

## LEER A MIKEL DUFRENNE HOY\*

Dra. Maryvonne Saison  
*Universidad de París X*

Traducción: Javier Barcia González  
*Universidad de Santiago de Compostela*

### Resumen

Este artículo pretende ofrecer al lector una oportunidad más para acercarse al pensamiento de Mikel Dufrenne. Conscientes del silencio de su figura en sus últimos años, pero también de su contemporaneidad, proponemos una rehabilitación del pensamiento de una de las figuras más destacadas de la teoría estética contemporánea.

Indagamos en las bases fenomenológicas de su teoría de la experiencia estética, focalizada en la percepción estética, que florece en la unión de la expresión del objeto con el sentimiento del sujeto. Una relación afectiva sujeto-objeto que pone de manifiesto el problema de la anterioridad y la fundamentación de dicha afectividad, conduciendo nuestra reflexión desde la fenomenología hacia una dimensión trascendental de *a priori*s, materiales y afectivos, sujetos a historicidad, y reunidos en la profundidad de lo poético como imagen de lo originario, cuya experiencia estética nos adentra en la filosofía de la Naturaleza.

*Palabras clave:* Mikel Dufrenne, estética fenomenológica, arte y política, objeto estético, obra de arte, percepción estética, público, expresión, sentimiento, poético, imaginación, filosofía de la Naturaleza, *a priori*.

### Abstract

This article intends to offer the reader another chance to come close to the thinking of Mikel Dufrenne. Being conscious of both his silence over the last years and his present,

Recibido: 21/01/05. Aceptado: 23/09/05

\* Presentamos al lector la primera traducción al español de este artículo redactado originalmente en francés por la Dra. Maryvonne Saison (Universidad de París X) con el título "Lire Mikel Dufrenne aujourd'hui" que ha sido publicado en la nueva *Enciclopedia China de Filosofía*. Agradezco con entusiasmo a la autora el permiso de traducción y edición que ha tenido a bien concederme.

we propose a rehabilitation of the thought of one of the most outstanding figures of contemporary aesthetic theory.

We have researched the phenomenon basis of his theory on the aesthetic experience, focused on aesthetic perception, which flourishes in the union of object expression and the feeling of the individual. An emotion (individual-object) which reveals the problem of precedence and the foundation of emotionalism, leading to our reflection from phenomenology to *a priori* significant dimension, both material and emotional, subject to history and gathered in the depth of poetry as an image of the original, in which the aesthetic experience introduces us to the philosophy of nature.

**Keywords:** Mikel Dufrenne, aesthetic phenomenology, art and politics, aesthetic object, masterpiece, aesthetic perception, public, expression, feeling, poetic, imagination, philosophy of Nature, *a priori*.

## 1. Una singular historia

En los años 1960, Mikel Dufrenne representa la estética en Francia y garantiza su esplendor en el extranjero. A partir de los años 1980 su nombre comienza a ser progresivamente omitido en los cenáculos parisinos, cuando una nueva generación de fenomenólogos se impone y la filosofía analítica opera una lenta incursión. Fuera de Francia, su pensamiento continúa prevaleciendo: se le considera ya como un clásico de la estética. Con el paso de los años, a las puertas del siglo XXI, Mikel Dufrenne tarda en reencontrar, en su propio país, la audiencia que merece: se le cita, siempre sin leerlo ni reeditar sus textos, y desde la ecología a la filosofía analítica, se le invoca como precursor, sin jamás interrogar verdaderamente su pensamiento.

Es necesario señalar que, desde la aparición de *La phénoménologie de l'expérience esthétique*, en 1953, hasta la muerte del filósofo el 10 de junio de 1995, ese medio siglo transcurrido ha sido el escenario de inmensos malentendidos en todos los frentes: ni la filosofía, ni las artes de los años 2000 pueden reencontrarse verdaderamente en la herencia de los años cincuenta. La vida de Mikel Dufrenne está marcada por los mayores acontecimientos del siglo: nace el 9 de febrero de 1910, su escolaridad es brillante (es admitido en la École Normale Supérieure en 1929 y agregado de filosofía en 1932), pero la guerra retarda su entrada en la carrera universitaria: movilizadado en 1939, es capturado y enviado a Alemania en mayo de 1940. Los años de cautiverio no son años perdidos ni para el estudio y la vida intelectual, ni para la amistad: Dufrenne reencuentra allí a Paul Ricoeur y su trabajo en conjunto durante estos años permite la publicación en 1947 de *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Mikel Dufrenne et Paul Ricoeur, *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence*, Paris, Le Seuil, 1947.

Desde su regreso de Alemania, Dufrenne divide su trabajo entre la escritura y la docencia, primero en Institutos, después en las Universidades de Poitiers, en 1953, y de Nanterre (participando desde 1963 en la fundación del Departamento de Filosofía) donde termina su carrera en 1974. Durante la redacción de su tesis, consagrada a la experiencia estética, se compromete con la vida pública: publica artículos sobre temas de actualidad en revistas como *Combat* y otros periódicos. También se interesa muy particularmente por la sociología: la enseña en la Sorbona y consagra su tesis complementaria a *La personnalité de base*<sup>2</sup>; obra que se publica en 1953, junto con su tesis principal. Durante su período de actividad, la vida de Mikel Dufrenne es la propia de un universitario de prestigio internacional: recorre el mundo para pronunciar conferencias y enseñar; sus obras son traducidas a múltiples lenguas. En Francia, dirige la *Revue d'esthétique*, con Étienne Souriau desde 1960, después con Olivier Revault d'Allones hasta 1995; crea, en la Edición Klincksieck una prestigiosa colección de estética en la cual descubre nuevos autores y publica textos que todavía hoy sientan autoridad. Preside la Société française d'esthétique desde 1971 a 1994.

Además de artículos consagrados a filósofos, artistas o temas de actualidad, recogidos la mayor parte en recopilaciones como *Jalons*<sup>3</sup>, o los tres tomos titulados *Esthétique et philosophie*<sup>4</sup>, las obras de Dufrenne se debaten entre la reflexión puramente filosófica, con las dos obras consagradas a los "a priori"<sup>5</sup>, la reflexión filosófico-política<sup>6</sup> y la reflexión filosófica y estética<sup>7</sup>. Los años durante los cuales los textos de Dufrenne se imponen serán de los cincuenta a los setenta. La autoridad disminuye con los acontecimientos de 1968, cuando Dufrenne toma partido explícitamente a favor de los estudiantes y los movimientos sociales, y con el ascenso del estructuralismo respecto al cual el filósofo mantiene serias reservas, desde *Langage and phi-*

<sup>2</sup> Mikel Dufrenne, *La personnalité de base*, Paris, P.U.F., 1953.

