

“Estética trascendental” y fenomenología del arte en Edmund Husserl¹

**“Transcendental Aesthetics”
and Phenomenology of Art in Edmund Husserl**

ROMÁN ALEJANDRO CHÁVEZ BÁEZ
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Acta fenomenológica latinoamericana. Volumen V (Actas del VI Coloquio Latinoamericano de Fenomenología)
Círculo Latinoamericano de Fenomenología
Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú
2016 - pp. 115-127

¹ El presente artículo forma parte del Proyecto titulado: “El desarrollo del ‘mundo de la vida’ (*Lebenswelt*) y/o ‘estética trascendental’ de Edmund Husserl y su influencia en la ‘Ontología Fundamental’ de Martin Heidegger”, que llevo a cabo en la Ffyl de la BUAP, bajo la tutela del Prof. Dr. Ángel Xolocotzi Yáñez, como parte de la Estancia Posdoctoral Vinculada al Fortalecimiento de la Calidad del Posgrado Nacional del CONACYT, México.

Sabemos que Husserl intenta sentar las bases del discurso teórico de la ciencia y, para ello, va avanzando constitutivamente del *logos* del mundo estético a un *logos* analítico de nivel superior (el de la ciencia). En otras palabras, se trata, en el interés de Husserl, de abordar el mundo de la vida para avanzar a los procesos de idealización que realiza la ciencia. En este contexto, en el presente artículo, nosotros no pretendemos dar el paso de ese modo, sino, en razón de la temática y los intereses que ahora nos mueven, queremos avanzar del *logos* estético a un *logos* que podemos llamar artístico, a un *logos* del mundo artístico, pues nos interesa describir el proceso constitutivo de fenomenalización de las obras de arte. A este respecto, intentamos mostrar, por lo menos en algunos lineamientos generales, el paso de una "estética trascendental" a una fenomenología del arte en Edmund Husserl.

We know that Husserl attempts to lay the foundations for science's theoretical discourse, and with that in view, he advances constitutively from the *logos* of the aesthetic world to the higher-leveled analytic *logos* (that of science). In other words, Husserl is interested in approaching the lifeworld in order to advance towards the idealization procedures of science. In this paper we do not claim to proceed this way, but, due to the issues and interests that now move us, we wish to advance from an aesthetic *logos* to a *logos* that we could call artistic, towards a *logos* of the artistic world, since we are interested in describing the constitutive process of the phenomenalization of works of art. Thus we wish to show, at least in general terms, the transition from a "transcendental aesthetics" towards a phenomenology of art in Edmund Husserl.

Es fundamental marcar la diferencia o distancia conceptual que existe entre una "estética husserliana" y una estética en el sentido en que se refiere al campo de la belleza o de las experiencias artísticas y, a la vez, destacar el hecho de que la estética, o más bien lo estético, en este último sentido, tiene claramente una relación con aquél primero (o sea, con el campo de la sensibilidad en oposición al campo intelectual o categorial). Esta cuestión terminológica es importante destacarla, pues la "estética trascendental" propuesta por Husserl no está diseñada, de entrada y a primera vista, para enfrentar cuestiones de belleza o arte. Sin embargo, si asumimos –y este asumir es el que se tiene que hacer patente en lo que sigue– que la fantasía es parte integrante de la "estética trascendental" y, con ello, podemos tener la posibilidad de un acceso al mundo de arte, entonces podemos vincularla con cuestiones de arte, belleza y otras categorías estéticas. Resulta obvio que la estética trascendental es una teoría trascendental de la sensibilidad y esta en general es "el subsuelo anímico del espíritu, y del espíritu en todos los niveles concebibles, o el subsuelo de los actos del espíritu en todos los niveles concebibles (...)"². En Husserl encontramos en los actos del espíritu el agrado o placer estético o el simple volverse en el agrado activo. La sensibilidad es también subsuelo anímico de "los supremos actos de razón del pensamiento teórico o la creación artística, la actuación ético-social"³. La sensibilidad en general, también la protosensibilidad y la sensibilidad secundaria, funcionan conforme a unas leyes propias, estas son "la asociación, la reproducción (recuerdo, fusión, fantasía)"⁴.

² Husserl, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*, traducción de Antonio Ziriñ Quijano, México: UNAM/FCE, 2005, p. 386. En adelante, *Ideas II*.

³ *Loc. cit.*

⁴ *Ibid.*, p. 387.

