

## ESTÉTICA Y FENOMENOLOGÍA

Curso 1999/2000 en la Universidad de Valladolid. De Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina.  
Apuntes elaborados por Juan Carlos de Pedro Marinero

¿Porqué éste título? Por la *Fenomenología material*: **M. Henry, H. Maldiney, M. Richir.**

La fenomenología ya desde **Husserl** se divide en dos: *eidética* e *hilética* o material, aunque en Husserl ésta última quedó en el horizonte y se ocupó más bien de la *eidética*. Se escoró mucho hacia la *eidética*, problema de la objetividad(es decir el problema de ¿qué define a un objeto o a algo frente a mí?), y descuidó el fenómeno en tanto que fenómeno. Según **Richir** se trata de ir a etapas previas, a momentos anteriores a la escisión misma del sujeto - objeto; es *fenomenología material - hilética*.

¿Qué tienen que ver la fenomenología y la estética?

Para **Schaeffer** no habría manera, ya desde **Kant**, de llevar el arte a la objetividad; en términos de predicados objetivos. Es romper los campos de la *descripción* y *evaluación*. Posición de la **aisthesis** o estética.

Para **Rochlitz** se puede hablar de lo criticable en estética. Se fija en el plano de la **ποιεσις** o producción del artefacto.

Esa es una polaridad semejante a muchas polaridades que se dan en ciencia; por ejemplo en **GEOMETRÍA**:



También en lógica:  $\neg(p \wedge q) \equiv \neg p \vee \neg q$

En ciencias sociales: social/cultural.

En física: corpuscular/ondulatorio.

En la estética las cosas aparecen como *poiesis/aisthesis*. ¿Qué significa? ¿hay enfrentamiento insalvable? **Kant** se va hacia la *aisthesis* y dice que no hay el *factum* en arte del que yo parta para el análisis, como en ciencia el libro de **Newton**. Kant no pudo hacer eso en arte, pues no hay un "libro de **Newton**" para el arte, y reniega a decir que haya un *factum* en el arte; ¿cuándo habla de arte? Sólo *a posteriori*, cuando yo lo experimento; es cuestión sólo de "experimentación"; así el monopolio de la estética no la tiene el arte, y se abre **Kant** a la experiencia natural. Fuera de toda *intencionalidad* estética puede haber una *atencionalidad* estética.

En **Hegel** la cosa se invierte; no hay espíritu humano en la naturaleza y excluye todo lo que en términos kantianos se percibe como belleza natural. Reduce lo estético a lo artístico.

La polaridad si es excluyente no hay posibilidad de reconciliación. ¿Es como la de las ciencias? ¿Puede preguntarse uno por la *raíz común* de ambas formas de manifestarse de lo *artístico - estético*? ¿Tiene estructura *dióscura* o alternante?

La fenomenología es esa *raíz común*, tesis que funcionará como hipótesis; la fenomenología material, en el análisis del fenómeno en tanto que fenómeno, cuando el fenómeno se consume a sí mismo, previa constitución de los objetos.

La polaridad *poiesis/aisthesis* aparece por primera vez en el barroco con **Bernini**, o **Caravaggio**(cuadro *Los discípulos de Emaús*, que reclama al espectador, rompe la distancia entre espacio pictórico y el de la recepción, quiere que yo entre en la obra como si las cosas saliesen y viniesen hacia mí). En el espacio de **Miguel Ángel** entro como intruso, su situación ideal es la de estar cerrada, y si entramos nos sentimos intrusos. Es un espacio diferente al de **Caravaggio**.

Cuando la obra tiene en cuenta la reacción que va a producir; el *boceto* es arte visto desde la producción y vemos que ese boceto no es lo definitivo de la obra sino que iba a pasar a otra cosa, aunque el tema sea el mismo; no sólo es diferente escala, sino que en un caso es arte desde la producción sintáctica, y en otro se supone ya resuelto y los problemas son otro tipo de problemas en relación con el espectador. Es lo que pasa con **Rubens**, cuando él hace el boceto, aunque prevé cómo va a funcionar eso apelando al espectador, es boceto teórico. ¿Qué diría del arte con relación al juicio de evaluación Schaeffer, Danto? El juicio de evaluación no pinta nada; hay una disociación, sólo caven razones descriptivas que no implican juicios de evaluación.

Ocurre que:

1/ El arte no es un fenómeno intrínsecamente evaluativo – prescriptivo. Sólo puedo decir es arte o no; lo del juicio es ajeno al arte, tiene que ver con la experiencia. Y es *conducta estética* que tiene que ver con *lo estético*, que es *relacional* (de mi yo con el objeto).

2/ Pero tampoco hay *conducta estética* específica, o específicamente estética siempre. Así como hay conducta de odio, amor, etc., comportamientos coloreados con arreglo, no hay en ese sentido *conducta estética*. Lo estético es propiedad formal o material.

¿En qué consiste?:

- *Relación cognitiva*: **N. Goodman**; no es instintivo; es relación cognitiva. Por ejemplo que una cosa funcione simbólicamente; si es sólo práctica no hay nada. Si hay funcionalidad práctica no hay *lo estético*; y si lo simbólico es condición necesaria pero no suficiente.
- Cuando ese tipo de relación mía cognitiva con esa cosa, al decir simbólico queda bloqueada científicamente. Que haya algún tipo de placer.
- Que la conducta se continúe por el índice de satisfacción que regula; no por el resultado, que no tiene ninguno; lo que satisface el comportamiento.

Así, cualquier objeto da lugar a un comportamiento estético.

Ambos, **Schaeffer** y **Rochlitz** son unilaterales al final, y son dos errores como **Antígona – Creonte**.

La *fenomenología* va en paralelo al *arte*. Pero ¿en qué empieza a divergir? Ambos reaccionan frente a la objetividad; exceso de racionalidad técnica, prepotencia omnívora de las ciencias. Para combatir esa prepotencia que convierte al hombre en un residuo dominado por todos lados, se hace desde la *crítica filosófica* y desde el *arte*. Es combatir la objetividad con sus propios medios; construir *super-objetos* que reduzcan los objetos al absurdo, *apariencia* (porque es un *hiper-objeto* la obra) de **Schiller**; pero habría que profundizar más en esa *apariencia*.

La fenomenología de **Husserl** está volcada sobre el *eidos*, objeto. Dedica a la estética poca cosa.

<b>Estético</b>	<b>Artístico</b>
“verum”.....	factum
representación.....	ejercicio
técnica.....	teórica

Esa excisión se produce por primera vez en el BARROCO, pero de hecho no hay conciencia de ello; el arte recupera las finalidades no artísticas, la *heteronomía*, patrocinado por los poderes; reforma protestante, movimiento iconoclasta; arte de propaganda, como hoy en el comercio, que apela a las emociones de las masas; y esta forma de emplear el arte crea la excisión; esto se ve en **Rubens**, que producía arte para toda Europa en su *factoría*.

En las ciencias también hay dos polos, pero uno se sublima cuando pasa al otro, al teórico; en el arte no pasa eso. En el arte no pasa eso.

La *fenomenología material* aportaría una solución al problema de la *desconocida raíz común* en que se escinde el arte.

“Las Meninas” es un cuadro barroco donde está metida ésta teoría de los dos polos, en paralelo al juego cuando **Bach** ofrece su “ofrenda musical” a **Federico**; el juego es el mismo, Bach se lo ofrece al Rey partiendo de una mini-obra que el Rey había compuesto, con lo cual el Rey cree que es obra suya, y Bach al ofrecérsela es como si dijera “aquí tiene su obra”, cuando el Rey no había compuesto eso. En “Las Meninas” el modo común de verlo es:



Punto del espectador, ¿qué es ese punto? Si el *enfoque es técnico* no hay diferencia de contextos producción – recepción; si analizo el cuadro **Velázquez** mira hacia el punto porque ahí están los reyes a los que en un principio quería pintar centralmente, las Meninas miran a sus padres, como el visitante del fondo, y el espejo refleja a los reyes; así el cuadro, según esta coherencia, sólo puede ser pintado por el

Rey y sólo lo puede ver él. Porque si el Rey está en ese punto, ahí no puede estar ni **Velázquez** ni el espectador, que no puede ocupar el lugar del Rey, es un absurdo. Aparece de forma paradójica; éstos dos extremos me conducen así a paradojas, en esa tensión de los dos polos.

**Foucault** ("Las palabras y las cosas") estudia este cuadro y dice que hay una teoría de representación; también es un modo de ver la realidad, aunque no lo dice esto Foucault.

La Fenomenología que actúa siempre sin presupuestos o prejuicios, funcionó con un prejuicio: el modelo de todo nuestro conocimiento es el modelo de la objetividad, *eidos*, de que las cosas son objetos, aún cuando crea yo lo contrario. Problema: las cosas no aparecen como objetos, por eso **Husserl** no se ocupó del arte. Y lo intencional está dentro del horizonte de la objetividad. **Richir** dirá que es un *objeto que PARECE un objeto* y así no lo es, y son así en principio irreconocibles; cuasi-objetos frente a la hiper-trofia del mundo objetivo – tecnificado. Lo definitivo en **Husserl** son sus análisis minuciosísimos de cómo se constituye la objetividad, nuestra vida intencional. Esos hiper-objetos que parecen objetos: *¿cómo combatir éste mundo tecnificado al máximo, creador de necesidades estúpidas?* De dos maneras:

- 1- FILOSOFÍA
- 2- ARTE

con misiones paralelas

y procedimientos heterogéneos:

ARTE: medios poéticos en Grecia. Usa *cosas*.

FILOSOFÍA: medios filosóficos. Con el

Material o medio de trabajo de las *palabras*, en su textura material. **PALABRAS, LENGUAJE, CRÍTICA – ANÁLISIS, reducir el problema.**

**Hiper-objeto** quiere decir construir objetos que reduzcan al resto de objetos al absurdo en su condición misma de objetos. Mientras que la **filosofía** combate los objetos a la inversa que el arte, de frente, matando teorías excesivas. **Heidegger** analiza porqué el logos de **Heráclito** acaba en técnica a través de san Juan. El **arte** va a la reducción al absurdo, sin combatir de frente; es decir, supuesta la teoría P, no la opongo una doctrina como hace Heidegger, sino que combate P aceptando P, elevándola a una potencia "n", y ahí está el super-objeto o hiper-objeto, y empiezan a salir absurdos:  $0=q \wedge \bar{q}$ ; el arte no lucha contra el mundo tecnificado con armas opuestas, sino con sus armas, con los mismos mecanismos construye objetos o hiper-objeto, sin emplear mecanismos o palabras distintas. Es *deconstruir* los objetos (**Derrida**). Y hay colaboracionismo con la realidad.

El *efecto* se creyó hasta el siglo XVIII, que era efecto directo; opinión falsa de **Aristóteles** que no entendió la tragedia. Ya no hay efecto<sup>1</sup>, y el arte corta el tiempo uniforme y lineal.

La fenomenología clásica se detiene en el *noema*, con el trasfondo de las *noesis*, operaciones, ilumina los productos desde las *noesis*, y no se sale del horizonte objetivo noemático.

Las tragedias sí se pueden leer desde las teorías contemporáneas; la teoría de **Aristóteles** de la tragedia se mantuvo hasta el siglo XVIII.