<sup>3</sup> Mikel Dufrenne, *Jalons*, La Haye, Nijhoff, 1966.

<sup>4</sup> Mikel Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, Paris, Ed. Klincksieck, t.1, 1967 ; t.2, 1976 ; t.3, 1981.

<sup>5</sup> Mikel Dufrenne, *La notion d'a priori*, Paris, P.U.F., 1959 ; *L'inventaire des a priori*, Paris, Ed. Christian Bourgois, 1981.

<sup>6</sup> Mikel Dufrenne, *Pour l'homme*, Paris, Le Seuil, 1968; *Art et politique*, Paris, U.G.E., col. 10/18, 1974; *Subversion, perversion*, Paris, P.U.F., 1977.

<sup>7</sup> Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, P.U.F., 1953; *Le poétique*, Paris, P.U.F., 1963; *L'œil et l'oreille*, Montréal, L'hexagone, 1987, reeditado por Jean-Michel Place, Paris; *Le Cap-Ferrat*, libro-objeto en colaboración con el escultor Bauduin, fuera de comercio, en 1994.

losophy<sup>8</sup>, obra publicada únicamente en inglés en 1962, hasta *Pour l'homme* en 1968. Esta resistencia a la oleada estructuralista que se desencadenaba en Francia, su independencia de espíritu y su originalidad relegan a Dufrenne apartándolo de las corrientes vigentes. Sin pasar desapercibidas, sus obras posteriores no conocen más que un éxito de estima; el filósofo, sensible a este malentendido y, permaneciendo siempre al corriente de los acontecimientos y muy presente para un grande grupo de amigos, escribe muy poco durante los últimos diez años de su vida.

Si levantamos acta, tras la fama casi inmediata, del eclipse sufrido por Dufrenne en Francia durante el último cuarto del siglo veinte, conviene en adelante reparar la injusticia que le ha sido practicada, visitar e interrogar una obra auténtica y original, desmarcada de las modas y de los movimientos efímeros, cuya lucidez y riqueza está en vías de ser reconocida.

## 2. El anclaje fenomenológico

El descubrimiento de la fenomenología husserliana subyace indiscutiblemente en el origen de la renovación de la filosofía francesa desde los años 1930-1940: ella produce un verdadero impacto. En 1940 y 1945 aparecen *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, de Jean-Paul Sartre, después la *Phénoménologie de la perception* de Maurice Merleau-Ponty; una tercera «fenomenología», la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, ve la luz en 1953. Esta última no puede leerse más que a la luz de esta sucesión, pues dialoga con las dos precedentes a la vez que lo hace con Husserl: nos lo indica una nota al comienzo de la obra de Dufrenne: “se verá que no nos restringiremos a seguir al pie de la letra a Husserl. Nosotros entendemos la fenomenología en el sentido en el que los Señores Sartre y Merleau-Ponty han aclimatado el término en Francia: descripción que apunta a una esencia, definida ésta como significación inmanente al fenómeno y dada con él. La esencia está por descubrir, pero por un desvelamiento y no por un salto de lo conocido a lo desconocido”<sup>9</sup>. Es incontestable que Dufrenne se ha preocupado menos de las obras estéticas alemanas escritas por los discípulos de Husserl, excepto algunos parágrafos que dedica a Ingarden y

<sup>8</sup> Mikel Dufrenne, *Langage and philosophy*, Bloomington, Indiana University Press, 1962.

<sup>9</sup> Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, op.cit. (cifrada en adelante *Ph*), p.4.

a Conrad, que del contexto francés. Su reflexión estética prolonga a la vez la filosofía de la percepción merleau-pontiana y la filosofía política sartreana, se sitúa entre Sartre y Merleau-Ponty, en el intento de reconciliar monismo y dualismo para “ser a la vez poetas del origen y artesanos de la historia, asumiendo este estatuto ambiguo del ser que pertenece a la Naturaleza y que la Naturaleza quiere distanciado”<sup>10</sup>.

Lo que es necesario incluir en el haber de la fenomenología, es la orientación adoptada por Mikel Dufrenne en esta estética general: él no aborda la estética ni por su historia, ni a través de categorías o temáticas esperadas como la belleza o el gusto, él escoge describir la “experiencia estética”, y por ello mismo privilegiar el punto de vista del espectador sobre el del creador. En la “Introducción” explica esta definición de su objeto: contrariamente a una reflexión sobre el arte de tipo sociológico, antropológico o de inspiración hegeliana, que se orientaría hacia el estudio de la actividad creadora, la perspectiva fenomenológica le conduce a buscar la esencia de la relación estética como una modalidad de una experiencia específica, identificada por la tradición bajo el término de “contemplación”. Su propósito no consiste en practicar un análisis del concepto de contemplación o de su historia: lo que le interesa, es manifestar que la relación estética desvela la relación original que liga el sentido del mundo al sujeto humano. La experiencia estética reúne a un objeto con la conciencia que lo apunta, prueba una solidaridad de la experiencia con lo que ella presenta, una solidaridad de la actitud y de su objeto. El método fenomenológico es el único susceptible de explicitar esta relación noético-noemática y de aclarar la intencionalidad específica habida en la contemplación. La aportación de la fenomenología a la estética, es la esperanza de superar los conflictos que han enfrentado las teorías de la subjetividad a los objetivismos. La intencionalidad de la experiencia estética se muestra por la cualidad del objeto al cual ella se refiere. El contexto kantiano en el cual un objeto, sin explicación alguna posible, supone la ocasión para un individuo de devenir sensible, bajo la modalidad del placer o del displacer, al sentimiento que ella le provoca, es ahora superado: la experiencia estética no tiene lugar más que en el doble juego de un objeto privilegiado y de un sujeto apto para responderle. Las estéticas de la subjetividad elaboradas durante todo el siglo XIX son igualmente superadas: ni una *Einfühlung*, ni ninguna forma de intuición rinden cuentas del doble aspecto de una experiencia que compete tanto a las cualidades del objeto como a aquellas del sujeto. El naturalismo o el psicologismo, las estéticas objetivistas de Taine o de Fechner

<sup>10</sup> Mikel Dufrenne, *Pour l'homme*, op.cit., p.149-150, nota 3.

son igualmente rechazadas por una descripción fenomenológica que valora tanto la emergencia de la subjetividad humana y el carácter significativo del comportamiento como la trascendencia expresiva de la obra.