La protosensibilidad es su protohaber. Un segundo haber es la composición intencional de la reproducción (reproducción originaria como recuerdo) y de la transformación en la fantasía que tiene lugar en la reproducción, la transformación pasiva del configurarse-por-sí-mismo con *doxa* destruida⁵.

Es claro, por lo apenas dicho, que *Ideas II* es la obra que nos permite el acceso a nuestro propósito, pues la sensibilidad, como acabamos de ver, es el subsuelo de los actos de razón en la creación artística y su funcionar en términos de reproducción de fantasía. Los fantasmas de sensación son también parte integrante de una teoría general de la sensibilidad, que es como consideramos la estética, pues los fantasmas de sensación son también sensibles. Husserl cree además necesario distinguir todavía entre los contenidos de la sensación y los contenidos de la fantasía. El fantasma no es dato de la sensación, sino fantasía del dato de la sensación. Y es que por debajo de las percepciones yacen sensaciones y por debajo de las fantasías yacen fantasmas. El contenido sensible de la sensación no es el fantasma, no equivale a ninguna interpretación de la percepción o de la fantasía. El contenido de la sensación no es el objeto de la fantasía.

Aclaremos que para cualquier estética fenomenológica y fenomenología del arte, la imaginación y la fantasía desempeñan un papel de primerísimo orden, ya que el arte ejerce una actividad en la vida al modo de una afección sensible y fantástica. Sin lugar a dudas, se hace necesaria una fenomenología de la fantasía y de la imaginación, y para ello necesitamos un análisis eidético de las vivencias de la fantasía y de la imaginación. Sólo recordemos al respecto que la fenomenología es para Husserl, sobre todo, una ciencia eidética y no una de hechos. Ahora bien, hay que tomar en cuenta que la fantasía y la imaginación⁶ son vivencias de representación, pues en la representación de la fantasía se aprehende algo, se trata de una aprehensión original. Y además, debemos considerar que, dentro de la fenomenología constitutiva, la fantasía y la imaginación juegan un papel importante, pues nos proveen datos de intuición que ponen de manifiesto la universalidad del *eidós*. La imaginación y la fantasía no tienen lugar en el ámbito de las percepciones actuales, sino que inauguran una nueva dimensión objetiva esencial en una irrealidad que, sin embargo, sigue siendo *reell* (real para la conciencia). Esto porque la fantasía puede ser "tan perfectamente clara que posibilite perfectas

⁵ *Loc. cit.*

⁶ Al respecto dice Muralt: "La imaginación y la ficción son necesarias para la elaboración de la idea" (Muralt, André de, *La Idea de la fenomenología. El ejemplarismo husserliano*, traducción de Ricardo Guerra, México: UNAM/IIIF, 1963, p. 60), pues revelan la esencia. Y más adelante afirma: "Ésta implica que la idea es una especie de *imagen* en tanto que es una *realidad-como-sí*, una irrealidad tratada como realmente real [ὄντως ὄν]" (*loc. cit.*). O que: "El *Als-ob* de la experiencia ideal equivale a lo real de la experiencia efectiva, lo que debe ser comprendido en un sentido puramente ideal, puesto que el *Als-ob* de la idea expresa la posibilidad del acabamiento pleno del hecho real en devenir" (*ibid.*, p. 61). Y finalmente señala: "Sólo el punto de vista fenomenológico-descriptivo permite sustituir a la distinción hecho-eidos, la distinción real-imaginario, *Wirklichkeit-Phantasie*" (*ibid.*, p. 62).

captaciones e intelecciones de esencias"⁷. Pues el *eidos* o la esencia pura pueden ejemplificarse intuitivamente "EN MEROS DATOS DE LA FANTASÍA"⁸. En este sentido podemos aprehender originariamente una esencia en sí misma no solamente de intuiciones meramente sensibles, sino "IGUALMENTE TAMBIÉN DE INTUICIONES NO EXPERIMENTANTES, NO CAPTADORAS DE ALGO EXISTENTE, ANTES BIEN 'MERAMENTE IMAGINATIVAS'"⁹.

