

DE LA POBREZA DE LA FILOSOFÍA*

Antonio Pedro Pita

Facultad de Letras de la Universidad de Coimbra

Resumen

El presente artículo retoma la elaboración de Dufrenne relativa al concepto de a priori y lo aproxima, sin identificarlo, a la noción de *inconsciente corporal*. Teniendo en cuenta la trayectoria filosófica de Mikel Dufrenne, esta aproximación implica la travesía del pensamiento de Espinosa y una consideración atenta de la noción de Naturaleza. Como el elemento nuclear de la estética se sitúa precisamente en esta zona (la estética, definió Baumgarten, “es la ciencia del conocimiento sensible”), es posible reabrir, a partir de este punto, toda la problemática de las relaciones entre estética y filosofía.

Palabras clave: Mikel Dufrenne, a priori, naturaleza, Espinoza, filosofía-estética.

Abstract

This article discusses Dufrenne’s concept of a priori and it compares it, without identifying it, with the notion of corporal unconscious. Regarding Mikel Dufrenne’s philosophical development, the present approach implies surveying Spinoza’s thought and a careful consideration of Nature. Since the core element of aesthetics is focalized in this area (aesthetics, Baumgarten defines, “is the science of sensible knowledge”), it is possible to re-open all the discussion about the relations between Aesthetics and Philosophy.

Key words: Mikel Dufrenne, a priori, nature, Spinoza, Philosophy-Aesthetics.

Platón sabía de que hablaba cuando afirmó en *La República* que el contencioso entre poesía y filosofía era ya antiguo. La convicción de que la ciudad no es un terreno propicio a los poetas no es una invención platónica: es un dato que ya está disponible, aunque corresponda a las necesidades arquitectónicas del sistema filosófico de Platón. Entendámonos: hablamos no sólo de la ciudad políticamente organizada sino, sobre todo, de la ciudad que quiere organizarse políticamente sobre las determinaciones de una conciencia unificadora.

* Conferencia pronunciada en la Universidad de Évora en la “Jornada de Estética” (22 de abril de 2003) dedicada a la celebración del cincuentenario de la aparición de la obra *Phénoménologie de l’expérience esthétique*, de Mikel Dufrenne.

Admitamos que es posible decir que *la filosofía* toma forma en el texto platónico precedido, mas también acompañado, por otras y varias formas de pensar (cuestión que no será ahora objeto de examen específico). La condena de la poesía puede leerse, pues, como un momento esencial de la construcción de la filosofía por el pensamiento, por lo que entonces la filosofía toma forma no sólo delimitada de la poesía sino contra ella. Añadiremos: contra ella, *en el terreno de la verdad*.

Pero no es necesario que la génesis de la filosofía ocurra contra el arte, por las mismas razones por las que es necesario que lo más perfecto sobreleve a lo imperfecto, o que la verdad venza a la falsedad.

La relación de la filosofía con el arte, en el horizonte platónico, es de otro orden. Platón demuestra conocer bien los poderes del arte y sobre todo el modo específico por el que el arte afecta a los hombres. Antes de ser constituido en problema ontológico, a través del cual averiguamos el estatuto de la obra, y en problema epistemológico, en el cual interrogamos la validez del conocimiento que le da sentido, el arte es problema una vez que se insinúa en el campo perceptivo del observador, más acá o más allá de cualquier trabajo de conciencia. No es sólo por el hecho de apartar de la verdad que el arte debe ser combatido. Es más bien porque el arte afecta a lo sensible, donde no hay conciencia, y porque hay en lo sensible una motricidad específica que, a veces, es contraria a las determinaciones de la conciencia.

Lo sensible opera individualmente; quiero decir: lo sensible organiza el mundo sobre una determinada forma; no como amorfidad o plasticidad bruta sino unificándose como sentir.

Cuando escoge la filosofía frente a la poesía, es por intermedio de una sofisticada hermenéutica del deseo que selecciona lo que se debe desear, Platón defiende la previa certificación de los objetos de verdad contra el campo infinito del deslumbramiento. La *lumbre* que significa *luz*, y que encontramos en el interior del “deslumbramiento”, sugiere que, entre la filosofía y la poesía, la elección se ventila entre un universo de objetos iluminados por la luz y vueltos *evidencia*, y éste es el campo de la filosofía y el campo del arte, donde una ceguera en tránsito entre lo visible lleva al artista al umbral del espacio interior del mundo.

El artista trabaja “a tientas”, y no es fortuita la sustitución de la referencia visual por la referencia táctil. El pintor trabaja “a tientas”, tal como habían afirmado de manera muy expresiva Júlio Pomar y, antes de él, en el inicio de una historia de la pintura, Kandinsky. O, si preferimos, el trabajo del artista –hablemos ahora del poeta– es un zambullirse en la noche, una “cacería nocturna”, como le llamó Federico García Lorca. Escribe el

gran poeta español: “El poeta que va a hacer un poema (lo sé por experiencia propia) tiene la sensación vaga de que va a una cacería nocturna en un bosque lejanísimo. Un miedo inexplicable rumorea en el corazón. Delicados aires enfrían el cristal de sus ojos. La luna, redonda como una cuerna de blanco metal, suena en el silencio de las ramas últimas. Ciervos blancos aparecen en los claros de los troncos. La noche entera se recoge bajo una pantalla de rumor. Aguas profundas y quietas cabrillean entre los juncos... Hay que salir. Y este es el momento peligroso para el poeta. El poeta debe llevar un plano de los sitios que va a recorrer y debe estar sereno frente a las mil bellezas y las mil fealdades disfrazadas de belleza que han de pasar ante sus ojos. Debe tapar sus oídos como Ulises frente a las sirenas, y debe lanzar sus flechas sobre las metáforas vivas, y no figuradas o falsas, que le van acompañando. Momento peligroso si el poeta se entrega, porque, como lo haga, no podrá nunca levantar su obra¹”.