### 2.1 *El peso de la antropología*

La afirmación de la solidaridad de noéma y noésis no resuelve sin embargo todos los problemas de método: Mikel Dufrenne se topa con la circularidad que caracteriza entonces la relación sujeto-objeto. Partir de la experiencia estética, supone arriesgarse a subordinar el objeto a una percepción que puede estetizar todo. Para evitar el relativismo que conduce a considerar como “estético todo objeto que es estetizado por una experiencia estética cualquiera” (*Ph.*, p.7), y alcanzar un mayor rigor, más vale entonces subordinar “la experiencia al objeto en lugar de subordinar el objeto a la experiencia, definiendo el objeto mismo por la obra de arte” (*Ph.*, p.8). La obra de arte tiene una existencia reica que interesa al filósofo: y no desdeña, llegado el caso, caracterizarle sus condiciones de existencia en el contexto político y social. Una obra como *Art et politique*<sup>11</sup> se consagra precisamente al arte y a la política como “instituciones”, en tanto que “realidades” (*Pol.*, p.16). Se trata entonces, inspirándose en la antropología cultural tal y como ha podido practicarla Malinowski, de describir las estructuras de las instituciones a través de elementos como el estatuto, lo personal, las normas, lo material, las actividades o la función (*Pol.*, p.68). Observamos la importancia de la antropología y de la sociología en el recorrido intelectual de Mikel Dufrenne: esto es lo que le conduce a mezclar, en su reflexión estética datos heterogéneos que él sostiene como complementarios. La yuxtaposición de una conciencia constituyente y de una conciencia que él llama “natural” pero que considera como histórica, le permite insistir sobre el peso de la historia y de las culturas: la conciencia está “sometida a una antropología”, ella “se despierta en un mundo ya arreglado donde se encuentra como heredera de una tradición, beneficiaria de una historia, y donde entraña por sí misma una nueva historia” (*Ph.*, p.6). La antropología orienta al fenomenólogo hacia la obra de arte en su búsqueda del correlato de la intención estética: “la experiencia estética se cumple en un mundo cultural donde se ofertan obras de arte y en donde se nos enseña a reconocerlas y a gustarlas. (...) No es posible ignorar las condiciones empíricas de la experiencia estética” (*Ph.*, p.10-11). Lejos de arruinar la eidética del arte, tanto la historicidad de la producción artística como la diversidad de las formas del arte y del juicio de

---

<sup>11</sup> Mikel Dufrenne, *Art et politique*, po.cit. (cifrada en adelante *Pol.*).

gusto son prueba de la potencia del arte. El arte, como categoría general, así hipostasiado reconduce al filósofo sobre el camino de la fenomenología.

## 2.2 El objeto estético

La experiencia estética exige entonces del fenomenólogo un concepto apropiado para designar la obra de arte en tanto que correlato de la intencionalidad estética: ahora que la obra de arte se define más allá de la experiencia estética, “el objeto estético es, por el contrario, el objeto estéticamente percibido, es decir percibido en tanto que estético” (*Ph.*, p. 9). Este concepto de “objeto estético” es el pivote de la estética dufrenneana, gracias a él la esencia de la experiencia estética puede ser despejada, y la elucidación eidética no es invalidada por la historia. El objeto estético expresa la adecuación de una percepción a su objeto: “la percepción estética fundamenta el objeto estético, pero reconociendo su derecho, es decir sometiénose a él; de algún modo ella lo completa, pero no lo crea. Percibir estéticamente, es percibir fielmente” (*Ph.*, p.9). Las estructuras objetivas de la obra de arte rehabilitan la reflexión, la cual estudia el objeto en lugar de percibirlo.

La *Phénoménologie de l'expérience esthétique* se inicia con la “Fenomenología del objeto estético”, para hacer aparecer las promesas que tal objeto manifiesta y que como tal debe mantener, dado que “su esencia es para él una norma” (*Ph.*, p.22). Él reenvía a la percepción: “la experiencia estética es una experiencia perceptiva” (*Ph.*, p.46). Reencontramos aquí la circularidad ya aparecida: “el fin de la percepción estética no es otro que el descubrimiento constituyente de su objeto. Pero si se quiere definir el objeto estético, hay que suponer esta percepción ejemplar que lo hace aparecer” (*Ph.*, p.25). Los trabajos de Merleau-Ponty son retomados y desarrollados por Dufrenne en una articulación constante entre la estética y la filosofía: la percepción estética, requerida por la obra de arte digna de este estatuto es “la percepción por excelencia, la percepción pura, que no tiene otro fin que su propio objeto” (*Ph.*, p.25).

Poco a poco el objeto estético es así definido a partir de una percepción que no apela ni a la acción ni a la reflexión: él no solicita más que mi percepción, no me determina a nada, “más que a percibir, es decir a abrirme a lo sensible” (*Ph.*, p.127). Su presencia injustificada es tanto más imperiosa cuanto más exaltada es la materialidad del objeto y cuanto más encuentra ahí lo sensible su apoteosis y su gloria. Su forma es su sentido inmanente: “lo que constituye la sustancia misma de la obra, es lo sensible que no viene dado más que en la presencia” (*Ph.*, p.41). Porque el sentido es inmanente a lo sensible, el significado inmanente al significante, “él se desprende de lo percibido como aquello por medio de lo cual se percibe lo percibido” (*Ph.*,

p.42). En otras palabras, “lo que el objeto estético me comunica, lo dice a través de su presencia, en el seno mismo de lo percibido” (*Ph.*, p.44). Pero insistir en la percepción, es también reconocer la relación esencial que une la obra a su recepción, desarrollar a la vez un análisis de la ejecución o de la exposición de las obras y un análisis del público. Ciertos pasajes del texto exponen tan bien las teorías literarias de la recepción como los análisis de Goodman. En su espíritu, sin embargo, toman sentido en esta única aserción, constantemente reiterada: “el ser de la obra de arte sólo se libra con su presencia sensible, la cual me permite aprehenderla como objeto estético” (*Ph.*, p.79).