Imaginación y fantasía multiplican las existencias entendidas como los actos posicionales, esto es, como la certeza de una realidad. Pero no al modo de una realidad, sino puramente irreal. En este sentido decimos que toda conciencia de posición admite una duplicidad imaginaria y fantasiosa, una "cuasi-posición" que es el duplicado, por decirlo así, de un acto ponente. En este sentido, imaginación y ficción nos ofrecen una nueva posibilidad. Pero entonces hablamos de una posibilidad real y otra ficticia. Lo real no admite lo fantaseado, pues si yo veo realmente algo amarillo y lo fantaseo morado, la percepción real "amarillo" desmiente lo "morado" fantaseado. Pues es imposible que el objeto sea a la vez amarillo y morado. Sin embargo, lo fantaseado es posible e incluso en tanto no pierda su carácter de fantaseado, podemos creer en ello: pues lo amarillo real puede llegar a ser morado. En la percepción real, el correlato es el ser y en la fantasía el correlato es la posibilidad de ser. Sin embargo, imaginación y fantasía no son subalternas a la percepción, puesto que la estética se funda en la aprehensión imaginativa: no son meros simulacros de la percepción, sino auténticas representaciones del objeto imaginado o fantaseado e inclusive una aparición originaria en persona o de carne y hueso del objeto imaginado, ya que la imagen sirve como substrato de la visión de esencias.

De alguna manera, las experiencias ficticias corresponden a las experiencias reales. Las experiencias ficticias pertenecen a la posibilidad; la representación y la imaginación forman parte de dicha posibilidad. Para Husserl, "LA 'FICCIÓN' CONSTITUYE EL ELEMENTO VITAL DE LA FENOMENOLOGÍA, COMO DE TODA CIENCIA EIDÉTICA; que la ficción es la fuente de donde saca su sustento el conocimiento de las 'verdades eternas'"¹⁰. Las *cogitationes* siempre están en referencia a algo, esto es, todo *cogito* apunta hacia algo aunque ese algo no esté situado en el mundo natural como en el caso de la fantasía que apunta hacia algo irreal. En el caso de la fantasía, su *cogitatum* no es un objeto que esté posicionado en la existencia de la naturaleza. La fantasía es una representación por imagen. Como hemos visto, a cada representación perceptiva corresponde una posible representación de la fantasía, una especie de simulacro de la percepción. Pero ambas, imaginación y fantasía, se relacionan con el mismo objeto. Nos podemos representar a la manera de la fantasía un paisaje, unas islas afortunadas y el mundo del arte con sus personajes (cuasi-personas).

⁷ Husserl, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Primero: Introducción general a la fenomenología pura*, traducción de Antonio Zirión, México: UNAM/FCE, 2013, p. 232. En adelante, *Ideas I*.

⁸ *Ibid.*, p. 93.

⁹ *Loc. cit.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 235.

De cualquier modo, por todo ello, tenemos, pues, que indagar todavía más lo que Husserl entienda por sensibilidad. Veamos en qué consiste, para él, la sensibilidad:

(...) sensibilidad designa en un sentido restringido el residuo fenomenológico de lo que procuran los "sentidos" en la percepción exterior normal (...). Pero en el sentido más amplio y en esencia unitario, "sensibilidad" comprende también los sentimientos e impulsos sensibles, que tienen su propia unidad genérica y, por otra parte, también un parentesco esencial de índole general con aquellas sensibilidades en el sentido restringido –todo esto, prescindiendo de la comunidad que por lo demás expresa el concepto FUNCIONAL de la hyle¹¹.

Sin lugar a dudas, en la base de la teoría general de la sensibilidad se encuentran esos elementos hyléticos de la vivencia intencional. De hecho, a esos contenidos materiales que efectivamente están en la conciencia (*reell*) dedica nuestro autor una rama de la fenomenología que lleva el nombre de fenomenología hylética, y al respecto dice lo siguiente: "la HYLÉTICA PURA se subordina a la fenomenología de la conciencia trascendental"¹², y esto es por rango y dificultad; así pues, bajo estos criterios, la hylética pura, aunque sea una disciplina cerrada en sí y como tal tenga su valor propio, bajo los criterios antes mencionados "se halla patentemente muy por debajo de la fenomenología noética y funcional"¹³. Y afirma categóricamente lo siguiente:

Las consideraciones y los análisis fenomenológicos que versan especialmente sobre lo *material* pueden llamarse FENOMENOLÓGICO-HYLÉTICOS, como por otra parte los referentes a los elementos noéticos, FENOMENOLÓGICO-NOÉTICOS. Los análisis sin comparación más importantes y más ricos se hallan de lado de lo noético¹⁴.