Cazado: ¿por quién?, ¿por qué? ¿Por las palabras, por los ritmos, por la armonía de los colores? ¿Por la música, que surge tan insistentemente como la finalidad fantasmática de la poesía y de la pintura? ¿Qué es lo que, desde el fondo de la noche, lo asalta y conquista? Podríamos ser un poco más radicales: si recuperamos la tesis dufrenniana sobre la co-sustancialidad del hombre y de la naturaleza, diremos que hay en el poeta, en el artista, una noche que se esconde y expresa, una profunda connivencia con el fondo de rumor a que la noche se recoge, como si la noche –quiero decir: la inexistencia de la condición de ver– a su vez se redujese a un fundamento que ya no es del orden de lo visible, sino de lo audible; y fuese ese rumor, esa expresión originaria no del mundo, sino de su posibilidad, la cual se ordenase a la escucha de un cuerpo, de lo que lo hace moverse (Kandinsky: “el alma”), pues es el sonido quien tiene acceso directo al alma².

Estamos en los dominios del “principio de contacto eficaz”: “el alma humana, tocada –dice Kandinsky– en su punto más sensible, responde”³. Platón deslinda la filosofía de la poesía –sería aún prematuro hablar de arte, en la acepción moderna– y retira la poesía del terreno de la verdad porque sabe que la respuesta del alma a la afección del arte en lugar de conducir a la legitimación ontológica del mundo en el plano de lo inteligible constituye, como veremos, un principio de virtualización desterritoriali-

¹ F. García Lorca; “La imagen poética de Don Luís de Góngora”, en *Obras Completas*, t. III, Aguilar, Madrid, 1986, pp. 235-236.

² V. Kandinsky, *Do espiritual na arte*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1987, p. 63. Kandinsky escribió: “el sonido musical tiene acceso directo al alma”.

³ *Ibid.* p. 60.

zante. Desde el punto de vista de la identidad lógica u ontológica, el arte diversifica, pluraliza, trae el orden del mundo un principio indomitable de disolución.

Platón responde anticipadamente a la famosa declaración espinoziana “no se sabe lo que puede el cuerpo” (*Ética*, III, 2, esc.): afectado en el punto justo, el cuerpo responde y, como un sismógrafo, podría decirse que tanto más sensible cuanto más fuere capaz de registrar movimientos imperceptibles que lo afectan. Con todo, el cuerpo es menos un lugar de registro, donde la exterioridad es evaluada o medida, que un lugar de resonancia, donde la exterioridad es reproducida, ampliada y distorsionada, en suma, desdoblada en sonoridades que no están circunscritas en la emisión del grito. Como una cámara de resonancia, el cuerpo es tanto más sensible cuanto su presente, sin identificarse con él, sea modelado por un depósito de pasado que se expresa en lo que Walter Benjamin, con Marcel Proust, designó como “memoria involuntaria”.

En Platón, ninguna afección sensible es positiva, o sólo lo es en la medida en que sea superada. Mas Wassily Kandinsky introduce, en el movimiento de afección que es lo propio del arte, el pequeño mas decisivo matiz de la afección justa, el punto cierto. Entiéndase, no obstante, la noción de justeza en una acepción precisa: se llamaría justo al punto de afección que establezca una ligazón inmediata (subráyese: inmediata) entre el elemento afectante y el elemento afectado. Un cuerpo no es tan sensible como otro cuerpo; cada cuerpo es, en toda su extensión, desigualmente sensible, pero el punto en que se consigue de un cuerpo la vibración justa, y que traduce el “principio de contacto eficaz”, es aquel que afirma la co-sustancialidad del espacio interior del mundo y del espacio exterior del mundo. En el cuerpo, el espacio interior del mundo y el espacio exterior del mundo se limitan y se ilimitan mutuamente: y la posibilidad de esta operación constituye el criterio de justeza de la afección.

Ahora bien, aspirando a la inmaterialidad de la música, la ambición de las artes es establecer el contacto directo con el alma, esto es, dispensar no propiamente de la corporalidad, sino de la conciencia y de la mediación conceptual. En cuanto a este punto, Platón reconoce que el arte es irrecuperable. El arte es el calco o copia de la filosofía en la medida exacta en que la institución del concepto, como afirmación de la conciencia, calca el trabajo de lo sensible. En el horizonte platónico, la filosofía es una operación de la conciencia conceptual y el arte una operación del *inconsciente corporal*.

Se debe a Françoise Dolto la invención de este concepto fundamental, que nos permite escapar a las presuposiciones de las filosofías de la exis-

tencia, actitud imprescindible en la medida en que la irreductibilidad de la conciencia, elemento congénito de las filosofías de la existencia, no permite pensar el arte como conocimiento sensible.