**Kant** habla de dos juicios y rompe con Aristóteles: **determinantes**, relación con la objetividad; y **reflexionantes** en donde parte de lo particular sin que exista lo general, es el principio de la *Critica del juicio*, porque en la parte en que somete a estudio la finalidad sigue con la *Critica de la razón pura*; los juicios reflexionantes son el horizonte de la actividad artística para **Kant**, para él el arte desborda lo objetivo.

El inconveniente de la fenomenología tradicional es que se queda en el análisis objetivo; ¿qué quiere decir poner entre paréntesis, la *epojé*? Pues que, *retrocediendo a las noesis que han producido esa objetividad*, pero más allá de Kant, no sólo decir que el mundo del arte es no – objetivo, sino que en la obra de arte hay simultáneamente dos cosas: utilizando un objeto para luchar contra la objetividad aparece dualidad en la obra; ¿qué hace el arte? Desenmascarar el dominio de la objetividad. Es una trampa que hace el arte: utiliza la objetividad; y sólo es posible si se escinde en dos

<sup>1</sup> Libro de Peter Szondi.

perspectivas: *Objeto acentuado*, construido, producción de hiper-objeto; exagera los rasgos que debe tener una cosa, el artista exagera la coherencia. Y eso es *de modo provisional*, pues el artista está siempre mirando al “efecto”; él sabe que el objeto no va a ser meramente utilitario; un objeto cualquiera, ahí no hay disociación, es igual para el que la hace y el que se sienta en ella. En el arte hay un momento en que el artista deja de funcionar como productor y por primera vez ve la obra como un receptor y en ese momento se para y ya se desentiende de la obra. La obra deja de ser artefacto y pasa a obra susceptible de una *experiencia estética*.

No interesa el efecto, sino: nivel epistemológico incluso, y cambiamos horizontes ontológicos.

El problema del tiempo uniforme, guardián de la objetividad, se divide en dos:

— *Temporalidad primaria*: dada por el hecho de que en el discurrir del presente hay unos horizontes inmediatos: *protenciones y retenciones*, según los cuales sin necesidad de ejercitar yo mi recuerdo, la protención se mete o está aún dentro de la estela de las *retenciones inmediatas*. Y las *protenciones inmediatas*, al mismo tiempo que hablo pienso lo que digo, retengo lo he dicho y pretendiendo lo que inmediatamente voy a decir; el presente así es un límite, que cuando pienso en él se ha evaporado, punto donde confluyen protenciones y retenciones.

— *Tiempo uniforme*: continuo, presente, indefinido, solidario de la objetividad.

Si entre tiempo y objetividad hay solidaridad, y si en el arte se da aquel mecanismo, el arte lo que hace es romper el tiempo uniforme. Dos ejemplos:

1/ En un libro sobre **Mozart**, Jean y Brigitte Moussin. Se dice que Mozart, y lo dice él, veía sus obras *de golpe*; por su naturalidad no necesita oír o tocar sus obras; dice que las ve de golpe, en el espacio, no en el tiempo.

2/ **Proust**, arte sobre arte; en “En busca del tiempo perdido(El tiempo recobrado)” reflexiona sobre lo que él hizo. **Garelli** dice que **Proust** lo que ha hecho es, no-intensificación de la memoria como **Bergson**; ¿qué significa en busca del tiempo perdido? Según Garelli Proust rompe el tiempo uniforme y encuentra trazos de memoria que se han desconectado del flujo uniforme del tiempo y de la temporalidad secundaria incluso. No es reflexión de temporalidad secundaria sino profundización en el tiempo pasado para romperlo y encontrar islotes del tiempo. Va más acá del tiempo desbordando el horizonte del tiempo y así de la objetividad. **Proust** así hace teoría del arte y aparece su estética en ese libro. Ruptura del tiempo y ver cuáles son los mecanismos por los cuales se constituye tal flujo de memoria.

**Richir** habla no de tiempo, sino de *ritmo y mundo*<sup>2</sup> ; La primera vez que aparece la palabra “*ritmós*” es en un verso de **Arquiloco**:

“Corazón, corazón, perplejo y aturrido por penas/ sin salida! ¡Levanta !  
Haz frente a los contrarios / y al enemigo que te empuja, aguanta. / Si vences,  
No te enorgullezcas ante el pueblo, / y si eres derrotado no te tumbes ni gimas  
/ en casa. Con la fortuna, alegrate, y en la desgracia / no te aflijas demasiado.  
Comprende que el ritmo de la vida es alterno.

El arte moderno produce su efecto cuando rompe la primera frontera defensiva de la objetividad: *el tiempo*. Cuando el arte moderno se separa en arte y ciencia es en el *Barroco*, en la segunda mitad del siglo XVII: efecto de las tres querellas que deshacen el antiguo régimen:

1º/ Con el estreno del Cid de **Corneille**, que escribe una obra muy realista, en sentido de que no ha quedado filtrada la realidad por la criba de la razón; ha admitido excesivamente los accidentes de la realidad; a los neoclásicos les molestaba eso, era “políticamente incorrecto”; la realidad tenía que ser más idealizada y usar lo correcto.

2º/ De los *antiguos* y los *modernos*, a partir de un incidente muy tonto; se discutía quién era mejor si unos u otros, que encubre: - si el arte moderno podía superar el clasicismo, o sea, el *arte latino de la época de Augusto*; - o si como decían los modernos, **Charles Perrault**, la modernidad es *lo moderno + experiencias y reglas*.

3º/ Fue sobre el colorido.

<sup>2</sup> Libro de **Benveniste S.**, “Cuestiones de lingüística general”, artículo sobre la palabra “*ρίτμος*”, idea de ritmo entre los griegos.

ARTE  
 ¿Cuál es el fondo real de las querellas? Que se solventa  
 CIENCIA

Ya el *señuelo* del ideal falso de épocas anteriores, del *Renacimiento*, desaparece. La ciencia de **Newton** daba la razón a los modernos: principio de inercia contra **Descartes** era que el movimiento era racionalizable, tan claro como la geometría; para Newton en realidad hay un elemento irreducible, un dato, que la razón no puede clarificarlo. Descartes habla de Dios desde la razón; razón = dios; en la mecánica hay cosas dadas, a priori, y la razón no vale ahí.

Así, ciencia y arte tienen destinos que se cruzan y se separan; y hay una conciencia de destinos diferentes, aunque se crucen.

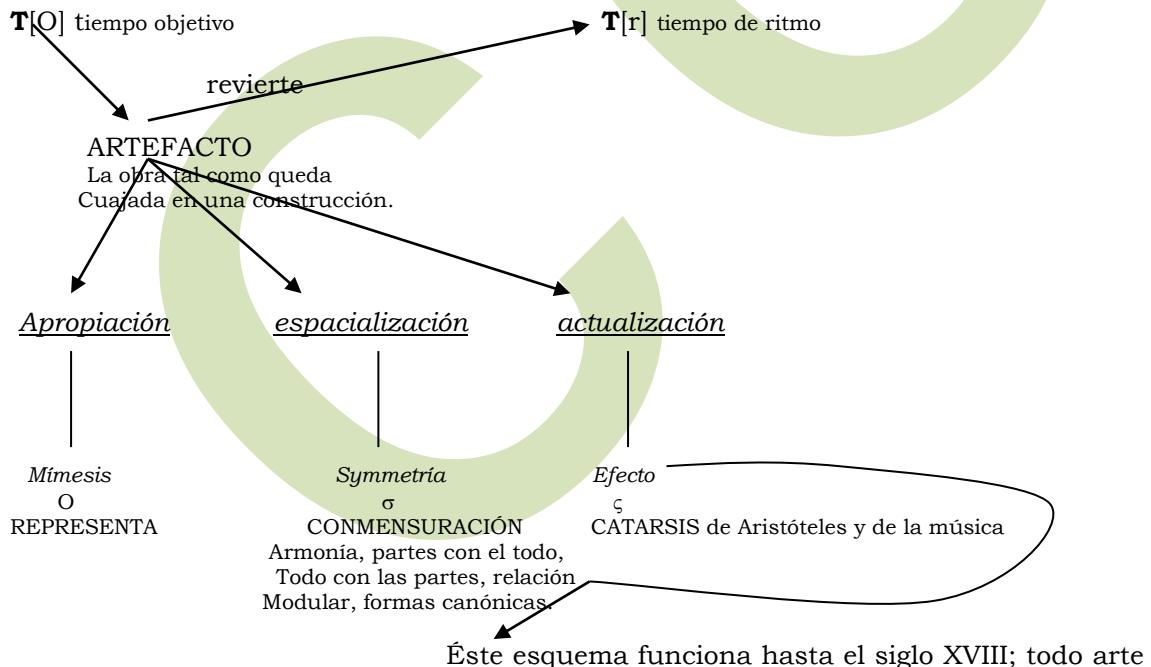
Ahora, en el siglo XX, el arte es ininteligible si no entendemos que lo que se ventila es compensar el excesivo éxito de la ciencia, al impulsar una objetividad desaforada que mide todo. Y como la línea defensiva más evidente del *científismo*, es abuso de la ciencia, haciendo aparecer todo como *Gestell*, como automatismo tecnificado; el objetivismo, si se asemeja a: - *tiempo como estructura uniforme*

- *mecanismo irreversible*
- *tiempo en sentido común*, parece
- *idea de objetividad del científico*,

ese es el punto en que es más difícil atacar al *científismo*.

**Mozart** tiene obsesión por el cierre, la forma; compone de memoria. Y reduce el tiempo al espacio: es imposible reducir el tiempo musical al espacio (arte plástico) si convierte previamente la obra musical en partitura escrita.

**Proust** describe en la novela una gradación ascendente hasta una fiesta de los Guermantes, y denuncia a la alta burguesía, o aristocracia fuera de época, todos viejos. El esquema es el siguiente:



Este esquema funciona hasta el siglo XVIII; todo arte antiguo se supone que produce un efecto psicológico, (normativo, armonizador, etc.).

En **Kant**, en la relación semántica el que crea que representa algo es falso; no representa nada; no hay representación, ni descripción, ni *mimesis*, pues eso lo hacen mejor los sociólogos, psicólogos, o autores más mediocres. Es como en **Eurípides** cuando se meten con él como si fuera un misógino, lo único que hace es reflejar la ideología de su época, pero una cosa es eso, psicológico, o ideológico, y otra es Eurípides artista (bases de los análisis de sentimientos humanos, a partir del momento en que se salen de la matriz mítica). Un ejemplo moderno como **Proust**, no es Mimesis de su sociedad, es una *relación de apropiación*: coge elementos de la sociedad heterogénea y los mete en su obra. Así ha destruido **T(O)**, rompe, fragmenta la realidad, el tiempo de muerte con todos aquellos vejestorios, cuando supone que

puedo conectar el ahora de la sensación con otra pasada y fundirlas en una única sensación.

En la actualización se rompe el tiempo objetivo de muerte; *¿qué síntesis o tipo de lógica opera ahí?* No bajando a la armonía sino subiendo al ξύνον, común, logos hacia arriba, unión de la contigüidad, no-semejanza (hacia el logos apofántico conceptual).

Entre la *estética* y la *fenomenología* hay que explicar el tiempo.

HIPÓTESIS: el arte moderno tiene diferentes funciones del arte de dos grandes épocas anteriores: 1/época arcaica, 2/época moderna, donde **Lessing** plantea las relaciones espacio – tiempo.