Las importantes páginas consagradas al público desarrollan la exigencia “quasi” ética que caracteriza la recepción adecuada de la obra: no hay objeto estético más que por lo que la obra espera del espectador, “a la vez su consagración y su acabamiento” (*Ph.*, p.82). Los espectadores se juzgan entonces al aliso de su percepción de las obras. Entre el receptor y la obra, una extraña relación se instaura, de posesión o de hechizo: “la obra lleva la iniciativa: lo que ella espera del espectador responde a lo que ella ha previsto para él. Y esto nos prohíbe todo subjetivismo. Lejos de que sea la obra la que está en nosotros, somos nosotros quienes estamos en ella. Ser testigo, implica no añadir nada a la obra, pues la obra se impone al espectador tan imperiosamente como al ejecutante” (*Ph.*, p.96). El objeto estético permite entonces constituir una “comunidad real”, me obliga a renunciar a mi diferencia para convertirme en “el semejante de mi semejante” al aceptar la regla del juego de la percepción, “el objeto estético permite al público constituirse como grupo porque se presenta como una objetividad superior que vincula a los individuos y les obliga a olvidar sus diferencias individuales” (*Ph.*, p.104). El valor ético de la experiencia estética es también de este modo afirmado: “el hombre ante el objeto estético trasciende su singularidad y se abre al universal humano” (*Ph.*, p.106). Es incontestablemente en la tradición kantiana que Dufrenne se sitúa cuando atribuye así a la contemplación estética un valor social. El objeto estético declara a favor de la humanidad del individuo.

### 2.3 La expresividad y el sentimiento

El objeto estético es entonces mucho más que una cosa. Él se caracteriza por la expresividad: “el arte, pues, sólo representa expresando, es decir comunicando, por la magia de lo sensible, un cierto sentimiento gracias al cual el objeto representado puede aparecer como presente. Él es significativo en lo que tiene de expresivo” (*Ph.*, p. 187). Es por su expresividad que él tiene valor de para-sí y que él se asemeja al sujeto, hasta el punto de ser presentado como un “quasi-sujeto” (*Ph.*, p.197). En tanto que tal, él abre un mundo en el

mundo, el “está preñado de un mundo que le es propio” (*Ph.*, p.200). Lejos de dejarse contaminar por el mundo que le rodea, opera en él la metamorfosis y lo estetiza: “el objeto estético ejerce un imperialismo soberano: él irrealiza lo real estetizándolo” (*Ph.*, p. 207). Lo que corresponde a esta cualidad del objeto estético del lado del sujeto, es el sentimiento: capaz de expresión, el objeto estético produce “sobre quien lo percibe una cierta impresión, manifestando una cierta cualidad que el discurso no puede traducir, pero que se comunica despertando un sentimiento” (*Ph.*, p.235). El sentimiento es el “modo específico de aprehensión del mundo expresado” (*Ph.*, p.257).

La descripción del objeto estético solicita una sistematización y abre así la interrogación ontológica. Si Mikel Dufrenne critica bastante rápidamente las diversas posiciones que se le ofrecen y que definen el objeto estético como imaginario o intelectual, es para volver sobre la característica esencial de este objeto de estar abocado a la percepción e interrogarse sobre el ser del ser percibido. Prolongando los análisis de Merleau-Ponty, Dufrenne ve en el objeto percibido “una trascendencia en la inmanencia, (...) que comporta una verdad que no cesa de sustraerse a la percepción, aunque la percepción la deje siempre presentir” (*Ph.*, p.285). Él esboza ahí un pasaje de la comprensión inmediata en el sentimiento, de una exigencia de conocimiento y de verdad que llama al concepto. Este pasaje no es sin embargo efectuado en la determinación ontológica del objeto estético: sólo el objeto ordinario nos invita a salir de la percepción, “el objeto estético nos remite a ella ineludiblemente” (*Ph.*, p.286), “su ser es un aparecer” (*Ph.*, p.287). La revelación inmanente al aparecer, en la presencia, indica una verdad que se impone al espectador: “estoy como alienado: lo sensible resuena en mí sin que yo pueda ser nada más que el lugar de su manifestación y el eco de su potencia” (*Ph.*, p.290). La conclusión del estudio del objeto estético parece entonces inclinarse hacia una primacía del objeto: sin mí, él no es nada, “pero yo no soy más que el instrumento de este cumplimiento, siendo el objeto quien manda. La percepción estética, en tanto que sentimiento, es alienación” (*Ph.*, p.296). Retengamos la lección: la alienación corrige la intencionalidad, “no puedo decir que yo constituya el objeto estético, sino que él se constituye en mí en el acto mismo por el cual lo contemplo, porque no lo miro como algo exterior a mí, sino viéndome en él” (*Ph.*, p.296). En otros términos, tal y como lo retomarán unánimes los fenomenólogos atentos al arte después de Dufrenne, la conciencia estética no es constituyente<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Mikel Dufrenne vacila todavía entre la vía trazada por Henri Maldiney y los desarrollos estéticos originales que él mismo presenta por su parte. Recordemos que en 1985, publica en la colección de estética *Art et existente*, de Maldiney, en el cual podemos leer: “La