Es verdad que se encuentra en la *Filosofía* de Karl Jaspers la idea de que los poderes del cuerpo escapan con frecuencia al control del yo que en ese cuerpo se dice. Elemento por ventura no fortuito; si atendemos a su compleja actividad como filósofo y psiquiatra interesado por los problemas del arte, encontramos la idea de que los poderes del cuerpo escapan con frecuencia al control del yo que en ese cuerpo se expresa. A esta situación del cuerpo que escapa de sí mismo y precede a la dicción del yo llama Jaspers “involuntario corporal”. Escribe Karl Jaspers: “los poderes del cuerpo escapan frecuentemente a mi control: mi cuerpo me precede y yo no hago sino suscribir sus iniciativas, seguir el ritmo de sus impulsos⁴. En cuanto yo mantuviere la inocencia de una conciencia animal, vivo en una connivencia feliz con mi cuerpo. La emergencia de la conciencia humana rompe este entendimiento con el cuerpo. Es de los poderes del cuerpo que la voluntad saca sus propios poderes; si el infinito del cuerpo tiende a pulverizar los mecanismos del cuerpo, es del infinito del cuerpo que el querer saca su eficacia. La voluntad está por tanto ligada a lo involuntario por un lazo que no es solamente de hostilidad sino también de solidaridad. Y hay un punto donde esta solidaridad se dibuja con perfecta claridad: es en la conversión del pensamiento en movimiento”⁵.

Subrayemos, en este punto, el “tornarse cuerpo”: en el momento de la “existencia-cuerpo”, que Dufrenne presenta como “connivencia feliz con mi cuerpo”, todavía no existe en rigor la idea de mi cuerpo, porque nos encontramos en la fase pre-reflexiva; la “existencia-cuerpo” establece con el mundo una relación que es del orden de lo involuntario, por tanto aún no del orden de la conciencia (“los poderes del cuerpo escapan frecuentemente a mi control”). La emergencia del querer rompe esta armonía: al involuntario corporal sucede lo voluntario corporal, es el “tornarse corporal”. Es, pues, un único proceso aquel por el cual un cuerpo deja simplemente de ser cuerpo para volverse cuerpo y aquel otro por el cual lo involuntario da lugar a lo voluntario. Pero implícitamente, e interpretando

⁴ Nota de Dufrenne: “My body goes before me”, dice Jinny en *The waves*, de Virginia Woolf. Es tal vez a la literatura a quien compete explorar primero este imperio subterráneo del cuerpo”.

⁵ M. Dufrenne et Paul Riaoeur; *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence*, Éditions du Seuil, Paris, 1947, pp. 138-139.

a Karl Jaspers, Mikel Dufrenne establece otra ligazón hondamente significativa: presenta la literatura como la expresión que, antes que cualquier otra, puede explorar la fuerza subterránea del cuerpo. La cita de Virginia Woolf (que resuena en la afirmación de Barthes) se adecua perfectamente a nuestro problema: mi cuerpo no tiene los mismos pensamientos que mi yo⁶ o, al menos, la afirmación del cuerpo (esto es, sus poderes, sus ritmos, sus impulsos) precede a la elaboración de la subjetividad. Es crítica, por esta razón, la relación entre la afirmación de la voluntad y la afirmación del cuerpo, pues la voluntad tratará de reconducir a sus propios objetivos la afirmación del cuerpo. Mas el discurso de la voluntad ya no podrá ser la literatura. En el punto de máxima elaboración de la voluntad, en aquel límite en que el yo es llamado a sustituir su imposible precedencia sobre el cuerpo por el dominio de las expresiones de éste, ahí el único discurso concebible es el de la filosofía.

Si fuere así, el recorrido referido se torna más rico de sentido, de implicaciones: es un único proceso aquel por el cual un cuerpo deja de “ser cuerpo” para “tornarse cuerpo”, aquel por el cual lo involuntario da lugar a lo voluntario y aquel por el cual la literatura surge como apertura de la filosofía.

Esta transición no es definitiva: lo involuntario no es definitivamente superado por lo voluntario, el cuerpo vive su tensión entre la pura afirmación de sí y el dominio sobre sí, la literatura no fue sustituida por la filosofía. Dufrenne subraya: “la voluntad está (...) ligada a lo involuntario por un lazo que no es solamente de hostilidad sino de solidaridad”, afirmación que rescribe así: la filosofía está ligada a la literatura (al arte) por un lazo que no es solamente de hostilidad sino también de solidaridad.

Pero, al admitir el arte como su irreductible condición, la filosofía se impone a sí misma, simultáneamente, la realización racional del deseo, la actualización voluntaria de lo involuntario y el límite de toda su construcción por la permanencia del deseo y de lo involuntario.

Es la literatura, pues, y no la filosofía que “ofrece sin rodeos lo que la filosofía apetece alcanzar sin nunca conseguirlo completamente, una presencia singular del hombre y del mundo humano, una significación que sea total y no tenga que disiparse enunciándose. La filosofía, en efecto, se da por tarea principal captar lo que nosotros podemos llamar esencias humanas”⁷.

⁶ La expresión es de Roland Barthes, *O prazer do texto*, Edições 70, Lisboa, 1980, p. 53.