Al respecto es quizá indispensable aclarar el cambio de terminología en Husserl. En las *Investigaciones lógicas*, el contenido inmanente es lo que llama *reell* (lo real de la conciencia, lo que efectivamente está como factor ingrediente de la conciencia). En *Ideas I*, la significación es la misma, pero la terminología cambia y le llama "contenido material" (*hyle*) en cuanto aquello no intencional que es animado por un sentido o forma intencional (*morphe*)¹⁵. Como quiera que sea, lo hylético queda subordinado a lo noético, pues lo hylético no es intencional y, sin embargo, está a la base de la intencionalidad misma; es un subsuelo de todo acto intencional de la razón, y ese ámbito de la pura pasividad originaria pre-predicativa es el ámbito de la estética

¹¹ *Ibid.*, pp. 283-284.

¹² *Ibid.*, p. 289.

¹³ *Loc.cit.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 286.

¹⁵ Al respecto y para una mayor aclaración véase el fascinante texto de Zahavi, Dan, *Husserl's Phenomenology*, California: Stanford University Press, 2003, pp. 57-58.

trascendental husserliana, de ahí que podamos vincularla con cuestiones de arte, pues ya hemos visto claramente la relación entre sensación y fantasma.

Ahora bien, para que podamos sustentar lo que hemos dicho hasta el momento, resulta necesario aclarar la noción de "estética trascendental" en Husserl. El antecedente obvio de esta disciplina es Kant, sólo que su tratamiento sobre el espacio y el tiempo en la *Crítica de la razón pura* es, para Husserl, "de un modo extraordinariamente restringido y no aclarado"¹⁶ o bien, "que tiene límites más estrechos"¹⁷; por ello, se hace menester "su complemento fenomenológico-trascendental mediante su inclusión en una problemática constitutiva"¹⁸. Lo verdaderamente importante es que la concibió como una "disciplina entera"¹⁹ que apunta a un "complejo extraordinariamente grande de las investigaciones que se refieren al mundo primordial"²⁰. Este mundo primordial es un mundo posible y la "ontología mundana expone el *a priori* universal de un mundo posible en sentido puro; este mundo posible debe surgir concretamente como *eidos*, del mundo que nos está dado prácticamente, gracias al método de la variación eidética que toma al mundo fáctico como ejemplo director"²¹. La ontología mundana o lógica del mundo anunciada aquí por Husserl está armada de diferentes niveles que corresponden a las disciplinas materiales, uno de esos niveles, el fundamental, concierne a una disciplina material llamada "estética trascendental". Esta disciplina ha de tipificar formaciones estéticas, datos de la intuición pura a un nivel puramente pasivo. En palabras del propio Husserl:

Trata del problema eidético de un mundo posible en general como *mundo de la "experiencia pura"* que precede a toda ciencia en un sentido "superior". Se ocupa pues de la descripción eidética del *a priori* universal; sin este *a priori* no podrían aparecer objetos unitarios en la mera experiencia, antes de las acciones categoriales (en nuestro sentido, inconfundible con el sentido kantiano de categoría), ni podría tampoco constituirse la unidad de una naturaleza, de un mundo, como unidad sintética pasiva²².

Husserl intenta sentar las bases del discurso teorético de la ciencia y pasa, constitutivamente, del *logos* del mundo estético a un *logos* analítico de nivel superior (el de la ciencia). Nosotros no pretendemos dar ese paso, sino, en todo caso y por nuestra temática, el paso que iría del *logos* estético a un *logos* que podemos llamar artístico, a

¹⁶ Husserl, Edmund, *Meditaciones cartesianas*, traducción de José Gaos y revisión de Miguel García-Baró, México: FCE, 2005, p. 198.

¹⁷ Husserl, Edmund, *Lógica formal y lógica trascendental. Ensayo de una crítica de la razón lógica*, traducción de Luis Villoro y revisión de Antonio Ziri6n Quijano, México: UNAM/IIF, 2009, p. 356.

¹⁸ Husserl, Edmund, *Meditaciones cartesianas*, p. 198.

¹⁹ *Loc. cit.*

²⁰ *Loc. cit.*

²¹ Husserl, Edmund, *Lógica formal y lógica trascendental*, p. 355.

²² *Ibid.*, p. 356.

un *logos* del mundo artístico, pues nos interesa describir el proceso constitutivo de fenomenalización de las obras de arte.