## 2.4 La experiencia estética como “processus”

La originalidad de Mikel Dufrenne es sin duda la de conciliar la singularidad de la experiencia estética abocada a la percepción y que se da bajo la especie del sentimiento, y la exigencia reflexiva que desea acceder a un conocimiento del objeto y de su sentido. A los tres aspectos del objeto, “lo sensible, el objeto representado y el mundo expresado” (*Ph.*, p.419), corresponden tres momentos de la percepción: la presencia, la representación y el sentimiento. A la triple actitud del sujeto corresponde un triple rostro del mundo. Nos situamos en el corazón de la especificidad de la percepción estética en relación a otras modalidades perceptivas: la percepción estética recorre un trayecto que va desde la presencia a la representación y culmina en el sentimiento. Este recorrido o este trayecto es designado unas veces bajo el término de “oscilación”, otras veces bajo el de “dialéctica”. En la medida en la que estamos en la presencia, vivida por el cuerpo, permanecemos en el “plano existencial de la percepción en el que se realiza la presencia en el mundo” (*Ph.*, p.422): entre las cosas y nosotros, no hay pantalla. Dufrenne presenta trazos merleau-pontyanos para describir este nivel pre-reflexivo en el que el objeto se da menos al pensamiento que al cuerpo. Este contacto primero es ya complejo: Dufrenne habla de “intelección corporal” (*Ph.*, p.424) y apunta a un cuerpo de entrada ya moldeado por la cultura. La alternativa de la orientación estética no está con todo todavía cumplida: ella se conquista contra la tendencia a la acción, la cual prevalece. La contemplación supone la renuncia a la vocación pragmatista del cuerpo y la recuperación de esta experiencia inocente de complicidad y de placer con los objetos. Dufrenne desconfía sin embargo de los peligros inherentes a una relación con el cuerpo que daría lugar en exceso a la seducción: “una teoría de la percepción no puede permanecer ahí y debe pasar de la comprensión vivida por el cuerpo a la intelección consciente realizada en el plano de la representación” (*Ph.*, p.425). Así presentado, el paso de lo vivido a lo representado muestra un movimiento dialéctico. En cambio, si consideramos que es del espíritu al cuerpo, la génesis es recíproca, y hay oscilación: “nosotros no somos un espíritu que se incorpora a un cuerpo, ni un cuerpo que sería la decadencia

---

visión (de un cuadro) no presenta la estructura de la intencionalidad. Esto es por lo que ella es estética. Si lo *estético-sensible*, accede en la obra de arte a la verdad de su esencia, es porque lo *estético-artístico*, a diferencia de la percepción, mirada objetivante, asume la no-intencionalidad del sentir. El sentir es comunicación *con* el mundo. Este “con” expresa la dimensión estética misma, como reencuentro. Toda mirada intencional se dirige sobre una objetividad. Ella objeta el mundo o la obra y por aquí reprime o suprime el momento del reencuentro, que es el momento de realidad”.

de un espíritu, sino que somos perpetuamente un cuerpo que se transforma en espíritu y un espíritu que se transforma en cuerpo” (*Ph.*, p. 440). La presencia es una relación originaria que alimenta la representación y la suscita, pero ésta no deja de proceder de una “corporalización de lo espiritual” que alimenta lo irreflexivo con lo reflexivo.

Para comprender el carácter procesual de la experiencia estética tal como la concibe el filósofo, es necesario entonces hacer intervenir la imaginación, la cual asegura en la sistematización filosófica, el paso de lo percibido a lo pensado. La imaginación ofrece la posibilidad trascendental de recular, de afirmar una distancia. Bien diferente de la imaginación descrita por Sartre, ella no niega lo real, sino que lo anticipa: es un pre-real y no un irreal. La *Phénoménologie de l'expérience esthétique* no es con todo la obra de Dufrenne en la cual dicho punto de vista encuentra su máximo desarrollo: se trata solamente de valorar el papel trascendental de la imaginación a expensas de su actividad empírica. En efecto, empíricamente la imaginación, en tanto que ella enriquece lo dado por las imágenes, no resulta necesaria a la percepción estética, suficiente ya por sí misma: “la imaginación puede suscitar la percepción, pero no tiene que enriquecerla” (*Ph.*, p. 448). La imaginación requerida está avocada, también, a la percepción: “la imaginación sólo puede ser invocada aquí si colabora con la percepción, y no como correlato de una conciencia de imagen que exigiría, con la renuncia de la percepción, el abandono del objeto estético” (*Ph.*, p.452). Si buscamos desarrollar una experiencia estética, más vale entonces reprimir la imaginación empírica: “la obra de arte verdadera nos evita esfuerzos de la imaginación” (*Ph.*, p.457).

El momento de la representación abre sin embargo una esperanza a la cual nada responde: lo que pretendíamos atrapar en la obra escapa a las investigaciones más profundas. Ninguna meditación suprime el misterio de la obra ni reduce su singularidad: es necesario volver a la percepción, la cual, ella sola por sí misma, nos permite una verdadera comunión con la obra. Si la percepción no estética nos arrastra hacia los estudios profundos, la percepción estética nos convence de que ahí no está lo esencial. No se trata de un simple regreso a una primera relación corporal: “se trata de transformar el ver sin anularlo, de inaugurar una nueva relación con el ser que no suprima en absoluto la representación y no suponga pura y simplemente un regreso a la presencia” (*Ph.*, p. 469). Dufrenne se encuentra muy lejos de poner en la picota los trabajos de los historiadores o de los especialistas de las diferentes ciencias humanas: “ninguno de sus pasos, incluso los que parece utilizar la obra para fines no estéticos, resulta indiferente; todo puede enriquecer y favorecer la percepción y preparar así el sentimiento en que

ella concluye” (*Ph.*, p. 521). La clarividencia natural en la cual el filósofo quiere todavía creer a menudo se derrumba mucho tiempo antes de darse. Dufrenne insiste en afrontar dos vías de acceso al sentimiento: una que ahorraría por así decirlo la representación y la reflexión, y la otra, que tras haber atravesado esta etapa, transformaría la presencia sentida en presencia comprendida (*Ph.*, p. 514). Quedémonos con estas palabras: “la actitud estética no es nada simple, no discrimina el juicio a favor del sentimiento, es una suerte de oscilación perpetua entre lo que podríamos llamar actitud crítica y actitud sentimental” (*Ph.*, p. 524). De hecho, muy a menudo, es necesario concebir la experiencia estética como un trayecto o un proceso complejo que exige tiempo: “es la llamada del objeto estético mismo, quien solicita a la vez la reflexión, dado que él aparece con suficiente coherencia y autonomía para reivindicar un conocimiento objetivo, y el sentimiento, dado que no se deja agotar en este conocimiento despertando una relación más íntima” (*Ph.*, p.525). Sin embargo deberá volver siempre a una percepción efectiva concreta: “el sentimiento estético no puede sobrevivir a la desaparición de su objeto” (*Ph.*, p.531). El sentimiento imperioso e intenso que nos seduce caracteriza a la experiencia, la vuelve única más allá de su diversidad y se convierte en el criterio de reconocimiento de la obra: hay obra, cualesquiera que sean por lo demás las lábiles categorías culturales e históricas, cuando una experiencia estética tiene lugar en ella.