⁷ M. Dufrenne, «Philosophie et Littérature», en *Revue d'Esthétique*, t. I, n° 3, 1948, pp. 290.

No es una insuficiencia más, en rigor, un límite o una “impotencia para alcanzar la singularidad”⁸ lo que entrega a la filosofía en brazos de la literatura⁹. En este sentido histórico-filosófico, el existencialismo fue altamente importante pues se constituyó en el mediador de un triple descubrimiento capital por parte de la filosofía: descubriese absolutamente implicada en la explicación de la situación ontológica, óptica y antropológica del hombre; descubrir no tener todos los medios indispensables a la realización de esos fines; descubrir su vinculación a la literatura, o de un modo general a la creación artística y, en esa vinculación, la posibilidad de alcanzar una esfera de ser que le era, hasta ahí, inaccesible.

Es para dar crédito a la contribución de la literatura –respondiendo a la pregunta “¿cómo es que podemos asegurarnos que la literatura nos pone ante una presencia si la obra de arte es un imaginario?”¹⁰– que Dufrenne desenvuelve una argumentación en la cual reconocemos el esbozo de algunas tesis de *Phénoménologie de l'expérience esthétique*: la cualidad inherente al objeto estético de ser al mismo tiempo una cosa y un irreal; pero también, por otro lado, una particular articulación de la facticidad y de la irrealidad –ya que, en la obra de arte, hay una complicidad entre lo real y lo irreal: lo irreal se da por lo real, lo real transporta lo irreal¹¹.

De todos modos, un problema subsiste: ¿cómo es posible que la irrealidad transportada en la realidad de la obra pueda pretender ser real? Encontramos un comienzo de respuesta en estas consideraciones: “El mundo estético puede ser simultáneamente vivido y pensado, vivido como un irreal, pensado como un testimonio de lo real. No es un pariente pobre del mundo percibido. Puedo agotar la significación de su presencia”¹². Mas en cuanto pensado como testimonio de lo real compromete a aquel que lo piensa en el descubrimiento de una esencia general en un acto singular¹³. Mas en cuanto vivido como irreal lanza al espectador en una aprehensión verdadera del mundo, en un sentido absoluto que no puede ser simplemente relativizado sino únicamente confrontado con otro sentido, en una aventura que no es una evasión¹⁴ sino el efectivo descubrimiento de un mundo posible.

⁸ Ibid. p. 292.

⁹ Idem.

¹⁰ Ibid. p. 293.

¹¹ Ibid. p. 294.

¹² Ibid. p. 302.

¹³ Ibid. p. 303.

¹⁴ Ibid. p. 300.

Lo imaginario no es un irreal, “lo irreal participa estrechamente de la obra por la cual es dado”, “lo real, fabricado por el arte, es cómplice de lo irreal y no deja de transportarlo”¹⁵. El hecho de ser lo real el espacio de la emergencia de todo lo irreal, y de sólo poder afirmarse lo irreal bajo la forma de una cierta realidad –la realidad de la obra de arte y del objeto estético– convierte a la obra de arte en el espacio de una tensión entre el mundo real y el mundo imaginario. O, con más rigor, la realidad de la obra de arte es un medio a través del cual el mundo irreal se nos abre –es por lo real que lo irreal viene al mundo.

A este respecto, Dufrenne considera que la obra producida por el imaginario: a) es una escuela donde se ofrecen grandes modelos¹⁶; b) es verdadera porque nace de una obra de “analogon” no incierto y fugaz sino larga y pacientemente tallado con esos mismos materiales cargados de sentido que son las palabras¹⁷; c) nos descubren esencias generales¹⁸. En este triple fundamento asienta la importancia filosófica de la obra de arte como objeto estético.

El objeto estético no existe antes de encontrar al espectador que dé un sentido a la expresión de lo irreal en lo real, antes de lo real transportarnos para el umbral de la virtualidad. Los artistas no dan claves, proponen enigmas; los seres que ellos evocan tienen la densidad de las cosas y su opacidad¹⁹. Son enigmas por los cuales el mundo se nos da en descubrimiento, por los cuales él se enriquece de nuestro propio descubrimiento.

La relación que se establece entre el espectador y la obra de arte mediada por la invención dufrenniana del objeto estético transforma la intencionalidad en experiencia. Al famoso mandato husserliano de “ir a las cosas” contraponen Mikel Dufrenne la tesis de que “nosotros estamos en las cosas”²⁰, porque la intencionalidad, en la medida en que es afirmada en la relación con el objeto estético, presupone la co-sustancialidad del hombre y del mundo. Este cuadro de definición de la individualidad, en el cual “la esencia de lo individual no es una esencia singular”, subyace a la noción de experiencia, que es la relación, en el tiempo, con un sentido cuya génesis absoluta escapa al tiempo.

¹⁵ Ibid. p. 294.

¹⁶ Ibid. p. 300.

¹⁷ Ibid. p. 301.

¹⁸ Ibid. p. 304.

¹⁹ Ibid. p. 296.

²⁰ Ibid. p. 297.

