página:
  - 2.1. Un autor y múltiples obras: Véase Carroll 1988a, 1988b, 1996, 1998 y 2003.
  - 2.2. Varios autores: Véanse Dufrenne 1963: 15 y Sartre 1948: 47.
  - 2.3. Varios autores y obras: Véanse Gadamer 1960 y 1977; Ricœur 1967, 1973 y 1987.

Las citas textuales extensas, de tres líneas o más, deben colocarse sin comillas, en letra más pequeña y con sangría en el margen izquierdo.

La referencia bibliográfica correspondiente no debe colocarse en nota a pie de página, sino entre paréntesis, después del punto final del texto citado. Las citas más breves, ya sean oraciones completas o partes de una oración, deben insertarse en el texto del trabajo, con letra de tamaño normal y entre comillas dobles, seguidas de la correspondiente referencia bibliográfica entre paréntesis.



Todas las citas textuales deberán estar traducidas al español. En el caso de que haya consideraciones de tipo filológico, se admitirán luego de la traducción, las correspondientes palabras o expresiones originales, que deberán colocarse entre paréntesis y en bastardillas, por ejemplo: (*mimetiké téchne*), (*imitatio naturae*), (*élan*), (*Pathosformel*). Las palabras en griego, o en otras lenguas que no empleen el alfabeto latino, deberán transliterarse de acuerdo con las convenciones más usuales.

Las obras mencionadas en el texto y en las notas a pie de página deberán listarse alfabéticamente al final, bajo el título REFERENCIAS, y citarse de acuerdo con los siguientes modelos:

#### Libros

Goodman, Nelson (1978), *Ways of Worldmaking* (Indianapolis: Hackett).

#### Compilaciones

Davies, Stephen, Higgins, Marie Kathleen, Hopkins, Robert, Stecker Robert y Cooper, David E. (comps.) (2009), *A Companion to Aesthetics* (Chichester: Wiley-Blackwell).

#### Capítulos de libro

Wolterstorff, Nicolas, "Ontology of artworks" (2009), en Davies, Hopkins, Stecker y Cooper (2009: 453-456).

#### Artículos

Wolheim, Richard (1998), "On Pictorial Representation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56, 3: 217-226.

Cuando se utilice una edición en una lengua diferente a la del original, deberán consignarse los datos del traductor, editor y prologuista, si los hubiere:

Bürger, Peter (1997), *Teoría de la vanguardia*, trad. de Jorge García; prólogo de Helio Piñón (Barcelona: Península).

En caso de dudas acerca de la manera de citar ediciones y traducciones de las obras utilizadas, ya sea en el texto del trabajo, en las notas a pie de página o en la bibliografía final, los autores deberán remitirse a la obra de Robert Ritter, *The Oxford Guide of Style* (Oxford: Oxford University Press, 2002), en particular al capítulo 15, páginas 566-572.

#### c) Criterios de evaluación

Los trabajos propuestos podrán ser calificados de acuerdo con una de las siguientes categorías:

**A. (Aceptación incondicional):** el trabajo merece publicarse tal como ha sido presentado, sin correcciones ni adiciones, salvo cambios eventualmente menores de tipo estilístico o de detalle.

**B. (Aceptación con observaciones):** se recomienda la publicación del trabajo, pero se sugiere realizar algunas modificaciones en un número reducido de pasajes o párrafos. (La versión revisada, en caso de recibirse, será enviada al mismo evaluador.)

**C. (Publicación condicional):** la publicación del trabajo depende de la realización de un número determinado de cambios importantes que se consideran imprescindibles. (La versión revisada, en caso de recibirse, será sometida a un nuevo referato.)

**D. (Rechazo):** la publicación del trabajo no es recomendable, ni siquiera con cambios considerables, porque se requiere una reformulación completa del texto.

En el momento de solicitarse una evaluación, el árbitro recibirá por correo electrónico las instrucciones para ingresar al sistema y completar el Formulario de Evaluación, junto con las directivas de arbitraje.