### 3. De lo fenomenológico a lo trascendental y a la filosofía de la Naturaleza

Cuando parece todo dado en la descripción fenomenológica que ocupa la parte esencial de la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*; Mikel Dufrenne invoca sin embargo la necesidad de establecer una “crítica” de la experiencia estética que le induce a pasar de lo fenomenológico a lo trascendental. Esta decisión está ligada a la influencia kantiana predominante y al deseo de racionalidad, que orientan la reflexión hacia el examen de las condiciones de posibilidad de tal experiencia. La hipótesis de Dufrenne es que la experiencia específica presente pone en juego verdaderos *a priori* de la afectividad: “igual que los *a priori* kantianos son las condiciones bajo las cuales un objeto es dado, o pensado, proponemos aquí las condiciones bajo las cuales un mundo puede ser sentido” (*Ph.*, p. 539).

#### 3.1 Los *a priori* materiales y las categorías de la afectividad

La divergencia respecto a Kant es anunciada de entrada: el sujeto que interesa a Dufrenne no es el sujeto trascendental sino el sujeto concreto,

artista o espectador, “capaz de establecer una relación viva con el mundo” (*ibid.*). El sujeto sensible al sentimiento recoge en un saber subjetivo un sentido carnal. Los *a priori* descubiertos por el filósofo no son lógicos ni formales, sino materiales. Las categorías de la afectividad tienen nada menos que un valor noético en la medida en que lo afectivo se convierte en el punto de reencuentro entre el sujeto y el objeto: “la afectividad no está tanto en mí como en el objeto; sentir es experimentar un sentimiento, no como un estado de mi ser, sino como una propiedad del objeto. Lo afectivo no es en mí más que la respuesta a una cierta estructura afectiva en el objeto” (*Ph.*, p. 544). Dufrenne invoca por ejemplo lo trágico racineano: entre Racine y el mundo racineano, no podemos determinar su anterioridad, pues ambos “están subordinados a una cualidad afectiva que nos atreveríamos a llamar pre-raciniana” (*Ph.*, p. 560). La cualidad afectiva nos reenvía a una realidad original anterior a toda distinción, la de la expresión. Toda expresión instaaura sin embargo una relación noético-noemática que liga un objeto a un sujeto.

Otra diferencia en relación a Kant aparece entonces: el *a priori* se desdobra, es a la vez una estructura que pertenece al objeto y un saber virtual de estas estructuras en el sujeto. Es además porque el sentimiento no solicita (al menos de derecho) ni la génesis ni el aprendizaje, que este *a priori* es compartido entre el sujeto y el objeto para reunirlos en una feliz complicidad. Llevamos en nosotros mismos categorías afectivas que permiten a la obra despertar un eco: “si podemos sentir lo trágico de Racine o lo patético de Beethoven o la serenidad de Bach, es porque tenemos alguna idea, anterior a todo sentimiento, acerca de lo trágico, de lo patético o de lo sereno, es decir de lo que es necesario llamar de ahora en adelante categorías afectivas, que son a las cualidades afectivas lo que lo general es a lo singular, y también lo que el conocimiento de lo *a priori* es a lo *a priori*” (*Ph.*, 571-572). La determinación del *a priori* es entonces triple: “el *a priori* es, en primer lugar, en el objeto, aquello que lo constituye como objeto, es pues constituyente. Además es en el sujeto un cierto poder de abrirse al objeto y de determinar su aprehensión, poder que constituye al sujeto como tal; entonces es existencial. Y por último puede ser el objeto de un conocimiento que es él mismo *a priori*” (*Ph.*, p. 546).

La investigación acerca del *a priori* abierta en la obra de 1953 es objeto de un constante desarrollo, materializado en las dos obras posteriores de 1959 y 1981. Solo los aspectos constituyentes y existenciales del *a priori* son desarrollados en el estudio de la experiencia estética, aquellos que conducen a un pensamiento susceptible “de ser subjetivo sin faltar a la objetividad” (*Ph.*, p. 547). La influencia de Max Scheler matiza la influencia kantiana: las

cualidades afectivas son comparadas a los valores, en la medida que realizan la unidad de una experiencia compleja y, como se ha visto, procesual. La crítica (de la experiencia estética) toma rápido “un giro ontológico” fuertemente reflejado en el acuerdo entre el hombre y lo real: “el *a priori* puede ser, a la vez, una determinación del objeto y una determinación del sujeto, solamente porque es una propiedad del ser que es anterior, a la vez, al sujeto y al objeto, y que hace posible la afinidad del sujeto y del objeto” (*Ph.*, p. 561). Un poco más adelante, Dufrenne insiste en el anclaje de la ontología en el pensamiento del *a priori*: la alianza que liga el hombre al mundo no nos permite concluir una alteridad radical de lo real; el empirismo de lo trascendental, permite al filósofo tomar distancias definitivas en relación al idealismo husserliano. El acuerdo que liga el hombre al mundo es un hecho que incita al filósofo a la aventura que definitivamente renuncia a pensar, pero la cual el artista testimonia, y muy especialmente el poeta.

### 3.2 *Del a priori a la ontología: lo poético y la filosofía de la Naturaleza*

Le Poétique<sup>13</sup>, a través de una reflexión sobre el lenguaje, prolonga la perspectiva ontológica a la cual el filósofo había renunciado en la redacción de la obra de 1953. El poeta, gracias a una extraña incursión del “referente” en el discurso mismo, consigue rendirlo presente por mediación del afecto. En el centro de la cuestión de la expresión, Dufrenne analiza las dos dimensiones del discurso, que son la significación y la designación: el lenguaje expresivo suprime la distancia referencial apuntando la inmanencia del signo en lo designado. El poeta da la palabra a la cosa. La expresividad, verdadero hechizo que invoca a las sinestesias, une la palabra a lo que designa y mete al lector en un estado de resonancia: la palabra suscita lo que suscitaría la cosa. Lo “poético” define el modo de ser de la subjetividad que escucha el poema: “el sentimiento nos conduce a la inteligencia a través del contenido expresivo de la palabra; pero esta inteligencia no es conceptual, sino sensible; y la sensibilidad que recoge el sentido no es sensorial, sino afectiva. (...) El sentido que nosotros experimentamos es la cara afectiva que el objeto nos tiende” (*Po.*, p. 32). El poeta es entonces aquel que restaura el lenguaje en su dimensión primera y auténtica: lo reenvía a sus fuentes, olvidadas en las investigaciones de la significación y en el afán del control del sentido. Insensiblemente la obra consagrada a la meditación sobre el lenguaje y la poesía arrastra al filósofo hacia la relación original habida entre el hombre y la Naturaleza y hacia el reconocimiento de que la iniciativa de dicha relación recae

<sup>13</sup> Mikel Dufrenne, *Le Poétique*, op.cit., (en adelante *Po.*).

en la Naturaleza: “En efecto, es en esta dirección que, sin haberlo previsto, hemos sido conducidos. Hemos efectuado el salto de lo trascendental a lo ontológico, que ya nos había seducido sin cumplirlo totalmente. Finalmente hemos bosquejado una filosofía de la Naturaleza” (*Po.*, p. 4).