Lo que resulta por ahora es que la estética trascendental trata de la constitución primordial, la descripción eidética y también se configura como una ciencia, que tiene que dejar en claro categorías lógicas, mostrando su génesis fuera del mundo de la experiencia: categorías que no son deducidas, sino que se justifican volviendo a su suelo ante-predicativo y originario. Así, trata de fundar los medios para reconstruir los procesos de idealización (recordemos la teoría fundacionista de Husserl). Sólo es posible reconstruir este proceso si se puede demostrar que los mundos de la intuición y de la sensibilidad tienen una estructura fija. Sin embargo, que esa sensibilidad pueda proporcionar un punto de apoyo para tal empresa, no nos resulta algo obvio. El mundo de la vida siempre ha sido considerado como el mundo en el que sólo existe la verdad relativa y subjetiva, a diferencia del "verdadero" mundo, al que no se puede llegar a través de los sentidos, sino sólo por el *logos*. De aquí se sigue la importancia del enfoque de Husserl, pues la investigación fenomenológica debe demostrar que en el mundo de la intuición existen normas, que la experiencia no es un caos de los acontecimientos. Es claro que seguir a través de este proyecto consiste en ir más allá de las clásicas oposiciones metafísicas: en primer lugar, la oposición entre lo sensible y lo inteligible, lo temporal y lo eterno, pero lo importante sería destacar que el mundo de la intuición ya tiene una estructura que puede ser investigada científicamente. Entonces resulta que podríamos distinguir entre una estética trascendental, como una descripción eidética del mundo de la vida y de la estructura estática constitutiva de la conciencia, y una estética trascendental como un retorno a la sensibilidad primordial; esto último precede a las estructuras eidéticas y proporciona una base para un análisis genético. En *Ideas I*, desde mi punto de vista, Husserl renuncia a este intento, pues sólo entre los años 1917-26 ha trabajado el necesario concepto de una fenomenología de la experiencia que no es una teoría de las esencias, es decir, una teoría de la síntesis pasiva que requiere una fenomenología de la asociación. Sólo sobre esta base (de la síntesis pasiva) puede ser tratado el proyecto. Para nosotros, la estética trascendental como constitución primordial es más importante que la estética trascendental como descripción eidética. Y es que como sujetos de experiencia estamos constantemente referidos a nuestro mundo de la vida. El ámbito de aplicación de una estética trascendental de corte fenomenológico es la descripción a un nivel genético.

En *Meditaciones cartesianas*, como ya hemos visto, Husserl no observa nada sobre la importancia del *a priori* universal de la estética trascendental, sino sólo sobre la coincidencia entre "estética trascendental" y "constitución primordial". En este camino, Husserl da más pistas directamente de una estética trascendental como ciencia de la sensibilidad, de los fenómenos primordiales. Por lo tanto, una estética trascendental debe señalar fuera de la ontología del mundo de la vida el *a priori* del mundo intuitivo. Por otra parte, el *a priori* de la naturaleza no debe ser investigado ontológicamente.

Entonces, la estética trascendental ultimadamente abarca el ámbito de la constitución primordial de las cosas mismas.

Como sea, es pertinente, desde este mundo primordial y originario, como mundo posible, avanzar gradualmente "al piso superior del *a priori* constitutivo; al del mundo objetivo mismo y al de sus multiplicidades constituyentes (en el grado supremo, los actos 'idealizadores' y teóricos que constituyen, finalmente, la naturaleza y el mundo de la ciencia)"²³. Al respecto no está de más recordar que la ciencia olvida el mundo de la vida, sin embargo, sus teorías lo suponen sin darse cuenta o sin ser conscientes de ello. Dice Husserl:

A la ciencia de la naturaleza, aunque explora el todo de las *realidades*, se le escapa el mundo de la vida de las personas; a éste no lo toca la más sutil teoría científico-natural, y simplemente porque la dirección temática intelectual del investigador de la naturaleza que investiga la realidad de la vida, proviene de una corriente teórica que lo abandona desde el mismo principio, y sólo retorna a él en la forma de la técnica y de cualquier otra aplicación científico-natural en la vida²⁴.

Ahora permítaseme destacar un tercer punto: el hecho, que se considera comúnmente, de que Husserl empezó por plantear el problema del mundo de la vida en su obra tardía, especialmente en *Experiencia y Juicio* y *La Crisis de las Ciencias Europeas y la Fenomenología Transcendental*, este "hecho" es del todo erróneo, pues sabemos que el descubrimiento paulatino de los manuscritos de Lovaina y la periódica publicación de la Husserliana, han podido dar continuidad a la profunda intuición del mundo de la vida y también, por cierto, de la estética trascendental, que ya estaban apuntadas en la fenomenología programática de Husserl, y esto desde muy temprano. A este respecto, Lester Embree, en junio de 1988, hace una gran observación sobre este último punto, pues menciona que Husserl en el párrafo 27 de *Ideas I* ya está, de alguna manera y "sin llamarlo así", pensando en el *Lebenswelt*²⁵.