Así, en el horizonte dufrenniano, si el desenlace de la intencionalidad es la experiencia, el desenlace de la experiencia es el a priori. Subrayaré, una vez más, lo que toda esta operación filosófica debe a la experiencia estética: la posibilidad de que mundo irreal sea inteligible expresa, por no decir que denuncia, la existencia de un a priori. Porque –y donde– es posible descifrar lo irreal que se dice en aquel real, es conceptualmente necesario admitir la presencia de una relación subyacente a todas las relaciones, silenciosa condición de posibilidad de todas las relaciones y de todos los discursos.

La noción de “a priori” se tornó, por eso, no sólo la cuestión filosófica clave de la obra de Mikel Dufrenne sino un problema que se vuelve tal tras la publicación de la *Phénoménologie de la expérience esthétique*, como puede leerse en el artículo titulado “La mentalité primitive et Heidegger”, publicado en 1954: “Jung da a veces la impresión de que esas `criaturas típicas del inconsciente’ sólo aparecen por la operación inductiva, como las imágenes genéricas de Galton, pero habla también del a priori de la imaginación, indicando de ese modo que estas constantes proceden de una necesidad que no es introducida por el curso inductivo; pertenecen a la estructura de la subjetividad y tal vez más exactamente figuran una de las relaciones necesarias que ligan la subjetividad al mundo y constituyen el ser en el mundo”²¹. Y, anotando la referencia al “a priori de la imaginación”, Dufrenne afirma: “Pensamos que conviene tomar esta expresión al pie de la letra, e intentaremos justificarla en otro trabajo”²².

Se abre un largo ciclo de investigaciones filosóficas, siempre entrecortadas por una reflexión estética cada vez más amplia y apurada. De *La notion d’a priori* al *L’inventaire des a priori* se desenvuelve un ahondamiento, o si se prefiere una radicalización, que transforma el concepto de “a priori” en el concepto de “virtual”. De hecho, el concepto de “a priori”, incluso (¿o sobre todo?) en la acepción conferida por Mikel Dufrenne, suscitaba problemas pertinentes, como los que Paul Ricoeur le dirigió: “¿ese acuerdo del hombre y del mundo –esa igualdad, mejor: esa afinidad entre el hombre y el mundo– de qué origen radical procede? Si no se puede ser ni naturalista por razón del sujeto ni idealista por razón de la realidad, ¿puede englobarse los dos “a priori” en un sistema vasto? ¿hay un `a priori’ del `a priori’? ¿Puede inscribirse la finalidad recíproca de esos dos `a

²¹ Mikel Dufrenne; “La mentalité primitive et Heidegger”, in *Jalons*, Martinus Nijhoff, La Haye, 1966, p. 131, nota 1.

²² Ibid. p. 31, nota 1.

priorí, hechos el uno por el otro, en alguna teología racional, al modo de la armonía preestablecida de Leibniz?²³”

En esta formulación Ricoeur retoma una interrogación del mismo Dufrenne, a pesar de que a la noción de co-sustancialidad dufrenniana él prefiera las de igualdad o afinidad.

Mikel Dufrenne busca las posibilidades de desarrollo filosófico en la filosofía posterior a Kant, en particular en la tematización romántica de la Naturaleza que le permite una *actualización* del principio dinámico de la filosofía de Espinoza.

La respuesta de Dufrenne a las preguntas de Paul Ricoeur es *La poétique*, obra publicada en 1963. Ahí puede leerse esta indicación decisiva: “si nos resistimos a mantener hasta el fin la división del a priori y su distribución por el objeto y el sujeto, es preciso invocar una instancia que trascienda esta distinción. Esa instancia es la Naturaleza”²⁴.

La noción de Naturaleza responde a una (verdadera) dificultad, el rechazo a afirmar dogmáticamente la armonía entre el hombre y el mundo, lo que sería posible por el retroceso de Kant a Leibniz, y principia en el presentimiento de las virtualidades de la filosofía postkantiana, cuya exploración era necesario emprender: “después de Kant, está Hegel y todo el romanticismo. Sucede que yo recorrí este camino y ahí encontré una cierta idea de la naturaleza a la cual me adherí fuertemente. Ella impone ajustar a sus exigencias el tema del “a priori” mas tal vez me dé también el medio de resolver la dificultad indicada por Ricoeur, o por lo menos entrever una solución que permanece siempre en el horizonte”²⁵.

Se trata, pues, en *Le poétique*, de repensar la noción de Naturaleza para ajustar las exigencias del tema del a priori²⁶. No pretendo repetir ahora lo que ya está escrito y adquirido. Pero hay un esclarecimiento que hacer en cuanto al movimiento especulativo que lleva a Mikel Dufrenne del reconocimiento y de una primera configuración del concepto de “virtual” a la asunción explícita de su importancia filosófica, que es tal que sobre ella cierra la última obra, *L’oeil et l’oreille*. Tal operación filosófica depende integralmente de la consideración de la Naturaleza como naturaleza naturada y naturaleza naturante. Si la naturaleza es naturante, pensar la Naturaleza naturante “requiere una rehabilitación del tiempo”²⁷, “para comprender la

²³ P. Ricoeur; *Lectures. 2 – La contrée des philosophes*, Seuil, Paris, 1992, p. 332.

²⁴ M. Dufrenne ; *L’inventaire des a priori*, Christian Bourgois Editeur, Paris, p. 34.

²⁵ Ibid. p. 12.

²⁶ Idem.