Esta Naturaleza naturante, rica en connotaciones spinozistas y schellingnianas se convierte en el poeta supremo, fuente de todo *a priori*. En la expresión, es la Naturaleza la que se expresa. Abandonamos el fundamento fenomenológico por un fundamento metafísico. La filosofía de la imaginación se radicaliza en este punto: “la imaginación no es ninguna otra cosa que el poder de cumplir el lenguaje; no crea un imaginario, realiza la obra vivificando la percepción a la que ella misma apela” (*Po.*, p. 82). Si ella está lejos de crear lo irreal, es porque es “la Naturaleza quien imagina suscitando el poema” (*Po.*, p. 83). Reencontramos toda una tradición en la cual el poeta inspirado es desposeído de su responsabilidad, pero al leer atentamente, se descubre que la alienación pretendida por el artista caracteriza más su estado que su acto, respecto del cual permanece dueño. Valéry encanta la reflexión del filósofo: el poeta se reparte entre el trabajo y la inspiración, es libre en tanto que siervo. La dimensión última de la inspiración se encuentra en la magia de una imaginación capaz de conciliar lo verdadero y lo real: “quizá, osa el filósofo, ella sea la operación en nosotros de ese otro” que la inspiración interioriza (*Po.*, p. 123). Bachelard y Bergson ayudan a Dufrenne a superar definitivamente los trazos sartreanos de una imaginación que irrealiza. El único inconsciente que Dufrenne reconoce a título de imaginación, en la medida en la cual asigna la imaginación a la Naturaleza, “es el cosmos que canta” (*Po.*, p. 133).

Podemos sin duda llegar a afirmar que si la Naturaleza es naturante, es porque ella es imaginación: en ella lo real está en potencia, y es capaz de un devenir. Añadimos que este calado metafísico conduce al filósofo al umbral de la teología, en la que opta por una orientación spinozista. El sentimiento del fondo que nosotros alcanzamos es “sentido como una fuerza que anima a todas las cosas y el lazo que las une, como la plenitud y la reserva”. Dufrenne prosigue: “Dios es entonces el nombre de esta Naturaleza, la inmanencia absoluta de la necesidad, el estar-ahí del ser, irresistible e injustificable. Es hacia ese Dios que nos orientamos” (*Po.*, p. 147). Lejos de las reflexiones heideggerianas que no comparte<sup>14</sup>, Dufrenne se aventura hasta esta apertura metafísica y ancla su filosofía del sentimiento en una filosofía de la Naturaleza. Llega hasta la hipótesis de una polarización de la Naturaleza hacia el

---

<sup>14</sup> *cj* especialmente “Pour une philosophie non théologique », texto incluido en la segunda edición de *Le Poétique*, 1973.

hombre: “Es lo mismo para la Naturaleza querer al hombre que quererse a sí misma. La Naturaleza se manifiesta a través del hombre. Su potencia, al igual que su desarrollo, es potencia de expresión; afirmarse, es manifestarse, es acceder a la conciencia” (*Po.*, p. 159).

### 3.3. *El a priori y la historicidad*

La filosofía de la Naturaleza planteada en *Le Poétique* incrementa todavía más el inestimable precio de la experiencia estética: ésta restaura en nosotros una experiencia primordial y fundadora. La poesía es el primer lenguaje, “que hace aparecer a la Naturaleza misma como lenguaje” (*Po.*, p. 169). Lo poético, como categoría estética, “reside a la vez en la generosidad y en la benevolencia de lo sensible”: estas son las últimas palabras del texto. Algunos inéditos de Dufrenne, policopiados o versiones más o menos reformadas de los textos principales a propósito de conferencias, retoman el recorrido establecido: una distancia cada vez más grande es tomada en relación a la concepción husserliana de la intencionalidad o al menos a su atribución a la conciencia; “pensar la intencionalidad como fuente, sí, pero como fuente de una reciprocidad o de una complicidad antes que de una oposición, y no situar la intencionalidad en la conciencia, si ella está en el origen, sino más bien la conciencia en la intencionalidad. De suerte que entonces la intencionalidad pueda tomar un sentido propiamente ontológico. Y esta ontología del origen, pueda ser tomada por una filosofía de la Naturaleza, a la cual quizás nos invita Merleau-Ponty”.<sup>15</sup>

Se hace necesario entonces que nos volvamos sobre un momento de la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, retomado y ampliado en las obras posteriores consagradas a los *a priori*: la confesión de la imposibilidad de constituir una “estética pura”. No es posible, constata Dufrenne, cerrar una recensión de las categorías afectivas (*Ph.*, p. 594). Si el *a priori* sólo es conocido a partir del *a posteriori*, ¿no imposibilita esto toda sistematización? El carácter existencial de las categorías afectivas nos reenvía a la singularidad de los objetos y a la libertad de los sujetos. Si el ser del *a priori*, virtual, escapa a la historia, su actualización, sin embargo, dependerá totalmente de ella, tanto para la obra como para el espectador. La reflexión crítica toma entonces conciencia de la historicidad, y de la contingencia tanto del arte como de la subjetividad. Desde que esta brecha es abierta, la idea misma del *a priori* vacila: “la historia, desde que se la invoca, enseña a que el arte

<sup>15</sup> Texto dactilografiado y titulado de forma manuscrita: “el objeto estético como “la cosa misma” (p. 6).

nos imponga una forma de sensibilidad que no viene inventada por el arte mismo, sino impuesta al artista por su tiempo de suerte que artista y público se entiendan precisamente porque ellos son también formados por su tiempo” (*Ph.*, p. 603).