La idea de esta "estética trascendental" corresponde perfectamente a la subversión husserliana del reparto tradicional entre sensibilidad y entendimiento. En efecto, si lo que se ha de investigar es el momento originario que da lugar a tal reparto (en sus diversas modificaciones), el fenomenólogo debe encaminarse, en primer lugar, a la

²³ *Ibid.*, p. 355.

²⁴ *Ideas II*, p. 430.

²⁵ En el homenaje en el quincuagésimo Encuentro Conmemorativo del Círculo Husserl en la Universidad Wilfred Laurier, en Ontario, Canadá, Embree dice: "Pues bien, el párrafo 27 contiene, según creo, el punto de partida original de la filosofía madura de Husserl. Antes de que Maurice Natanson lea esta sección, me permitiré observar que, sin llamarlo así, Husserl comienza desde el mundo de la vida –el famoso *Lebenswelt*–. A pesar del énfasis puesto en la perspectiva naturalista, es claro que este mundo de la vida es un mundo histórico y social, que comprende bestias y seres humanos, y es además un mundo cultural, cuyos contenidos tienen valor y uso" (Embree, Lester, "Una representación de Edmund Husserl", [en línea]. Disponible en: <<http://www.lesterembree.net/spanishhusserlscript.htm>>).

aísthesis para descubrir allí el nacimiento de la articulación lógico-lingüística. En este sentido, la fenomenología no podría oponerse a un método como el del análisis lingüístico, si lo que este quiere es hacer comprensible un momento tan decisivo como el de la "comprensión del significado", ya sea en las situaciones concretas del lenguaje ordinario o en sus grados más formalizados. En lo que el fenomenólogo siempre insistirá es en que toda comprensión del significado está enraizada en una comprensión del mundo de la vida. Dicho de otro modo, frente o junto al análisis del lenguaje, el fenomenólogo pondrá el análisis de la experiencia, asunto que compete a una "estética trascendental". A nuestro juicio, esta actitud del fenomenólogo, atenta a las sedimentaciones y presuposiciones que pueblan nuestro lenguaje y, por tanto, nuestra experiencia, muestra que la estética trascendental que se propone debe implicar necesariamente el análisis del lenguaje de la percepción (*logos* estético), por decirlo de algún modo.

Ahora bien, en lo que hemos analizado hemos podido destacar dos cuestiones relevantes: en primer lugar, el vínculo de la estética trascendental con cuestiones de arte y, en segundo lugar, el vínculo de la estética trascendental con el mundo de la vida. Sin embargo, del primer punto no hemos dado el paso del *logos* estético al *logos* artístico y, por ello, debemos todavía, en lo que sigue y para terminar, decir unas palabras al respecto. Entonces, accediendo al *logos* del mundo artístico desde este *logos* estético, podemos decir que para Husserl habría necesidad de una disciplina especial (estética trascendental) que descubriría el mundo dado de una vez²⁶; por ello, el mismo padre de la fenomenología concibió la estética trascendental como la parte fundamental de la lógica, pero no de la lógica en el sentido tradicional, ni tampoco de una analítica, sino de una lógica del mundo u ontología mundana. Así, nuestro autor pudo intuir y anunciar el proyecto de una "estética trascendental" planteada en términos de una pasividad que precede a la actividad yoica. La pasividad precede a toda actividad constituyente de objetos por parte del yo. Dice Husserl:

Toda productividad primigenia, primigenia por lo menos en uno o algunos pasos, es espontaneidad de acto. Pero toda espontaneidad se hunde en pasividad, y esto quiere aquí decir: toda objetividad puede ser consciente productivamente de modo primigenio, en su constitución originaria (o en la cuasioriginaria de la reproducción, del recuerdo, de la mera fantasía y semejantes), o puede ser "sensiblemente" consciente en forma de post-conciencia pasiva, que tras el transcurso de la productiva queda a la zaga y permite una mirada retrospectiva (la más primitiva espontaneidad unirradianal) al objeto que acaba

²⁶ Por ello, Levinas sostiene que: "el sentido último del objeto de la ciencia podría ser comprendido a través de su relación con el mundo de la estética trascendental, ineludible en su plano de realidad" (Levinas, Emmanuel, *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger*, traducción de Manuel Vásquez, Madrid: Síntesis, 2005, p. 62).

de ser activamente constituido, o puede asomar un recuerdo o también una transformación de producciones anteriores mediante la eficacia de legalidades anímicas, etc.²⁷.