²⁷ Mikel Dufrenne, *Le poétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1963, p. 216.

Naturaleza como naturante, esto es como productiva, es preciso restituírle la temporalidad”²⁸.

La aportación de Schelling, en particular su noción de Potencia, se hace imprescindible y afecta a un punto fundamental: señalar que la productividad de la Naturaleza se dirige hacia la individualización. Porque, si es cierto que Schelling acepta la terminología espinoziana (“la Naturaleza no es solamente el producto de una creación incomprensible; es la propia creación; no es solamente la manifestación o la revelación de lo eterno; es lo eterno mismo”²⁹) y retiene el concepto de *conatus* que define la esencia de un ser (“la potencia de obrar de un ser en cuanto ella es lo que entendemos por su naturaleza”³⁰), no es menos cierto que “inflexiona esta idea en el sentido de una realización temporal: incluso en los metales y en los minerales es imposible no reconocer, en la potencia sin medida de que cada existencia es una expresión, el impulso irresistible hacia la individualización, hacia la existencia en el estado definido y determinado”³¹.

Vamos a leer en este impulso hacia la individualización el movimiento por el cual una “existencia-cuerpo” se *torna cuerpo*. En la terminología de Karl Jaspers, lo involuntario corporal se transforma en voluntario corporal.

La estructura conceptual de esta transformación, todavía no se nos antoja muy satisfactoria sobre todo por la resistencia del discurso de Jaspers a la categoría de inconsciente. Es cierto que el gran filósofo alemán conoce el *límite* que define su situación filosófica contemporánea: “si retorno sobre mi yo auténtico, en la oscuridad que no puede ser sino esclarecida, y nunca completamente, de mi querer original, se me revela que *allá donde yo soy yo mismo totalmente, no soy sólo yo mismo*”. Mas se resiste a leer, en el fondo oscuro que es el centro de “tornarse cuerpo”, la fuerza del inconsciente. Este punto es relevante para la comprensión total de la contribución filosófica de Karl Jaspers, en particular de sus importantísimas reflexiones en el campo de la estética. Mas no es menos relevante para la interpretación de la obra de Mikel Dufrenne ya que, siendo legítimo considerar la “connivencia feliz con... el cuerpo (propio)” una categoría que

²⁸ Ibid., p. 221.

²⁹ Idem.

³⁰ Idem.

³¹ Idem. Dufrenne cita un pasaje de la traducción francesa de un ensayo de Schelling, “des rapports entre le réel et l’idéal dans la Nature » (1798), in *Essais*, Aubier, Paris, 1946, pp. 103-122.

precede y fundamenta la reconstrucción teórica del a priori, es fundamental esclarecer cómo es que se rompe esa connivencia y cuáles son las consecuencias de la ruptura.

Cuando afirma que “el fondo es impensable” y que “sólo se puede hablar de la Naturaleza metafóricamente”, pero cuando al mismo tiempo considera que el proceso de estetización reactiva la memoria involuntaria de esa connivencia feliz que se trata no de recuperar o de objetivar sino de considerar como eje de la experiencia estética, Mikel Dufrenne establece una gran proximidad entre la noción de “a priori”, tal como largamente la reconstruye, y la noción de “inconsciente corporal”. Quiero decir: es menos productivo releer la doctrina del “a priori” a la luz de la noción de “involuntario corporal” que extraer las respectivas consecuencias filosóficas en el campo de influencia de la noción de “inconsciente corporal”.

No quiero precipitar conclusiones donde es necesario mucha prudencia; sin embargo, también admito alguna imaginación. Mucho menos pretendo sugerir aplicaciones expeditas respecto a un concepto complejo como el de “inconsciente corporal”.

Mas no es posible acompañar la lógica immanente del pensamiento de Mikel Dufrenne –por lo menos desde la *Phénoménologie* hasta *L'oeil et l'oreille*– sin considerar que la reconstrucción del “a priori” ya es un modo de pensar la cuestión de lo sensible, explícitamente tematizada en aquella última obra mas entremedias en otras figuras teóricas como “naturaleza” o “sentimiento”. Como tampoco es posible recorrer la red contextual en que tal pensamiento se inscribe sin darnos cuenta de profundas complicidades, que no apagan importantes distinciones conceptuales, como el “cuerpo-sin-órganos” de Artaud, la “individualización” de Gilbert Simondon, la “imagen inconsciente del cuerpo” de Françoise Dolto, la “máquina deseante” de Gilles Deleuze-Félix Guattari. Si leemos con alguna atención verificaremos incluso que estos nombres, unas veces en alusiones elípticas otras en asumidos gestos de proximidad teórica, circulan en las páginas de Mikel Dufrenne.

El punto neurálgico es éste: lo sensible no es lo consciente ni es todo lo concienciable. Para decir el qué y el cómo en lo sensible excede el campo de la conciencia, Mikel Dufrenne recurre al “a priori” salvaje: es, al mismo tiempo, el punto de fuga del psicologismo y del sociologismo, pero también de la problemática de la constitución.

Por eso, Dufrenne aproxima la noción de “a priori” salvaje a la noción de “virtual”. Lo hace como si, ante la imposibilidad de hacer retomar la letra de Espinoza, fuese sensible a lo que todavía hoy es audible de la pro-

funda experiencia espinoziana, según la cual el sentido escapa al tiempo: “el sentido escapa al tiempo –como Espinoza, por ejemplo, profundamente sintió–: no puede hablarse de sentido en términos de tiempo”³².