Hay un punto curioso en que las obras del arte heterónomo (**Esquilo**, aún **Sófocles**), son estéticas, con estructura en forma de quiasmo: de antemano no hay acción, progreso, tiempo fenoménico. Ájax actúa en tiempo de armonía oculta, como desde el principio se sabe lo que va a pasar radica en que Ájax, loco al principio, recobra luego la razón, y el resto acaban como autómatas sin sentido casi. Y en **Edipo** empieza a haber tiempo; antes sólo espacio.

En **Husserl** el tiempo va hacia la objetividad. En **Richir** está fuera de la objetividad; esquema parecido a la idea de juicio kantiano: *determinantes*, objetivos; y *reflexionantes*, artísticos. ¿Quiere decir que el arte está enfrentado con lo objetivo? Al menos en el arte moderno el arte sólo puede combatir la objetividad insistiendo en la misma objetividad; algo que es HIPEROBJETO, singularidades.

En **Proust** lo fenomenológico y lo estético se influyen mutuamente; el arte no reproduce lo visible hasta el siglo XVIII, lo hace visible, según **Paul Clée**; como en un *collage*, un elemento de realidad queda incluido; es también como en la ciencia: coge elementos de la realidad y opera con ellos.



Las conexiones en **Proust** se interpretó como memoria involuntaria, de **Bergson**. Cuando se recupera el tiempo perdido: lo que en su tiempo fue vivido de modo automático, T(O), la verdad del tiempo pasado la percibimos cuando conectamos el recuerdo pasado con uno presente, somos capaces de revivir la verdad profunda del aquello; y esto sólo se da en una *actualización de recuerdos pasados*. Hay una conexión entre T(O) y el artefacto de donde sale T(r); y esa *operación de conexión* sólo la puede producir el arte. Los procesos en la negra espalda del tiempo, en el dorso del tiempo, clave para el tiempo reencontrado.

¿Cómo llega **Proust** a esta operación? Vamos a verlo reaplicando a Proust su propia acción. En **Proust** hay investigaciones ejemplares; su vida es la contrapartida del tiempo perdido; éste, es la traducción de sucesos a lo largo de años, de su vida, a lo largo de muchos años; cuando escribe los primeros recuerdos, ya ha escrito cuál será el final. Pero al principio no acaba de desprenderse del T(O); no es que hubiera conseguido su estilo, no acierta con las claves de lo que debería ser una novela del siglo XX, no es cuestión de estilo. El cierre espacial, estructural, está claro desde el primer momento; y en esto colabora el azar, como en todas obras de arte. Espacialización de la obra; y el *mezezo*, tamaño óptimo que decía **Aristóteles**, es clave en la espacialización de la obra. El tipo de trabajo de espacialización en **Proust** es el que hizo, y el *mezezo* es el óptimo al final. Hay cinco intentos de separarse del T(O), donde no recupera el tiempo, pues aún no lo ha perdido:

- ❖ La novela de J. Santeuil.
- ❖ Un alegato teórico contra la obra de arte sociológica, las obras se segregan del sujeto que las crea, según él.
- ❖ Descubrimiento de **Ruskin**.
- ❖ Texto sobre la lectura, análisis de la estética de la recepción; los procesos que tienen lugar en la lectura para descubrirnos a nosotros mismos.
- ❖ Parodias: parodia el estilo de otros escritores, de cualquiera.

Se trata ahí de apropiarse de la realidad y reconstruirla en su obra; hay una débil percepción de la existencia de una realidad del mundo fenomenológico.

La tarea del arte está en el camino de reactivar el sentido, no desbordarlo. El libro tiene una estructura circular. El narrador, **Proust**, aunque literalmente no puede serlo, porque si lo fuera no habría escrito el libro; pues se trata de su incapacidad de escribir el libro, y en ese momento central del libro:

 el narrador no coincide con la vida real, se entiende que ya al principio tiene las claves y no en \*, donde nos dice ya que las encuentra.

Es la crisis de la clase social de aquel salón, donde se encuentran todos en su final, es el fin de época donde desaparece esa clase social, y en ese salón encuentra las claves para desbordar el tiempo objetivo.

❖  $\rho\pi$  (rito), de *aritmético*, exacto, como si los aritméticos cumpliesen un rito exacto; los ritos son con medida también exacta, como si los sacerdotes tuvieran que cumplir unos gestos.

En el primer libro de **Husserl**, “*La conciencia del tiempo inmanente*”, se distinguen dos tipos de temporalidad:

1<sup>a</sup>/ PRMARIA:

2<sup>a</sup>/ SECUNDARIA, objetivo, trascendente para **Husserl**; se dan objetos que me trascienden.

Husserl da con el problema de la temporalidad después de “*Las investigaciones lógicas*”, se topa con el tiempo en su polémica con **Brentano**; éste se pregunta: ¿cómo hacernos cargo del flujo del tiempo, de su *continuidad*? Y apela a la *memoria como imaginación*; con lo cual T(O) es producto de la imaginación en Brentano; actualizo recuerdos y sintetizo; síntesis y se da el tiempo. Para **Husserl** eso es falso, pues si T es producto de la imaginación se derivan dos absurdos:

- 1- El T sería exterior a esa conciencia: ILUSIÓN.
- 2- O si T es tiempo de las cosas, entonces la conciencia que hace la síntesis actualiza pasado y presente, es síntesis puntual y la conciencia es INSTANTÁNEA, y la conciencia es externa al tiempo. Un ejemplo es el cubo: hay 1/6 de probabilidades de que salga 6; P1/6: si  $n \rightarrow \infty$ , imposible para un ser mortal. Cubo perfecto es entonces una construcción; el cubo perceptivo de Husserl lo veo de muchas maneras, y no lo veo simultáneamente las seis caras, sino que voy girando y sintetizo. Así, no es algo dado sino construido.

**Husserl** reprocha a **Brentano** que extrapolé la explicación de los objetos exteriores al tiempo. Si el T es así, sería tan objetivo como el dado; si acepto lo de Brentano ( $T = \text{construcción sintética por la imaginación}$ ), o bien T es ILLUSIÓN, o bien la conciencia es INSTANTÁNEA, a ella no la afecta el tiempo, está fuera del tiempo; es ajena al tiempo. Y ambas alternativas son lo mismo: la conciencia no afectada por el flujo del tiempo. Yo estaría fuera del tiempo.

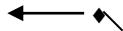
**Husserl** va a distinguir estratos distintos, y van a ser zonas:

- 1- Recuerdos: J. Santeuil, producto de reconstrucción de recuerdos, es el tiempo SECUNDARIO, objetivo.
- 2- Tiempo PRIMARIO.
- 3- Procesos de autoconstitución, *espaldas del tiempo*.

Hay una experiencia de *cortocircuito*: estado moviéndose en 1, de repente el cortocircuito de una experiencia actual, al revivirme un recuerdo, inserta la experiencia actual en el recuerdo privado una existencia sin la cual esta experiencia actual sería imposible. Y sale en un nuevo nivel: la conciencia inmanente del tiempo.

¿Qué diferencia hay entre el nivel 1 y el 2? **Husserl** se da cuenta de que la conciencia no puede ser instantánea, pues ella misma quedaría fuera del tiempo: al sintetizar momentos se sale de ella, o es inmóvil. Pone el ejemplo de una melodía que, una vez oída tiene una unidad; ¿cuál es el tipo de unidad? No está operada por un presente puntual, pues entonces le correspondería una impresión y haría síntesis de impresiones y por esto no sale la melodía, pues se extiende en el tiempo. La melodía sólo se expresa cuando interpreto que la conciencia ella misma se extiende en el tiempo; y la conciencia así no es puntual:

 momento que va a venir, queda anticipado: *Protención*



momento retenido, porque ella misma se extiende.

El tipo de explicaciones en 1 es de la conciencia natural; y por eso las explicaciones de **Brentano** eran psicológicas.

*Reducción, neutralización, epojé*, toda objetividad, para evitar explicaciones naturalistas; la fenomenología es una *actitud* que significa reducir, no negar, que hará volver a la caverna y a la actitud natural; es locura controlada.

En el nivel 2 **Husserl** descubre un mundo inmenso. ¿Porqué? La melodía es un objeto muy especial (el cubo es un objeto temporal), si está reactivada por mí en el nivel 2. **Mozart** ve de golpe su melodía, porque esa melodía no ha pasado por la reserva del nivel del tiempo del recuerdo; con lo cual la explicación de que debería escribir espacialmente en la partitura no vale del todo. El objeto, la melodía ahora sería una especie de objeto temporal, *tempo-objeto*, es decir, objetos hechos de la conciencia inmanente del tiempo.

Hay una distensión:



aquí verdaderamente se desplaza el tiempo. Ocurre que hay alguna relación extraña entre el cosmos y el mundo; pero del tiempo del cosmos no sé nada; sólo puedo hablar de ese tiempo, en el momento en que el hombre empieza a ser hombre, en el momento en que el cosmos conecta con el hombre. En **Sófocles** por primera vez se da el trasvase de elementos puramente cósmicos, divinos, y aparece un mundo humano; se están generando los objetos.

A **Husserl** eso le permite poner en cuarentena toda objetividad; se le llama “idealismo”, pero la *epojé* destruye ese idealismo; le permite objetivar los objetos, distanciarse de ellos; le permite a **Husserl** rehuir el fundamentalismo, explicaciones definitivas de las cosas; esa actitud le permite poner un freno definitivo a la ciencia, aunque no la niega.

Y en los *datos hiléticos*, materia, a Husserl le dio miedo seguir en el terreno de la conciencia inmanente, conciencia como temporalidad en el origen mismo del tiempo: discurrir del tiempo más acá de la separación sujeto – objeto. La *temporalidad primaria* es despliegue donde hay *pseudo-objetos*, no están en el tiempo, sino hechos con el tiempo: *tempo-objetos*, objetos no constituidos, en tanto que se están gestando, apareciendo. Los *tempo-objetos*, no es identidad de objetos, no-identidad natural; y aunque aquél discurrir del tiempo más acá de la separación sujeto – objeto sea así, aún puedo hablar de *intencionalidad*; pero entonces hay dos clases de intencionalidad:

1/ **LONGITUDINAL**: temporalidad primaria que hace que mi presente se extienda, que no sea un punto, y hace que no necesite poner en marcha mis recuerdos, el pasado retenido; modificación intencional del presente. Cada momento retenido es modificado por el anterior; el pasado es una modificación intencional del presente.

2/ **TRANSVERSAL**.

La *epojé* no tiene que ver con la sensación, impresión; el que quiera reconstruir la explicación del mundo a base de impresiones, está en la actitud natural aún.

## ESTÉTICA

### -----ARTE-----

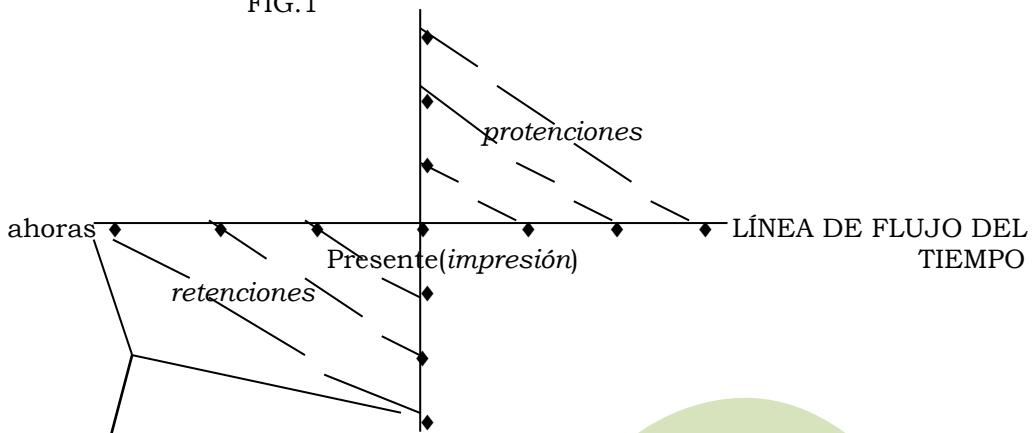
## FENOMENOLOGÍA

Hay una cuestión fenomenológica: el **PASADO** como *conciencia en el modo de la fantasía*. En la temporalidad primaria está el análisis de Husserl de la conciencia inmanente del tiempo, tiempo inmanente. Los recuerdos están en  $T(O)$ , por *mecanismos de identificación*, cuyo agente es la fantasía, *iteración*, lo puedo reiterar. En la temporalidad primaria las cosas no se recuperan así. ¿Qué nuevo espacio hay que abrir?