Se trata, por decirlo así, de una "regresión" en la que los objetos de la fantasía se hunden en esa pasividad cuasioriginaria o pasividad de fantasía, e invierten la productividad primigenia de la espontaneidad del acto. Pareciera, pues, que se invierte el dinamismo de la conciencia otorgando un acceso a esa presencia todavía no objetiva que constituye el ser de la conciencia como actividad intencional quedando, como dice Husserl, a la zaga. Sin embargo, en la mirada retrospectiva es dada una zona pre-objetiva que detiene el curso mismo de la intencionalidad y la actividad constituyente. En eso que hemos llamado regresión (como un regreso a la pasividad originaria) o hundimiento, señala Husserl, el yo abandona su actividad en el mundo objetivo y tendrá acceso a un mundo originario, proteiforme y discontinuo que es la génesis del proceso mismo de fenomenalización, un hundimiento separado del régimen objetivo y ontológico del mundo, pero que nos permite un acceso a la experiencia del arte desde la fantasía. Dicha experiencia nos lleva a lo que se ha denominado el régimen de la *Phantasia* que necesariamente implica una *epojé*, una desconexión del mundo objetivo. A esta *epojé* la designamos estética, puesto que nos permite el acceso al fondo de la conciencia, donde se pone en marcha el análisis de la "estética trascendental" de Husserl y no una simple neutralización de ello.

El asunto de la "estética trascendental" nos permite el acceso a un régimen excepcional de la conciencia amputada de su mundo o, como dice Husserl, "al mundo primordial"²⁸. Un régimen en el que la conciencia se perderá en una temporalidad sin cosas del mundo externo, pues si en la experiencia estética suspendemos el ser del mundo, también quedará suspendido el tiempo objetivo. Se trata de una ruptura del tiempo objetivo, ya que la obra de arte romperá el instante y la continuidad del tiempo objetivo, puesto que bloqueará su administración cronológica, y esto solamente momentánea y pasajera, apenas la duración de la experiencia estética, pues este bloqueo no puede durar mucho tiempo (sólo dura el momento que dura la experiencia estética). Se trata también de una modificación atencional de la conciencia, pues ahora lo atendido en la mirada estética es el obrar mismo de la obra y el mundo objetivo, quizá, quede co-atendido en el horizonte intencional. Este hecho será determinante como condición de posibilidad del momento estético de la obra de arte en su manera de aparición fenomenológica. Además, la aprehensión estética de una obra se ejerce en continuidad con los movimientos del cuerpo y la constitución del espacio percibido puede ser un espacio literario, por ejemplo. Esta aprehensión implica las modificaciones fenomenológicas que llevan a una determinada ruptura con

²⁷ *Ideas II*, p. 385.

²⁸ Husserl, Edmund, *Meditaciones cartesianas*, p. 198.

la percepción cotidiana; digamos que la aprehensión de obras de arte que se da a nivel corpóreo rompe con la cotidianidad del mundo dado en actitud natural.

En este punto, podemos abordar la relación entre arte y fenómeno, cuestión que ahora se reviste de gran importancia. El arte, sin lugar a dudas, posee un carácter cósmico. Es una cosa material que posee una estructura estética (sensible) y con ello diversas texturas. Ahora bien, en la actitud o contemplación estética, a la cual podemos acceder por una *epojé* estética, esto material queda desconectado, suspendido, neutralizado. Estamos conscientes de que Husserl ha indicado este punto en *Ideas I* como modificación de neutralidad y no como una *epojé* estética, y es que la neutralización es la parte opuesta exacta de cualquier forma productiva del conocimiento, ya que esto entra en juego cada vez que tal producción es "puesta entre paréntesis", "fuera de juego" o suspendida, y así cada vez nos abstenemos de realizar un acto de conciencia o sólo "pensamos en ella" sin una ejecución actual. En las *Investigaciones lógicas*, la neutralidad todavía no tenía ese nombre, sino el de "modificación cualitativa", mientras que la fantasía no se había designado con el término clásico de *Phantasie*, sino con una ambigüedad más: *Einbildung* (imaginación); de ahí, la distinción entre las dos debía ser realizada en el párrafo 40 de la quinta de las *Investigaciones lógicas* bajo el título: "Modificación cualitativa e imaginativa".