Lo virtual designa precisamente lo que se da en el tiempo sin pertenecerle, un acontecimiento irreductible a la trama de las determinaciones causales. Dufrenne lo presenta en estos términos que, significativamente, habrían merecido las reservas de Ricoeur: “¿No puede referirse al “priori” subjetivo un nombre psicológico y transportarlo a la cuenta de una memoria, pero una memoria originaria? En efecto, ¿qué significa lo virtual? Es lo que primero no es conocido, lo que sólo es conocido después, una vez que puede decirse: ya lo sabía, siempre lo supe. Ahora bien, en principio, lo que es virtual es la presencia a sí: en términos bergsonianos, la inmanencia del pasado al presente que hace la profundidad del yo. Lo virtual es lo que yo soy porque yo soy esencialmente memoria, pleno de mi pasado sin que esa plenitud se cambie por imágenes, pero sin embargo de tal suerte que ella determina el sentido de mi ser presente”³³.

La noción de virtual configura todavía un alcance filosófico más vasto: no constituye simplemente una delimitación de las coordenadas de la “metafísica del espíritu” sino una efectiva superación del acto metafísico³⁴ que, siendo sin embargo doctrinalmente ajeno a una influencia directa del mensaje bíblico³⁵, bien o no sea de una interpretación libertaria de la secularización, hemos de interpretarlo como un acto de fidelidad al fundamento de la libertad, esto es, “fidelidad a la diferencia ontológica, que resiste a la objetivación y a toda la estrategia de dominación”³⁶. Lo virtual no se limita a mantener permanentemente abierta una distancia entre origen y fin, entre el a priori y el a posteriori: trae a esa distancia, por el cuerpo y por la memoria de los hombres, la posibilidad de lo inesperado y de la sorpresa, proporciona lo inaudito, porque es un exceso que sólo toma forma porque “determina la determinación”³⁷. Así, no puede decirse que lo virtual sea del mundo o del sujeto. Precisamente afirmar lo virtual es disolver

³² Mikel Dufrenne, *La notion d'a priori*, Presses Universitaires de France, Paris, 1959, p. 64.

³³ *Ibid.*, p. 154.

³⁴ Cfr. Miguel Baptista Pereira, *Filosofía e crise actual de sentido*, vol. I, Coimbra, 1986, pp.17-18.

³⁵ La preocupación de Mikel Dufrenne en salvaguardar su pensamiento de cualquier “inflexión teológica” ocurre, de manera inequívoca, en varios momentos.

³⁶ Miguel Baptista Pereira, *o. p.*, p. 18.

³⁷ *Ibid.* p. 42.

la conversión de esta pareja en elementos opuestos porque la dicción del sentido del mundo se realiza, no bajo el modo de ver sino bajo el modo del eco y su reverberación, en la reactivación de la virtualidad en (y no del) sujeto. La admiración subrayada por Ricoeur tiene, por consiguiente, todo el sentido: “la admiración consiste en que el acuerdo del hombre y del mundo no viene de un poder del hombre sobre el mundo –Dufrenne no piensa en términos de dominación intelectual– ni de un poder del mundo sobre el hombre, como se hace en una perspectiva puramente intelectualista. Antes bien es una familiaridad del hombre y del mundo, donde Dufrenne expresa su propia felicidad de ser y de sentir en acuerdo con los paisajes de su existencia”.

No hagamos, con todo, de aquella alusión a la “familiaridad del hombre con el mundo” una lectura demasiado rápida que la vuelva una especie de homología. La filosofía (existencial) de Mikel Dufrenne tiene una configuración propia en la asumida des-coincidencia entre el orden del pensar y el orden del ser. Esta des-coincidencia, por la cual el tiempo deja de ser una prolongación del campo de la acción del hombre como homo *faber*, es la condición para que lo nuevo acontezca, pues sólo en esa primacía el ser se da a una experiencia que no puede tornarla obra suya. Reencontramos, en otro momento de su explicitación, el tema de lo virtual. Es que la experiencia del mundo no se reduce a la percepción de la factualidad, no es la travesía de un campo de posibles, ni consiste en captación de cualquier dualidad entre lo factual y lo posible.

Lo virtual es el eje de la experiencia del mundo. Porque lo virtual no se opone a lo real, se opone a lo actual³⁸. La virtualización es el movimiento inverso de la actualización: “consiste en un pasaje de lo actual a lo virtual, en una `elevación a la potencia´ de la entidad considerada; la virtualización no es una des-realización (la transformación de una realidad en un conjunto de posibles) sino una mutación de identidad, un deslocamiento del centro de gravedad ontológico del objeto considerado: en lugar de definirse principalmente por su actualidad (una `solución´), la entidad encontrará su consistencia esencial en un campo problemático”³⁹.

Ahora bien, aún en la terminología de Mikel Dufrenne, la experiencia estética como paradigma de toda la experiencia verdadera es el correlato de esa “elevación de potencia”.

³⁸ Pierre Lévy; *Qu'est que le virtuel?*, La Découverte, Paris, 1998, p. 14.