LA **PROTOTEMPORALIDAD**: **Husserl** algunas veces insinuó ésta, pero sistemáticamente lo bloqueó por un mecanismo muy extraño; por ese prejuicio de la vocación masivamente objetiva de la filosofía. ¿En qué consiste su reflexión del tiempo primario? ¿Cómo se distingue del tiempo objetivo? En éste se dan actualizaciones que son recuerdos. La temporalidad primaria son actualizaciones que, no son recuerdos:

hablo porque estoy reteniendo, protendiendo, avanzando; cuando decimos presente es una línea:

FIG.1



Los AHORAS quedan definidos por una impresión, define el *ahora*, y viene otro *ahora*,..., y se crea la línea del flujo del tiempo. El *ahora* queda arrastrado, no se pierde y no necesito recordarlo; actualizo en el presente, pero es algo que no percibo. El PRESENTE es un presente estratificado, aborda cierto horizonte hacia atrás y hacia delante; lo entiendo, el presente, porque anticipo lo que, verosímilmente, en un margen de posibilidad, va a venir. Y lo entiendo por la retención que hago de lo pasado.

El *deslizamiento* del pasado en un proceso de MODIFICACIÓN tanto mayor cuanto más alejados los puntos del presente actual. No son objeto de percepción, sólo percibo la impresión, estrictamente; lo otro, como está retenido lo reactualizo sin necesidad de rememorar. La *retención* no produce objetividad; **Brentano** no diferencia dos modos de temporalidad. La temporalidad secundaria, donde funcionan los procesos de identificación, *interacción*, es el sitio dominado por una estructura simbólica instituida. La *temporalidad primaria* es el pasado que se continúa, continuación presente del pasado, sin necesidad de rememoración lo mantengo; no tengo del pasado inmediato conciencia de identidad.

Cuando decimos tiempo unitario homogéneo es el tiempo de la ciencia, objetivo; sus procesos no son válidos en el tiempo primario.

El nivel de la *prototemporalidad*, hablar de él es enormemente complicado, pues no tenemos acceso directo; está *fuera del lenguaje*, inconsciente; sus procesos, de esa *región ignota*, a ellos tenemos un acceso indirecto. El *surrealismo* pretendía acceder por asociaciones espontáneas, con mecanismos que fracasaron; no supera así los límites de la institución simbólica. Como también fracasó el psicoanálisis.<sup>3</sup>

En los S. XIX – XX los científicos se aproximan al *fundamentalismo*, tienden a él, en su conciencia de que creen que sus explicaciones son definitivas.<sup>4</sup>

En el siglo XX el inconsciente se divide en dos: *simbólico*, y *fenomenológico*. La temporalidad secundaria está saturada de símbolos.

Tres formas de acceder a *lo fenomenológico*:

1<sup>a</sup>/ SUEÑO. Como es imposible desbordar el lenguaje, el sueño rompe sus estructuras, dispara y abre las puertas a ese mundo. Pero **Freud** lo explora con sus símbolos y confunde niveles.

2<sup>a</sup>/ ARTE. El moderno, del siglo XVIII hasta hoy. Construye HIPER-OBJETOS, cuando es verdaderamente arte, por mecanismo extraño en su recepción nos dispara a la estética, en temporalidad primaria, y se produce la aparición de la conciencia; el sentido de las cosas, según **Richir**, cuando asistimos al nacimiento del sentido de las cosas, y ocurre a espaldas del tiempo, y de modo inconsciente. El arte es necesario así porque si tiene alguna virtualidad es hacer que lo instituido, objetivo, no degenera en

<sup>3</sup> Nicolai Hartmann estudia el inconsciente e intuye el inconsciente fenomenológico.

<sup>4</sup> Estanislao Sánchez Calvo: "Lo maravilloso positivo".

mecanismo automático, donde las cosas dejan de tener sentido por la forzosidad de repetición. Es decir, tiene la posibilidad de producir ese efecto, aunque no lo produzca.

Con él reactivamos las fuentes del sentido, hace que la institución no degenera al nivel de una “ forzosidad repetitiva”.

3<sup>a</sup>/ Vía indirecta de la FILOSOFÍA. No puede pasarse sin la *dialéctica* que, es como la que utiliza **Parménides**; es también la dialéctica de Áyax – Deyanira, dialéctica al cuadrado, por el precio de su vida.

¿ Por qué forzando lo objetivo? *Hiper-objeto* para denunciar al resto de objetos, para superar lo objetivo e ir hacia lo estético, donde reactiva lo muerto institucionalizado.

¿ Qué tiene en común la exageración de lo objetivo para que me transporte a lo inconsciente? La clave está en el problema del tiempo. El tiempo tiene un punto en que no se puede ir más allá: el *presente viviente*. En cada momento la conciencia queda definida por un ahora, detrás queda la impresión, lo puntual, que arrastra lo que va a venir. Así, el presente es complejo, la conciencia no construye, por eso no utiliza la fantasía.

Tenemos:



¿Qué mecanismos hacen que el presente sea un *complejo modificado*, que hace que no sea así puntual? Aquí hay datos hiléticos puros, no esencias. Son mecanismos de asociación, que es de dos tipos: *por semejanza*; y *por contigüidad*. **Husserl** privilegia esos mecanismos de asociación y se bloquea aquí. Al frente de esto está la conciencia: ¿qué pasa con ella, cuando van pasando las cosas por ella? ¿Cómo se da ahí los procesos de constitución? Según Husserl se *autoconstituyen*, respuesta sólo verbal.

La conciencia es un proceso constituido de tiempo. La conciencia en su constitución es intemporal, porque no tiene contenido; pero éstas son explicaciones insuficientes.

Cuando intentamos introducir mecanismos de asociación no sólo por contigüidad, sino también por semejanza, entonces la cosa cambia: cuando hay por semejanza puede haber cohesiones a distancia, puntos hiléticos a distancia, incluso sin conciencia de ellos, en el inconsciente fenomenológico, pueden ocurrir cohesiones por asociación de semejanza. Así lo que yo creía tiempo con huecos, es también espacio; así, la circularidad de la obra es de espacio, porque hay también espacio. La circularidad de la obra así es también espacialización muy estudiada y medida; por eso es por lo que me desplaza el arte de lo objetivo.

El nivel objetivo es el del *juicio, lógica, e identificaciones*. El tiempo de **Husserl** no es puntual, pero conserva la uniformidad y continuidad de la objetividad.

Cuando se da la fig.1 se arrastran retenciones y toda retención implica una modificación, al detenerse, pero se arrastra y llega al presente actual, que no es un punto, sino que está estratificado en retenciones y protenciones hasta un punto en que la protención es imposible. El esquema es válido como teoría de estratificación del presente y rompe el modelo físico. Pero no explica a **Proust**, en quien los recuerdos son más vivos que las impresiones actuales.

Con **Husserl** la fenomenología se va a las matemáticas y lógica, comportamientos de esencias, eidos. Se trata de ver su estatuto. Y eso sólo es posible si lo analizo tal como se da en mi conciencia, como vivencias (*noético*), apariencias mías, fenómenos de “eidos” (*noemático*), en principio dado, determinado ante mí, resultado. Analizando o esas vivencias son de alguna manera indeterminada y no están dadas; por eso desborda.

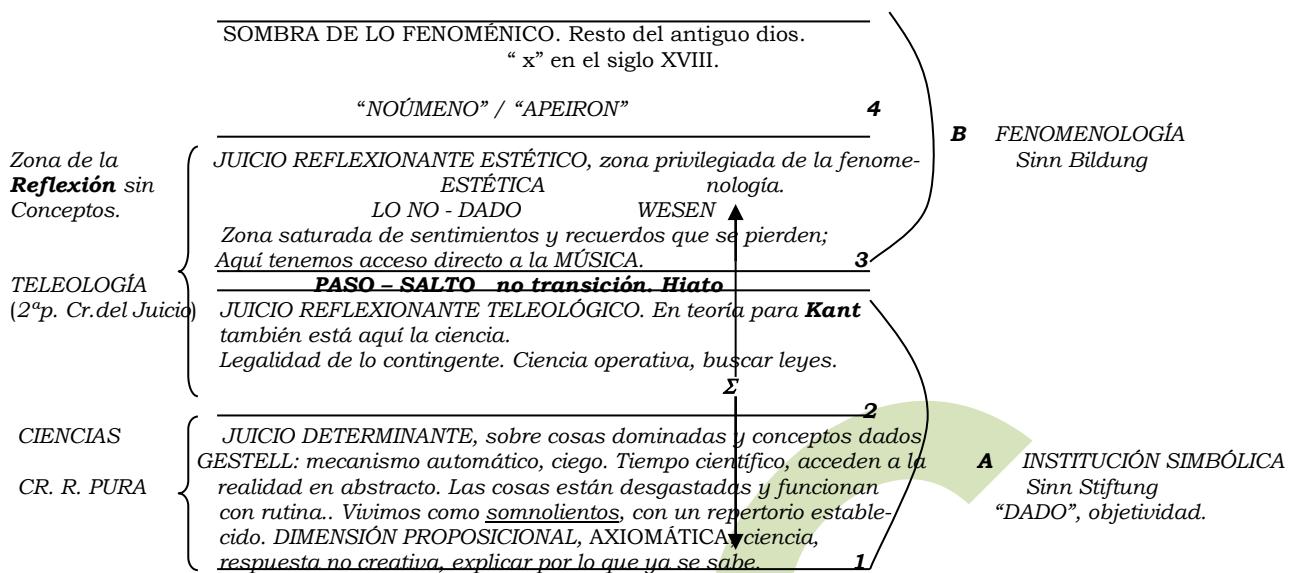


FIG. ξ

Σ puede hacer eso, o hacia arriba o hacia abajo. Hacia arriba se da menos o casi nada; a veces el arte y el lenguaje.

En la *reflexión sin conceptos* por eso voy a la cosa, porque al no haber conceptos intento, mediante análisis de la cosa, aplicarle una legalidad o concepción.

### FENOMENOLOGÍA Vivencias

Pensamiento reflexionante

*Sinn bildung*, es fundar sentido tal como está brotando, “in fieri”. Y *Sinn stiftung*, es fundar sentido institucionalizado, de categorías institucionalizadas.