Dufrenne escapa al historicismo recurriendo a Scheler: del mismo modo que la historicidad del Ethos no excluye el carácter absoluto de los valores, la historicidad de las categorías afectivas no amenaza la realidad de la experiencia estética. El punto más delicado es la determinación del *a priori* como virtual que lo somete a la historicidad: “la historicidad designa esta unión de naturaleza y libertad que define al sujeto concreto” (*Ph.*, p. 607). La finitud que se expresa a través de la historicidad conduce al filósofo a asumir el carácter irrevocable de los límites: “afirmar que las categorías afectivas jamás se dan totalmente en acto, implica afirmar que el hombre jamás posee una comprensión total de lo humano” (*Ph.*, p. 611). *L’inventaire des a priori*<sup>16</sup>, en 1981, desarrolla el mismo punto de vista: el inventario imposible nos orienta hacia un *a priori* de los *a priori*, ahora que hemos descubierto la familiaridad del sujeto y del mundo, así como la afinidad recogida por esta experiencia perceptiva esencial que es la experiencia estética. Lo originario, pre-humano y pre-real se nos escapa para siempre, pero si fracasamos al pensarlo, podemos sin embargo experimentarlo por la gracia de las obras y por la disponibilidad con la que las acogemos: “la idea de Naturaleza es una idea límite, que no puede explicitar una ontología dogmática; y esto es por lo que los filósofos de la Naturaleza no sostienen sus promesas más que a través de la poesía” (*Inu.*, p. 12).

### 3.4 La dimensión ética y política

La renuncia a la ontología dogmática permite a Mikel Dufrenne reencontrar, con su sentido de lo concreto y su sensibilidad a las investigaciones antropológicas, una dimensión ética y política que inerva su pensamiento estético. *L’inventaire des a priori* explicita el lazo: “una reflexión sobre el *a priori*, sobre todo cuando se esfuerza en remontar hacia su origen, puede aportar algún apoyo a las opciones ético-políticas a favor de las cuales en otra parte he litigado: una apuesta a favor del hombre y de la práctica utópica por la cual éste intenta quererse y liberarse” (*Inu.*, p. 13).

La *Phénoménologie de l’expérience esthétique* insistía ya sobre la capacidad de la experiencia estética para reunir más allá de toda relación de competición o de rivalidad. Es por lo más singular que nosotros accedemos

<sup>16</sup> Mikel Dufrenne, *L’inventaire des a priori*, op. cit., (en adelante *Inu*).

a lo general y es nuestra libertad la que nos rinde a todos semejantes (*Ph.*, p. 588-589). Lo que está en juego, es la humanidad del hombre: “incluso si existe una naturaleza humana, ésta no sería como una naturaleza naturada, sino como un destino para una libertad” (*Ph.*, p. 595). Ahora, la dimensión humana, tan cuestionada por las sociedades contemporáneas y el capitalismo, es consagrada por la estetización. Las trampas de las culturas contemporáneas que han institucionalizado el arte y el campo de lo estetizable no pueden ser evitadas más que por una estetización salvaje, entendida como una estetización generalizada: “los límites de lo estetizable en nuestras sociedades vienen determinados por la cultura. Si se les quiere derribar, es necesario renunciar al modelo de estetización impuesto por dicha cultura, es necesario apelar a una estetización salvaje que debemos situar en la vida cotidiana, como el surrealismo situaba en ella el “azar objetivo” capaz de suscitar una experiencia imprevisible” (*EP.*,3 p. 91)<sup>17</sup>.

La propia lógica del filósofo le conduce así a sobrepasar el “consensus” cultural del cual partía en la obra de 1953 que situaba al arte del lado de las obras maestras, para descender a la calle, aproximarse a lo cotidiano, a la fiesta y a otras actividades relegadas bien en formas menores, bien incluso fuera del campo de lo artístico. Aboga por “una extensión del dominio del arte” (*EP.*3, p. 89), que abre tanto el dominio de la estetización como de lo estetizable, hasta el punto de incluir a objetos industriales o naturales, o de confundir placeres estéticos y placeres estésicos: “los objetos ícticos que procuran a Valéry la intimidad erótica con el mar participan del placer estético” (*EP.*,3, p. 90). Lo que está en juego, a través de este alargamiento del dominio del arte, no es una apertura “a cualquier cosa” que el concepto de lo estetizable prohíbe, sino que se trata de la inscripción del arte en la vida cotidiana, el rechazo de su inserción en el gueto de la ficción, de la cultura, de lo imaginario. Esta mutación encarada por Dufrenne se comprende de hecho en la óptica de una filosofía de la imaginación de la cual ha venido trazando el esbozo a lo largo de toda su carrera.

La estética elaborada por Dufrenne le ha llevado a emitir algunas reservas en relación a un arte contemporáneo demasiado poco generoso en aquello que ofrece a sentir y más dispensador de tedio que de placer. Si él permanece interesado por las desacralizaciones del no-arte y los cuestionamientos de los límites de lo estetizable, si él defiende en cuanto filósofo los objetos o los acontecimientos que suscitan experiencias intensas, o que dan a pensar, no considera sin embargo por ello que un placer propiamente estético le

---

<sup>17</sup> Mikel Dufrenne, *Esthétique et philosophie t.3*, op. cit., (en adelante *EP3*).

responde. El placer estético permanece en aquello que viene provocado por lo sensible, llamando a la fusión entre lo sentiente y lo sentido. Debemos situar lo estético en el pensamiento inmanente a lo sensible: “el arte ha liberado lo sensible” como queda dicho en la última obra del filósofo, *L'oeil et l'oreille*.

La lectura de la obra de Mikel Dufrenne nos conduce de una fenomenología que no rechaza el dialogo con la antropología hacia una filosofía de la Naturaleza en el corazón de la cual la imaginación es presentada como una potencia creadora y lo imaginario es concebido como virtual. Si la ontología fuese posible, sería entonces necesario presentarla con la definición que clausura *L'oeil et l'oreille*: “la fenomenología se identificaría con una ontología de la carne”. Dado que la ontología es imposible, el arte releva a la filosofía y propone experimentar en el placer el sentido inmanente a las obras. De la estética a la filosofía y de la filosofía a la estética, el lector es invitado a un trayecto en espiral el cual es necesario recorrer de suerte que no se interrumpa jamás.