Ahora bien, en una carta que envía en 1907 al poeta Hofmannsthal, Husserl dice: "La intuición de una obra de arte *puramente* estética se ejecuta en estricta puesta entre paréntesis de cualquier actitud existencial del intelecto y de cualquier actitud del sentimiento y de la voluntad que como tal presuponga una actitud existencial. O mejor: la obra de arte nos traslada (a la vez que nos obliga) al estado de la intuición puramente estética que excluye a aquélla actitud [existencial]"²⁹. Husserl es claro: la intuición estética implica un cambio de actitud en la que se deja a un lado la actitud existencial por medio de una puesta entre paréntesis, esto es, por medio de una *epojé* que nosotros llamamos estética. Un poco más adelante afirma, dando a entender que hay una similitud entre la intuición estética y el trabajo fenomenológico: "Pues también el método fenomenológico reclama la estricta desconexión de todas las proposiciones existenciales. Ante todo, en la crítica del conocimiento"³⁰. E insiste nuestro autor: "El mirar fenomenológico es asociado de cerca al mirar estético en el arte 'puro'; sólo que, claro está, no es un mirar para gozar estéticamente, sino ante todo para indagar con vistas a *conocer*"³¹. Y en seguida agrega: "El *artista* que 'observa' el mundo para alcanzar desde él, para sus fines, conocimiento de la Naturaleza y del Hombre, se comporta respecto al mundo de forma parecida a como lo hace el *fenomenólogo*"³². Esto quiere decir que para el artista que actúa de forma parecida al fenomenólogo, el

²⁹ Edmund Husserl, "Carta de Husserl a Hofmannsthal", en: Moreno Márquez, César, *Fenomenología y filosofía existencial*. Vol. I: *Enclaves fundamentales*, Madrid: Síntesis, 2000, p. 62.

³⁰ *Ibid.*, p. 63.

³¹ *Ibid.*, p. 64.

³² *Loc. cit.*

mundo se torna fenómeno y la existencia del mundo le es indiferente como al fenomenólogo. Este modo de actuar permite "apropiárselo intuitivamente para abarcar así la plenitud de las configuraciones, materiales para configuraciones creativas estéticas"³³. En la intuición puramente estética, el sello del ser o del no-ser, del ser posible o ser probable, etc., queda desconectado; lo que interesa es lo reproducido artísticamente (el objeto-imagen) y en este sentido se aplica la modificación de la neutralización de la percepción que va acompañada de la *epojé* estética. En este sentido, podemos decir que la estética fenomenológica y la actividad creadora artística dejan a un lado la actitud natural, la ponen entre paréntesis.

Esta desconexión es para nosotros una *epojé* estética, porque se ejecuta en actitud estética. Esta *epojé* tiene una función análoga a la *epojé* fenomenológica. Recordemos al respecto que la *epojé* no es un alejarse de las cosas mismas, sino más bien un modo de acceso metódico a las cosas mismas, pero en tanto aparecen a la conciencia, esto es, en tanto fenómenos. La *epojé* fenomenológica se aplica al mundo en su totalidad: la posicionalidad existencial, natural y objetiva queda desconectada. ¿Con qué nos quedamos? Con el fenómeno en su aparecer, es decir, con aquello que aparece a la conciencia y eso que aparece, que es vivenciado, puede ser descrito fenomenológicamente. Ahora bien, la *epojé* estética debe ser aplicada ante objetos artísticos. Su aplicación metódica da por resultado el fenómeno artístico en su aparecer, digamos que ha sido desconectado lo cósmico-real de la obra. Pero ¿qué es esto artístico en su aparecer originario a la conciencia? Las realidades exhibidas en la obra o, mejor dicho, las *cuasi* realidades reproducidas de la obra. Esto quiere decir que la obra obra algo *cuasi* real en mi conciencia y esto es el arte como fenómeno. Aventurándonos a decir esto mismo en otros términos, podemos sugerir que lo desconectado es lo *Körper* de la obra, esto es, su cuerpo físico, inerte, sólido, material y nos quedamos con el *Leib* de la obra, esto es, lo vivo, lo orgánico, "como si" (*Als ob*) lo representado en la obra realmente cobrara vida. En este sentido, cuando afirmamos que lo que hay que ver es la obra y no el objeto, afirmamos que nos quedamos con una suerte de *cuasi-Leib* de la obra de arte.

³³ *Loc. cit.*