¿Cuál es la diferencia entre 1 y 2 desde la fenomenología? En 1 cuando yo quiero explicar algo con *juicios determinantes*, no sólo es que lo particular quede englobado por una ley, sino cuando yo subsumo algo particular con lo universal, la institución me precede a esa operación, aunque yo no me de cuenta: *tutela de la institución simbólica*, leyes aceptadas invisiblemente, y lo particular tiene así una carga determinada. Así funcionan muchos científicos, aunque no todos. Peligro de 1: *circularidad*; al estar tan amparado por la institución me limito a encajar lo particular en lo universal, las explicaciones acaban siendo tautológicas; es el riesgo en el límite. En 2 es *legalidad de lo contingente*, *juicios reflexionantes teleológicos*. Aquí hay ciencia: buscar el concepto para esas contingencias; reflexionar y descubrir, y así se buscan conceptos sobre los de la institución. Es dimensión **OPERATIVA**: explicación de la ciencia de Gustavo Bueno.

En 3 es el **MUNDO DE LOS FENÓMENOS: ESTÉTICA**, no el arte que, puede ir a éste nivel: *juicio reflexionante sin concepto* no amparado por la institución simbólica, de *explorador*, zona ignota; lo que hay es concreto, espesor bien concreto, nada que ver con la circularidad y automatismo; riesgo de pérdida también. ¿Cómo acceder a 3? Por ejemplo, con los **sueños**; pero el psicoanálisis fue un procedimiento contraproducente, pues su inconsciente es el simbólico, impregnado de institución. En 3 hay un *inconsciente fenomenológico, no amparado por la institución*: GRAN RESERVA DE SENTIDO, manera de reactivar el sentido, es un interés práctico. El arte, no estética, acude ahí indirectamente, cogiendo fuerza por rebote, accediendo a la zona fenomenológica, al recibir el objeto artístico accedo a 3.

**Husserl** con su idea de objetividad no pasa el hiato aunque lo intuya. Objecciones al análisis del tiempo de Husserl:

1º/ El problema de **Proust** es insoluble.

2º/ ¿Qué pasa con la reactivación del sentido? No la explica, se dedica a la monotonía del tiempo.

3º/ La experiencia nos dice que la famosa continuidad del tiempo es un mito. Es una construcción objetiva, una abstracción; cuando miramos el reloj o cuando lo extrapolamos a la idea que tengo de mi persona, la experiencia personal del tiempo es que está roto.

4º/ ¿Qué pasa con la conciencia, es exterior o interior al tiempo, al proceso? En **Husserl** parece que es exterior; y que la conciencia absoluta es intemporal.

Descartado este modelo de **Husserl**, nos vamos a otro con dos niveles de lenguaje: el nivel del tiempo, conciencia, lenguaje, es zona de riesgo del hiato; está por arriba y por debajo de la línea del hiato. En la zona 1 está **Newton**, el reloj y la física. Hay una conexión entre el tiempo y la conciencia, ¿qué conexión hay? En el *hiato* casi por una ley topológica, el lenguaje tiene necesariamente dos caras, que hay una cara volcada hacia la institución y los lingüistas; y otra, de la fenomenología, abierta al mundo estético.

Diferencias con **Husserl**:

- el presente no es puntual, Husserl da un paso con el “presente estratificado”.  
- el presente no es continuo: hay fases múltiples, rotas, pequeñas, grandes, etc. Ritmos, tiempos. Hay *fase de presencia*, *tiempo de presencia*, el presente tiene un espacio, el tiempo está espacializado. Y sólo así puede empezar a haber sentido.

En 3 es *inconsciente fenomenológico*, más limpio que el inconsciente freudiano. Hay:

- ❖ **RETENCIONES**: recuerdos inmediatos, hay una estela y los pierde un cierto momento.
- ❖ **RECUERDOS MEDIATOS**: revivir el pasado, *rememoración*, para que el sonido lo recuerde ya. Es reiteración, identificación, para fijarlo en la memoria.

En esa zona 3 hay **ESTÉTICA**, cohesión sin concepto, para **Kant**; no – objetos; *síntesis pasivas y totalizaciones*; totalización, cohesión, no por los mecanismos por los que la conciencia está activa. Como si la conciencia llegase tarde y cuando llega la síntesis y cohesiones ya se han dado. En 3 hay **Wesen**, “esenciar”, no da la impresión de eidos; es “esenciación activa”, son *esencias salvajes* de **Merleau Ponty**; no hay eidos ni ontología, que tienen lógica.

En un terreno parecido como son las tragedias se puede ver esto:

- Creonte: está en 1, “*deinos*”, terrible, exagerado, vacío, exageración vacua.
- Hemón: es síntesis inútil, quiere hacer la síntesis y no puede. Es “equidistancia impotente”.
- Antígona: está en 3, saturada eróticamente. Sin lógica, sin sentimientos.

Esto es la prueba de que seguimos planteando los mismos territorios.

¿Por qué la idea de tiempo? En 1 y 2 estamos en el tiempo objetivo, uniforme, continuo, presente puntual, sometido a revisión por **Husserl** con la pretensión un poco como **Hemón**: creyendo que su idea articula las dos zonas. Su análisis de protención, retención son válidos y se conservan sus definiciones con ciertas correcciones. Husserl arrastra en su idea de tiempo inmanente del tiempo objetivo, que es un tiempo continuo y uniforme. Y no se dio cuenta del tiempo musical con sus saltos, altibajos, y vacíos. En 1 y 2 ahí está el hombre y las antígonas se mueren todas, y llegan a un absurdo: autoconstitución de la conciencia.

Este tiempo es de *presencia o fase*. Nuestro presente sí empieza como un instante, una fisura que se puede ir ampliando hasta constituir una fase que puede ser muy amplia. Por ejemplo, al experimentar una obra de arte; si se produce en mí una ampliación de la fisura inicial, mi presente se distiende y deja de ser un punto y la fase puede llegar a ser tan grande como la obra entera. Si se rompe se acaban las propiedades.

En la palabra “*ritmós*” de **Arquiloco** está el que el ritmo tiene, contiene, a los hombres.

¿Por qué es presencia extendida, en vez de un punto? **Merleau Ponty** habla de *palabra operante*, cuando se habla no mecánicamente, que no sé muy bien lo que

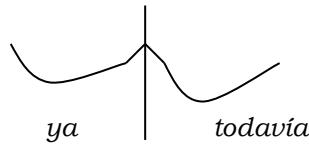
busco, ni se muy bien lo que quiero decir; buscar algo que aún no sé lo que es; estoy buscando en sentido de forma libre.<sup>5</sup>

En cuanto al *HIATO* es tiempo concreto, sin continuidad; es una zona donde se gesta el *lenguaje originario* (que estabiliza y concreta el sentido), el sentido “*in fieri*”, asistir al nacimiento de mi conciencia, asistir al nacimiento del sentido, conscientemente. Lenguaje originario, sentido “in fieri” y nacimiento de la conciencia (proceso de conciencia) son tres correlatos. En la disposición de buscar en sentido de forma libre en mí ocurre algo así: yo busco algo que “*no sé todavía*” y simultáneamente reflexiono, repienso sobre lo que ya voy sabiendo; aquí aún no hay protenciones – retenciones; casi ni aún fisura, pues busco algo que todavía no sé y estoy volcado hasta un futuro que es una promesa que no llega pronto; y reflexiono sobre lo que ya sé, que ha llegado demasiado tarde. Mi inclinación hacia la promesa y hacia lo que ya sé, no se crea aún la fisura o empieza a aparecer una cierta fisura entre el *ya* y la *fisura*; y todavía no hay presente y así ni protención ni retención.

➤ *No sé todavía*: PREMONICIÓN, PROTOPROTENCIONES.

➤ Reflexiono sobre lo que *ya tengo*: REMINISCENCIA, PROTORETENCIONES.

El error de **Husserl** fue que la conciencia se asiste a sí misma en una protención originaria que viene dada sin más en un presente puntual.



Tenemos así una complicación inmediata:

- 1- Buscar algo que no se sabe *todavía*, pero que tiene *ya* un pasado. No se *todavía*, *aún*.
- 2- Buscar lo que *ya* se sabe, pero que *todavía* tiene un futuro. *Ya* voy sabiendo algo.

Se produce un quiasmo entre los dos: podría pasar que el *todavía* y el *ya* pudieran identificarse, entonces se produce una IMPLOSIÓN en concepto. Ese quiasmo es la reflexión sin concepto: no hay identificación (sólo donde hay lógica, conciencia). 1 y 2 no acaban de encajar y se produce un desajuste, hay un desfase entre las dos partes.

Entre: - horizonte del *todavía*: premonitorio;  
- horizonte del *ya*: reminiscente.

Busco algo con la reflexión y voy hacia un *todavía* que tiene *ya* o arrastra un pasado.

- Buscar lo que *ya* se sabe pero que *todavía* tiene un futuro: RETENCIÓN, porque se retiene algo en la medida en que *aún* está abierto al futuro. *Todavía* tiene que ir engrosándose del futuro.
- Buscar lo que no sé *todavía* pero que tiene un pasado: PROTECCIÓN, se busca en la medida en que está enriquecido por el pasado, pero no agotado.

Y sigo reflexionando porque sigue habiendo un quiasmo. Esto es lo que pasa en el *operante* o asistir al sentido “*in fieri*”: y si se estabiliza, esto es el lenguaje, no sólo palabra sino gesto.

Como fruto de que las *protenciones* se van recargando, hay distanciación o esfuerzo mío por ampliar o distender mi presente; eso no ocurre así en un punto; la reflexión crea al enlazar el presente y pasado una ampliación de mi presente: FASE DE PRESENCIA. Se introduce un espacio en el seno mismo del tiempo. El desajuste que se da siempre hace que asista a lo que se hace en la zona 3. Si hubiera encaje me iría a la máquina; el hecho de que los sentidos no son dados en términos de *identificación*, al hombre le hace abrirse a esta zona estética. La REFLEXIÓN abre cada vez más un espacio, en el desajuste; y se genera un sentido y el tiempo: “*flujo*” de un hacer sentido. El lenguaje es dar una cierta consistencia a eso que está teniendo lugar.

El ejemplo de la música de **Mozart** retiene la obra entera no porque entre la obra en el mecanismo de las protenciones – retenciones, no porque tenga una capacidad de memoria inmediata o recuerdo mediato, porque así ya habría escrito la obra; debe

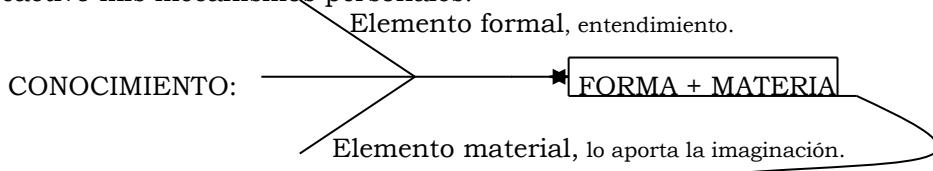
<sup>5</sup> Yo creo que en la institución hay búsqueda también, y consiste en esto: *buscamos algo que ya nos ha encontrado*.

haber un recuerdo intermedio sin retención ni rememoración. Recuerdo intermedio en mi presente, fase de presencia, retengo la estrofa entera sin ejercitarse el recuerdo: presencia latente de la estrofa entera. ¿De qué orden es ese despertar que trae en el momento precedente la estrofa entera? Cuando está acabando la primera estrofa e intuyo que va a venir otra estrofa parecida.

Se puede establecer un paralelo entre una *sucesión de sonidos* y *toda una novela*.<sup>6</sup>

¿Qué ocurre al recibir la obra?

EXPERIENCIA ESTÉTICA: libre juego entre la imaginación y el entendimiento, ahí reactivo mis mecanismos personales.



Encaje que en la obra no se da: busco encajar imaginación y entendimiento. Aplazo mi esfuerzo por saber qué es la obra y me experimento a mí mismo. El sentido en búsqueda es eso en otro plano: asisto a que esa obra se está reactivando en mi presente y asisto simultáneamente al nacimiento de esa obra: lo mantengo de alguna manera y eso es simultáneo al nacimiento de mi conciencia, me experimento a mí mismo. Pero siempre que la obra está suficientemente bien interpretada, que haya competencia por parte del actor o intérprete; es atender a la ampliación del presente de los receptores de la obra; recuperar del inconsciente fenomenológico impresiones pasadas y meterlas en una armonía de protenciones y retenciones, reviviendo la vida de modo más profundo.

El tiempo de las tradiciones, en la impresión actual, está ligado a un presente con protenciones – retenciones; es idea de tiempo homogéneo, uniforme, abstracto.

Una estrofa oída no es un pasado retencional, ni pasado rememorado; es *actualización* que no es ni uno ni otro. Habría que substituir la idea de presente ampliado con protenciones – retenciones; en éste recaemos cuando nos salimos del “*presente que crea sentido*”. **Edipo** está y crea un tiempo diferente a **Yocasta**, **Creonte** o **Antígona**:

- **ANTÍGONA**: no hay presente; es como de otro mundo; erótica: *Stimmungen*; puramente estética.
- **YOCASTA**: hay un circuito cuando aplica el *mecanismo de reflexión*: reflexión cortocircuitada.
- **EDIPO**: *FASE DE PRESENCIA*, *reflexión dilatada*. No hay presente abstracto.
- **CREONTE**: es el presente, homogéneo – uniforme, abstracto. Tiempo administrado. Cada momento presente está ligado a una impresión actual.

Las *síntesis pasivas*, son pasivas porque son estéticas, van a la conciencia del espectador.

**Antígona** es *PROTO – TEMPORALIDAD*: premoniciones / reminiscencias; entre ellas no hay un presente, sino una *fisura* muy pequeña; en el límite sería una persona en la que no actúan mecanismos lógicos de ninguna manera y de tal manera que no es viable y no puede vivir. Aunque el mundo del inconsciente fenomenológico es esencial para la vida humana. No se trata de opciones, sino niveles “cuánticos”; y puede haber saltos cuánticos. En **Edipo** la *fase de presencia* es concreta, no hay actualidad, sino ausencia:

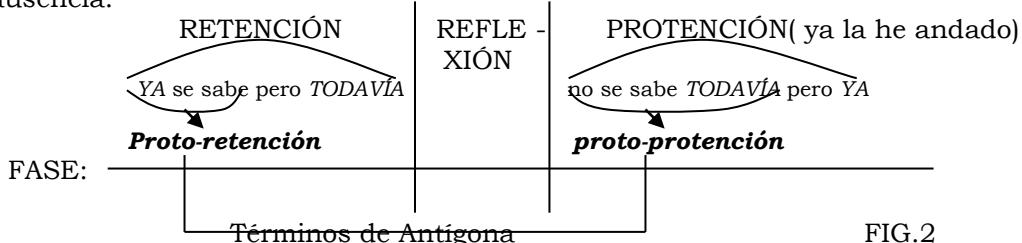


FIG.2

<sup>6</sup> El primer movimiento de la sinfonía 25 de **Mozart** es plenamente del “*Sturm und Drang*”.

El YA de la retención no está absolutamente en el pasado como reminiscencia antigónica. Y la *proto-protención* no es premonición antigónica, sino futuro cargado de pasado, mientras la *proto-retención* es pasado cargado de futuro; el YA de la protención está en mi presente. En Antígona, por su estética pura, no hay *reflexión*.

En **Edipo** se crea cada vez más distanciación entre la *proto-retención* y la *proto-protención*, puede acabarse la fase de presencia, el mecanismo puede agotarse, por eso es discontinuo.

Pero una obra de ARTE, fenomenológicamente tiene dos polos: *artefacto* y *estética*. En el momento en que eso se recibe me pone en presencia de una FASE. Leyendo eso me identifico con los propios mecanismos de Edipo; aunque el espectador, para mí, la fase de sentido, si me meto adecuadamente en ella mi fase de presencia no acaba hasta que se acabe la obra.

El *arte*, en la institución, es artificioso, mayor que la ciencia, con una técnica más poderosa, mayor homogeneidad; en la *recepción* se abre una *fase de presencia* de sentido, *espacio de sentido* que, si se trata de una obra importante dura tanto como la obra misma. Y no sólo hay mecanismo de reflexión teleológica, pues nos iríamos a la mecánica; el arte va más allá y, en los tiempos modernos hay mucha más tentación de agotamiento institucional. El arte, por reducción al absurdo, con la dialéctica, desbanca la institución. Por eso es tan importante la idea de *género*, pues la dialéctica está en la institución, con los géneros.

¿Por qué la *fase de presencia* no es posible en no es posible en Yocasta? Ella sabe más lo que va a pasar, por eso intenta helar el presente aparente.

En la fig.2 la *reflexión* no llega a ajustar, a un ajuste; en Yocasta la *reflexión* produce una *identificación*, el espejo, y se produce un colapso; en su caso no hay *desajuste* o “*port-à-faux*”, dos cosas que no encajan. Ese *desajuste* es la *fase de presencia* (cosas que están en el tiempo y fuera de él) que, en Yocasta no se da, sino que lo cortocircuita. Puede ocurrir que se pierda el hilo, bajada de nivel, y aparecen de golpe las impresiones actuales; esto se ve interpretando o escuchando la música, pero sin atender a la nota una a una; sería atender a cosas que han pasado pero que ni siquiera están en el recuerdo, están en el albergue de la inconsciencia fenomenológica.

En Antígona el presente es una fisura; en Yocasta el presente es un cortocircuito, se colapsa, identidad o identificación especulativa; en Edipo hay ya *fase de presencia*, tiempo concreto, ampliado, lenguaje, conciencia y conciencia.

Hay una *exigencia de interpretación* o revivir la obra, si la reactivación de lo que está pasado, hacerlo presente implica necesariamente una interpretación o lectura. **Celibidache** emplea términos horizontales y verticales, y pisa así terreno fenomenológico; interpretación que evoca un modo ausente, leo entre las notas, rescato cosas de mi propio inconsciente fenomenológico; modo mucho más rico que el de Creonte: nivel de principiantes. Celibidache está lentificando no para hacer perceptibles cada impresión musical; no es esto, sino que (no es cada nota leída nota tocada, tiempo de Creonte) posibilita el hecho de la amplitud de la fase. Por eso los gazapos no tienen importancia, pues en la fase de presencia que crea un sentido se abre un horizonte detrás, el inconsciente fenomenológico.

La idea de *arquitectónica* consiste en niveles, saltos cuánticos. El PRESENTE consiste en una articulación, *reflexión*, de dos cosas: YA pero TODAVÍA (pasado cargado de un todavía, de futuro, que tiene cuerda, mundo de las EXIGENCIAS); y TODAVÍA pero YA (almacena “ya” el pasado, mundo de las PROMESAS); la REFLEXIÓN viene a ser un desajuste: *port-à-faux*, “*hors d'aplomb*”, que permite vivir y da el flujo temporal. El error de **Husserl** está en creer que hay una temporalidad originaria; que todo otro tipo de temporalidad estructural estaría dependiente de la temporalidad originaria donde se origina todo sentido. Su manera de percibir el presente es típica de la zona de la *Stiftung*; es un tiempo forjado a partir de un modelo de comportamiento institucional: la percepción de objetos, modelo de temporalidad de la conciencia inmediata del tiempo. Pero en realidad en fenomenología no hay zonas privilegiadas, sino que en ella obligatoriamente hay cambio de niveles, y el *lenguaje, sentido, conciencia, estética, son un niel, y la lengua otro: el de la institución*. El nivel teleológico es reflexión de la institución sobre sí misma.

Hay una cuestión, que es la de Paul Celan en un verso suyo: "Desde su *ya-no* a su *todavía*", que describe su situación personal trágica; con ese *ya-no* quiere desentenderse del pasado, borrarlo. Y eso es tanto en protenciones como en retenciones. Elimina en el *todavía* la carga del *ya*; en sus protenciones y sus retenciones no almacena el pasado. El remedio se hace psicológicamente, por un hábitus, mnemotecnia o reglas para recuperar y actualizar el recuerdo. Pero **Proust** no funciona así, sino mediante una recuperación del pasado que es retemporalización, lo pasado vuelve a la zona estética, va al inconsciente fenomenológico; recupera produciendo una nueva *fase de presencia*: en mi presente algo conecta con la realidad pasada. El recuerdo así no es mnemotecnia, ni por sus métodos; su proceso es mucho más complejo: y puede dar lugar a una impresión más poderosa y gana una conciencia así de eternidad, pues ha sido capaz de vencer el tiempo husserliano, casi religiosamente. En la pág. 226 de "El tiempo recobrado" lo ve como un jeroglífico, tiene que descubrir lo que hay detrás. Quiere resucitar el sentido olvidado. El recuerdo no es posible con un *mecanismo de identidad*; no es voluntario, el artista no tiene ningún método. Un fenomenólogo, su *epojé* sería cuestión de método. La conexión de dos instancias implica una realidad efectiva, retemporalización o nueva temporalización que recupera lo pasado que ha pasado previamente por el inconsciente fenomenológico. En la pág. 217 se trata de *síntesis pasivas* a las que la conciencia está como espectador, pues ella misma no interviene, pues estamos más allá del lenguaje. Funciona la conciencia inconscientemente. La zona de las *síntesis pasivas* es zona con conocimiento, por eso se puede hablar de verdad en el arte, pero funciona en la institución, PRODUCCIÓN, y en la zona fenomenológica, recepción, juez en la obra, intuición kantiana. Leer una partitura es ponerse en lugar del productor, *identificación*; por eso se necesita la interpretación. Es imposible copiar *Las Meninas*, pues sería un impedimento para saber lo que es relevante o no estéticamente, o lo que es lo mismo: que todo lo que hay ahí puede ser pues relevante estéticamente de alguna manera. Se trata de la imposibilidad de copia; con la copia no me puedo hacer cargo de la obra.

Las *síntesis* implican un *logos*, una *composición*. El arte se especializa en ellas, en la conciencia que funciona inconscientemente, y hace que no me quede en el automatismo y la codificación. El arte aísla así la institución; ¿por qué? Porque la frontera, en realidad es un paso, un salto donde trabaja el lenguaje, sentido, conciencia y presencia de tiempo; los sentidos son generados por temporalización; y hay una necesidad de pasar de unas órbitas a otras, y la *reflexión* es un mecanismo donde la conciencia refleja lo que va a venir y lo que ha pasado, y ocurre un espacio.

¿Por qué hay diferencia de tiempos, duración, en la música? La duración implica distender más o menos el tiempo; para **Celibidache** interpretar era un mecanismo de retemporalización, de reflexión, crear tiempo. Y oír la obra es, en el límite y con obras muy poderosas, una retemporalización, una reflexión de protenciones y de retenciones que yo conexione. Como no hay ajuste se abre un espacio: a mayor capacidad del receptor, esa espacialización, el presente (el **TODAVÍA YA** y el **YA TODAVÍA**), se distiende y mi presente dura tanto como dure la obra y se cierra.

Hay una transposición o traducción entre niveles, y una *deformación coherente*: readaptación al nuevo nivel. Y en los niveles no hay temporalidad originaria, o flujo continuo (Husserl); hay tres niveles de temporalidad:

**C- Prototemporalidad:** instante.

**B- Tiempo concreto:** porque es un tiempo que no depende de los sentidos ya hechos, institucionalizados; se genera el sentido; no hay presente sino *PRESENCIA*, pasado vivo que todavía tiene futuro, y futuro vivo que ya tiene pasado; es una realimentación por reflexión. Es la frontera entre 2 y 3. Se genera el sentido, el lenguaje, no la lengua; el lenguaje hace:

3  
esto: Lenguas institucionalizadas

**C- Temporalidad continua originaria:** la de **Husserl**, de zonas 1 y 2; se busca la permanencia dentro del flujo del tiempo, en cierto modo es temporalidad ficticia. En el límite son las estructuras ideales que pertenecen a este modo. Presente vivo, ordinario

del reloj, flujo continuo, percibir objetos intencionalmente, intencionalidad, institucionalizado, síntesis activas.

Husserl tiene claro ya una cosa: la intencionalidad (ajuste entre *protenciones* y *retenciones*), entre intenciones de significación y las intuiciones, ese ajuste no es pleno nunca, hay siempre un cierto *desajuste*: EXCESO, y ese presente no es perfecto; es presente desacordado y hay holgura muy grande. Vale en el nivel bajo, pero más arriba hay presencia.<sup>7</sup> En Celan ahí, hay *retenciones* que dejan de ser vivas porque niega el Todavía, y hay *protenciones* que no son vivas porque niega el YA.

El recuerdo tiene una importancia vital en **Proust**, que no es filósofo ni académico; el recuerdo para **Husserl** es que cuando las retenciones todavía durante un lapso de tiempo son vivas, porque las arrastro, pero hay una retención que sería vacía, y no la retengo. Vacía quiere decir aún con esas retenciones vacías, no hay recuerdo, sino *habitus*, memoria simbólica que me permite repetir sentidos intencionales sedimentados, en un *poso habitual*. Ese *habitus* es potencialidad de las intenciones vacías y yo no tengo más que reactualizarlas. Pero lo que hace **Proust** no es eso concretamente. Husserl dice del recuerdo del pasado, que la fenomenología de **Richir** no asume: cuando se recuerda se hace una representación del pasado; pero no representar como un retrato, no es una imagen; si esto fuera posible, si al recordar el pasado lo representara con imágenes, esto sería reactivar las retenciones vacías muy lejanas porque hay una continuidad casi como el presente. Esto es imposible. No es posible rebobinar el pasado, reconstruir el pasado; sino que recordar es intencionalidad nueva, es constituir el pasado. Husserl luchó contra ese problema y encontró una fórmula: ¿qué hay entre dos puntos? Hay un recuerdo, y hay una confluencia muy extraña y compleja. ¿Cómo? No es representar sino *presentificar intuitivamente* el pasado y aparece el pasado como tal, a pesar de que hay una discontinuidad del flujo, y además es hacerlo con toda su viveza del pasado, como muestra **Proust**. Si en Proust se recordara el pasado como en el primer Husserl se perdería ahí el recuerdo de Proust. Se trata de un RODEO mediante el cual, si no hubiera una enorme carga afectiva, sólo en presencia de ello, potencial afectivo, las cosas no se recuerdan. No es operación intelectual. En la afectividad no hay síntesis activas, sino pasivas, y el sujeto queda afectado y él es espectador ante las síntesis pasivas. Y se cambia de registro arquitectónico y paso del 1 y 2 al 3, fuera del lenguaje, zona estética, lugar de la afectividad. Mi conexión con el pasado es porque asciendo de nivel y conecto con el pasado en otro nivel. No se puede recuperar el pasado en el nivel del tiempo concreto, B; debo acceder a C; no es reactivar las retenciones vacías en 1 ó 2. Aunque no basta el rodeo, sino otra cosa: lo de **Proust**, el encuentro con algo, una imagen: una cosa conecta en cortocircuito con otra cosa por vía de la imagen. Ese rodeo es revivir el pasado, al pasar de nivel, donde el tiempo de la objetividad no pinta nada, no hay presente, sino presencia; es otro modo del tiempo: nivel de la fantasía, sueño, magma fluctuante no permanente, contenido de afectividad que no son presentes. No hay distancia y los flujos son instantáneos; conecto en otra fase donde no hay tiempo continuo en el que se dé el fluir del presente. Encuentro en la tercera fase. Por eso mi recuerdo es intuitivo y no ha perdido viveza. En esa fase los recuerdos se mantienen sin degradarse; es la fuerza intuitiva del recuerdo: yo recojo el recuerdo en un tiempo de fantasía y afectivo, con otra organización temporal.

Así, el RECUERDO (pasado que se hace presente en tanto que pasado, pues no es imaginación), tiene dos dimensiones:

1. DIMENSIÓN FANTÁSTICA, intuitiva, que **Husserl** equivoca; tropiezo, en ciertas condiciones, pues debe superarse un coeficiente de afectividad, con las síntesis pasivas.
2. DIMENSIÓN INTENCIONAL, que vio **Husserl**, a través de una imagen: *bil*, factor desencadenante, disparador del cortocircuito. Es la imaginación, con estructura de una imagen, si no hay colaboración fantasía – imaginación no hay recuerdo. La IMAGEN en filosofía puede ser SUBJETIVA: desemboca en concepto, cuando desaparece es transparente; o puede ser OBJETIVA: retrato, me remite del retrato a lo imaginado, el retratado.

<sup>7</sup> Ver “Obras completas” de Paul Celan, ed. Trotta pág. 506.

**Kant** analiza la zona 3 en *La crítica del juicio*, el ritmo, no acompañado, hace que eluda la continuidad del tiempo; son múltiples enlaces de fases de presencia que pueden conectar unas con otras, en la zona 4: *prototemporalidad*. Ahí también *Kant habla de pluralidad, múltiples*.

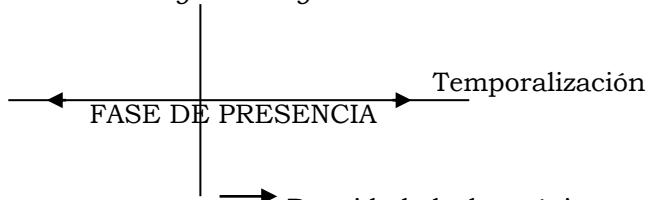
La fenomenología material se ocupa del fenómeno que, por definición no está dado. En eso se diferencia de la fenomenología estándar. En la Fig.5 ese esquema se puede dividir en la zona VISIBLE, y la zona INVISIBLE; lo emigrado a lo invisible otorga una plusvalía al mundo del pensamiento; esto está cogido de **Proust** cuando dice en alguna parte: "...lo que ha emigrado del mundo visible a lo invisible"; después, en ese mismo texto de 1919, por el arte recupera lo invisible para o desde lo visible: evocación por el arte del recuerdo.

La MÚSICA, ahí es más fácil que en la literatura, por un lado, y más difícil por otro. La percepción de la música tiene dos instancias: la *interpretación* y la *escucha*, cosa que no se da en la pintura. La obra necesita ser interpretada y además escuchada. **Adorno** se equivocó en su polémica con **Benjamin** (en "La obra de arte en la era de su reproducción técnica", artículo); cuando Benjamin escribe es ya la época de la radio, de los discos. El cine también está subordinado a la reproductibilidad. Adorno le contesta con el artículo: "Sobre el carácter fetichista de la música y la negación de la música". Para Benjamin una cosa es la necesidad de que la música sea reinterpretada y deslinda los dos fenómenos: de reproducción y de escucha, y no por aumentar cualitativamente la reproducción vaya a degradarse la escucha, sino que son independientes. Adorno liga los dos fenómenos; si reproducimos mecánicamente las obras (música con discos, pintura en imprenta), entonces los distorsiona convirtiéndolos en una mercancía, al mercantilizarlas, necesariamente, como en las mercancías, la escucha queda degradada; lo que se fomenta es: halago, consumo inmediato, privacidad pura, regresión de la escucha; música ambiente; se restringe el repertorio; reconocer la música por parte de los oyentes solamente, y así confirma el nivel cultural de los oyentes solamente y no los cambia; melodías descontextualizadas; partes disociadas, repetidas. Y así secaba atendiendo a cualidades de su interpretación, a su sonido y se olvida de la obra misma.

Pero confunde **Adorno** dos cuestiones: en el fondo hay una coactiva que sólo en la estética anglosajona se ha visto la disociación en las artes: *ALOGRÁFICAS*, y *AUTOGRÁFICAS*. Dentro de las *Alográficas* está la música y la literatura, que carecen de singularidad; volcadas espontáneamente a la reproducción, interpretación, reproducción de obras en la imprenta. Y dentro de las *Autográficas*, están las concentradas en un ejemplar. Unas no pueden reproducirse y otras sí. La literatura tiene una sola fase, la música dos (partitura e interpretación). La pintura y la escultura son Autográficas de una sola fase, el grabado dos. ¿Qué diferencia lo Autográfico de lo Alográfico? ¿Cuál es su singularidad? En una obra Autográfica como la pintura eso no es reproducible porque cualquier elemento que hay en esa obra puede ser estético en cualquier momento de la historia. Todo puede ser significante estéticamente: criterio de **Patsy**. Pero en una obra Alográfica eso es diferente y por eso se puede reproducir. En la música hay un sistema de notación que tiene mucho de arbitrario.

Para **Benjamin** la reproducción es diferente a la escucha y aquella no bloquea ésta. Adorno tendría prejuicios marxistas, trasladados a la reproducción; en él se da una contaminación de las dos instancias.

En el caso de **Celibidache** habla de fenomenología musical, y en la interpretación distingue la dimensión *longitudinal* y la *transversal*:



Densidad de la música, aquello por lo que es un lenguaje, pero deficiente; tiene en común con el lenguaje ordinario las significaciones, pero que remite a un sentido sin significaciones. El lenguaje me remite a otra cosa que no es él. La música remite a algo: formalismo. En la Unión Soviética era el reproche de

formalismo: no contribuía a la construcción del socialismo, no tenía contenido, no se refería a nada; si una música es formalismo no es nada; se equivoca en el contenido que creía que tenía que tener la música. Aunque sí que cabe un cierto formalismo.

La música es equivalente al lenguaje: se refiere a algo diferente a ella: dimensión vertical; se refiere a fenómenos.

Las *Wesen* salvajes son estancias no lógicas que todavía no se han desplegado de los fenómenos; es la estética de **Kant**; con pluralidad, esquematismo, y co-determinación

En la dimensión *longitudinal* hay retenciones y protenciones; temporalización no muy diferente a otras composiciones: quiero decir algo y YA sé lo que quiero decir: *anticipación*, EXCESO de velocidad; pero *TODAVÍA* no lo sé, o no lo sabré hasta que no lo haya dicho, control de lo ya sucedido, *premonición*. Futuro en el pasado y pasado en el futuro: se niega que el presente sea un punto.

En la música hay un cruce en una dimensión longitudinal y una vertical. Esquema que falla en un punto. La cadena de sonido es un pretexto por el que la música me lanza fuera de eso. El pasar de lo visible a lo invisible, la poesía lo hace indirectamente: hacer jugar al lenguaje institucionalizado contra él mismo; pero la música lo hace directamente y es una paradoja, pues sus materiales no son significaciones, sino notas, sonidos artificiales y por eso el lanzamiento es directo; que no es confundir música y sonido, sino que éste es una instancia; si hay belleza en la música, dice **Celibidache**, es porque sale directamente de ella. Y a mayor adecuada temporalización horizontal, más riqueza de acceder a lo otro en lo vertical, y se rompe el presente puntual; el *ritmo* que dar a la obra así, no es fijo; la velocidad es “según suene”. Lo que falla en Celibidache es que, si la música es un fenómeno de lenguaje, aunque, aunque sea un lenguaje deficiente, y se refiere a algo diferente a él mismo, hay tres cadenas:



Los sonidos son cadenas de fenómenos concretos, “mundo astral” de Celibidache; esa cadena no está tan lejos de nosotros; es el *CUERPO VIVO*, *Leib*, que en **Husserl** tiene mucha importancia para la intersubjetividad: entender que el otro es un cuerpo como yo, ahí no hay comunicación; entender que el otro es otro yo diferente a mí, y yo comunico con él, sólo se da si el cuerpo es *Leib* o *CUERPO VIVIENTE*, en donde nos comunicamos, común a varias personas; y así, son concreciones en mí.

La música es síntesis de 1 y 2; se crea una intercalación de los fenómenos, como si la cadena de los fenómenos sonoros analizara los fenómenos salvajes y lo interpreta en una tercera cadena. Hay así una relación de tres cadenas simétricas y puede más la cadena de abajo, concreta, y la de arriba son esquemas; o eso en la música tiene tanta fuerza lo técnico; no hay asociación de las dos cadenas, pues 3 tiene su logicidad y las otras dos también tienen su “logos”; yo redistribuyo los fenómenos con arreglo a la logicidad propia de la otra cadena y viceversa, pero la 2 tiene dominio sobre la 1. Hay composición en la escucha; y el intérprete trabaja también en la escucha, su escucha es recepción, pero no se resuelve en la escucha: desde su escucha anticipa la reproducción adecuada de la obra como tal cadena sonora. La escucha consiste en que el sonido analiza los fenómenos; la música es indiscernible del plano de la verdad, me catapulta a la trascendencia. La música unifica algo que va a venir y cuanto más compleja sea la unificación horizontal más rica es la dimensión vertical.

Vamos a ver ahora cómo en **Proust**(en tres textos), se cumple una fenomenología material; en la pág.228 habla de la obra como *preexistente* en nosotros, realidad tanto como la hemos sentido; de descubrirla como una *ley natural*; y el *arte* nos obliga a tal descubrimiento.

En la fig.ç la zona de lo estético es LO DIONISÍACO, la *obra*; y la zona de la institución simbólica es lo *artístico*, *artefacto*, LO APOLÍNEO; ¿Cómo pasar del *artefacto* a lo *estético*? La recepción consiste en cómo a partir del artefacto, cuando lo recibo me transporta y me hace llegar a lo estético. El espíritu de la música está

próximo a la *poesía lírica*, como si fuera música; ese espíritu está en la índole de los significantes que utilizo, poco cargados de lo institucional, pues son sonidos. La poesía juega con las palabras institucionalizadas y las hace jugar contra ellas mismas; esto lo hacen también las artes plásticas mediante dos vías: por vía del *hiper -objeto* y, por otra vía contrapuesta: *deshacer de la obra* lo que tiene de obra, es decir, lo que hacían las vanguardias: vaciando la obra de arte, dinamitar la obra como obra y hacerla desaparecer; convertir la obra en música.

En el texto primero de **Proust** hay tres cosas: realidad de la percepción, la verdadera vida, que recupera por el recuerdo, ¿cómo? Hay que distinguir tres cosas: *imaginación(imagen), fantasía y recuerdo*.

En el texto de la página 227 (... y me daba cuenta...): señal de su autenticidad, alude a en qué consiste ese azar como disparador, lleva hacia arriba; y realidad recobrada, lo estético.

En el texto de la página 218 habla de la vida habitual y de un nexo extraño entre presente y pasado que dispara un mecanismo y voy hacia lo extratemporal.

¿Qué significa fenomenológicamente todo eso?

- ¿Qué significa IMAGEN, representación? Por ejemplo, en un retrato hay que distinguir:
  - *lo FÍSICO*, el soporte, para el juego de la representación;
  - *el OBJETO - IMAGEN*, sin quedarse en él me remite a lo imaginado, y tiene lugar la representación;
  - el *SUJETO-IMAGEN*, hay representación cuando de modo transparente, sin necesidad de que yo, y sobre todo si tiene poca carga simbólica, hay en él: *Bil objekt*, lo que me remite a lo imaginado.
- ¿Qué pasa cuando reactivo algo pasado? Para que se de recuerdo se necesita reactivar algo que ha pasado al vacío. Dos maneras de afrontar el RECUERDO:
  - 1-Puede jugar si activo intencionalmente las intenciones ya vacías. Hay un *habitus* sedimentado, pero no hay retención inmediata, lo reactivo a partir de la esfera nula y se hace trabajando en la zona de abajo, donde están los *habitus* sedimentados. ¿Qué pasa al recordar sin salirse de la zona de abajo? Es como intentar un presente pasado como tal: continuidad de presentes. Funciona entonces con el esquema del tiempo uniforme. Pero si eso ocurriese el recuerdo sería pálido y no vivo. Luego debe haber un mecanismo para reactivar el pasado y sin haber perdido viveza y carga afectiva, *Sitimmungen*, fundamental entonces. Pero en el plano de abajo, como reactivación intencional, si lo hago, los recuerdos son pálidos y se acaban perdiendo.
  - 2-Carga intuitiva, viveza al recuerdo que la da la zona de la *FANTASÍA*, que se caracteriza porque de alguna manera se le puede asignar un presente.

Los tres niveles temporales, A, B y C:

- *Proto-temporalidad*, corresponde a la instantaneidad, con bloque de pasado y de futuro.
- *Fase de presencia*, donde no hay presente.
- *Presente*, como tal, con lugares puntuales.

Al recordar no recupero un presente pasado como tal, pues es imposible retrotraerme en toda cadena de presentes hasta el ahora. Hay una presencia pasada, fase sin presente assignable, donde paso de lo institucionalizado, temporalidad objetiva a la zona estética, a la fantasía, de la percepción a la fantasía. En el RECUERDO me voy a un punto en el que el tiempo ha desaparecido como tal. Quedándonos en éste nivel de análisis, al recordar, disuelvo el presente en una fase de presencia. Y ésta en la zona estética se caracteriza por: *INDETERMINACIÓN*: en los dos sentidos, con los dos verbos griegos, *aoriston* y *apeiron*; y *PLURALIDAD*: quasi infinita de fases de presencia, donde cada fase, que son infinitas, funciona con ritmos, con resonancia entre fases de presencia pasada, pero como no hay presente se pueden comunicar entre ellas. Vivimos volcados hacia la institución y esa zona la dejamos a la espalda.

¿En el fondo qué pasa? Habría que hilar más fino para ver porqué se produce la reactivación en lo estético; porque hay algún tipo de sedimentación, un *habitus* que se puede reactivar. ¿Qué diferencia hay con la zona de abajo institucionalizante? Hay que distinguir entre:

- *Eidos*.

- *Schema*: de *εχω*, se une, pero muy provisional, zona de arriba; lo que ocurre en lo institucional es el plano *eidético*, esencial. Arriba es el *Schema*, una esencia se disuelve en *Schema*, pasamos de *habitus eidético* a huella esquemática: es la transposición arquitectónica. La “huella esquemática” es frescura y afectividad, dimensión fantástica, intuición, sin apoyatura de imagen; se trata de la zona arcaica y el desenganche de la imagen; en todo caso, lo fantástico no se ancla en las imágenes.

¿Qué es recordar algo como pasado? El artista necesita ascender directamente a la fantasía. También está el elemento del azar: interviene la imagen y yo tropiezo con la cosa. Aunque no es puro azar, pues si no hay tropiezo no hay nada. Es la fenomenología de la imagen: *Bil objekt* y *Bil sujet*; si pretendiese recuperar el pasado ascendiendo directamente a la fantasía, indiscriminadamente sin acepción de presente, se confunden las cosas, pues ahí están las cosas confusas. Para identificar un recuerdo pasado debe ser por vía de imagen: hay un *Bil objekt* que me remite como imagen, representación, me representa (tanto mejor cuanta más semejanza haya entre *Bil objekt* y *Bil sujet*). El artista clásico utiliza un mecanismo de representación donde el *Bil objekt* fuera muy transparente; sin atender al signo, fomentar la transparencia por *semejanza*, o sin fijarme en el retrato y directamente veo al retratado en un *como si* escolástico. Otra vía es no fomentar la transparencia: vía estética: cuando hay una desemejanza entre *Bil objekt* y *Bil sujet*, cuando uno juega con la imagen de modo simbólico, como lo de **Picasso** de “... si no se parece, ya se parecerá”. No media la semejanza, pero remitirá el objeto originado: el *lenguaje*, donde no hay semejanza entre el objeto y el sujeto; me remite por representación a aquello que me representa la palabra y hablo en ese momento de concepto.

Si recuperamos el nivel de la imagen, la confluencia del mecanismo de la imagen, **Proust** encuentra eso por azar: punto de anclaje para aquello que... la fantasía le da la carga afectiva del pasado. Para anclar eso en el recuerdo va vía imagen.

La diferencia entre las artes es cómo cada una establece el juego artístico-estético, de forma diferente.

La literatura es un saco muy grande, muchas artes que funcionan por mecanismos muy diferentes, la poesía lírica es equivalente a la música.

Unir el carácter de imagen por condensación simbólica es ir a la zona de la afectividad: *obra de arte posible*.

Dos apéndices:

- 1- Si se habla de *fantasía - imaginación* nos conduce eso al problema del mito. Pero no sólo de unos mitos, sino de los mitos de todos pueblos. El mito visto desde esta luz, ¿cuál sería su diferencia? Que apela a la: *afectividad, imaginación, fantasía, trastorna las imágenes, no tiene presente y nunca fue presente*. Son pues acontecimientos que nunca fueron presentes; pero si sólo fuera eso, en cambio, no podría actuar de mecanismo de trascendentalidad u organización de la realidad: institucionalizarse el mito. ¿Qué debe tener para no ser racional científico, de presente y percepción, y organizar la realidad? Pero parece que siempre ha tenido ya lugar: racionalidad propia del mito, y con un enorme poder explicativo.
- 2- La cuestión del *Leib*: CUERPO VIVIENTE; al recibir el arte parece que no es arte intelectual, como si oyera con mi cuerpo. Si no hubiera en mí cuerpo determinadas quinestesias (y pasa con algunas pinturas que me van al estómago o me asombran); relación muy extraña que remite a mi cuerpo en el mundo de la fantasía. El *cuerpo en el mundo de la fantasía*, eso es *Leib*. *Leiblichkeit* es casi intraducible del alemán; la *Leiblichkeit* del artista remite a una conexión cortocircuitada con la *Leiblichkeit* del receptor; cuando un artista hace un cuadro, su cuerpo indeterminado de artista hace la obra o se percibe igual por parte del espectador. La afectividad interviene ahí: ASUNTO MATERIAL, por estudiar.

Este obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento- NoComercial- SinObraDerivada 4.0 Internacional.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