³⁹ Ibid. p. 16.

Así, la reflexión teórica de Mikel Dufrenne se torna, desde muy temprano, en un debate entre estética y filosofía. *Estética y filosofía* no es sólo el título general de su obra en tres volúmenes, donde el filósofo fue reuniendo textos breves, sino que también es el terreno de un debate filosófico de alcance mayor.

Sin embargo, no será dislocado recordar que el texto puesto como prefacio del primero de esos volúmenes trata precisamente “de la contribución de la estética a la filosofía”. Y es que este artículo, originariamente publicado en 1964, es, al final, un desarrollo de la cuestión que encierra, en 1959, *La notion d'a priori*, a saber: las relaciones entre filosofía y poesía y la prefiguración de textos que publicará a continuación.

No es mi interés acompañar ahora, con fidelidad de erudito, el contorno de esta reflexión. Sería inevitable referir, una vez más, la solidaridad entre filosofía y poesía, como si la filosofía, cuando pretende ser un pensamiento de lo impensable, no pudiendo bastarse a sí misma, tuviese la necesidad de ser sustituida o relanzada por un saber que ya no es filosófico, por un discurso que se sitúa tal vez más allá del saber⁴⁰. Mas esta delegación de la filosofía en la poesía aún no permite instituir el concepto de la “edad de los poetas”⁴¹ porque, en Dufrenne, la poesía no viene a ocupar el espacio que la sutura de la filosofía a la política y a la ciencia dejó vacante. Simplemente, la renuncia al proyecto de la mediación total abre delante de la filosofía lo que excede a sus propios medios. En la terminología de Dufrenne, cuando la filosofía renuncia a la idea de una verdad dogmáticamente e identifica la verdad al movimiento de revelación más que a su contenido, se vuelve hacia la poesía⁴². El poeta se coloca más allá del dualismo y el mundo deja de ser lo otro para ser su imagen y su medida⁴³, lo poético atestigua la energía de la physis⁴⁴. Pero “la poesía no piensa, siente”⁴⁵: esto es, la poesía no realiza el recorrido que hace culminar en el sentimiento el sentido de la percepción, la poesía se mueve integralmente en el plano del sentimiento⁴⁶. Por esta razón, es comprensible que la poesía parezca el verdadero desenlace de la filosofía y, tanto más, cuanto que la filosofía

⁴⁰ Mikel Dufrenne, *La notion d'a priori*, Ed. cit., p. 285.

⁴¹ Cfr. Alain Badiou, «L'âge des poètes», in *La politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse*, dir. : Jacques Rancière, Albin Michel, Paris, 1992, pp. 21-38.

⁴² Cf. Mikel Dufrenne, *La notion d'a priori*, Ed. cit., p. 286.

⁴³ Idem.

⁴⁴ Ibid. p. 287.

⁴⁵ Ibid. p. 288.

⁴⁶ Idem.

reconozca sus límites: primero, porque la poesía parece decir la unidad del hombre y del mundo; después, porque al expresar algo que en el poeta, por el enigma de la inspiración, parece querer expresarse, la poesía constituye una revisitación del fundamento; finalmente, porque la filosofía es movida por el deseo de establecer como real una relación que lo haga aparecer en una evidencia absoluta, y esta inmediatez parece análoga a la inmediatez de la experiencia poética⁴⁷. La relación entre estética y filosofía subsiste como problema, y constituye incluso uno de aquellos que nos quedó de Mikel Dufrenne como tarea de pensamiento. En este sentido, no nos preocuparíamos tanto en averiguar “la contribución de la estética a la filosofía” cuanto en determinar cómo es que la filosofía es posible a partir de la experiencia como experiencia estética. Aclaro que en la expresión “experiencia estética” hallo igualmente importantes la referencia-Dufrenne y la referencia-Baumgarten. Pues la experiencia estética, siendo individual, no es, con todo, una experiencia meramente subjetiva que nada dice del mundo sino lo que del mundo pueda ser dicho por la mediación del individuo: la experiencia del mundo es un “conocimiento sensible”. En los términos en que pretendo colocarlo ahora, el problema gana forma en una bifurcación: por un lado, se ha de saber un fundamento y una especificidad epistemológicos en la tarea de *ser la teoría* de la experiencia sensible, por otro, saber de qué modo es que la experiencia sensible, independientemente de teoría específica (que sería la estética) que la piense como experiencia sensible, modela el campo de la emergencia de todo pensar y, en la misma medida, afecta a la propia estructura del discurso filosófico.

Las dos vías declinan relaciones entre estética y filosofía. Pero la estética puede ser una propedéutica de la filosofía o, si preferimos, la fenomenología previa a la instauración de una metafísica o una ontología o un régimen integral de pensamiento, cuyas condiciones de novedad estarían reunidas a mediados del siglo XVIII y cuya configuración primera se encuentra en la famosa obra de Baumgarten: en la primera hipótesis, la estética y la filosofía se relacionan como la alquimia y la química; en la segunda, la estética asume la forma de otra filosofía, más fiel de lo que la filosofía de las abstracciones formales a la concreción de la condición humana y, sobre todo, al carácter confuso –mas también puede decirse inconsciente– que es inherente e irreductible a todo trabajo de conocimiento; una otra filosofía o un alargamiento de la filosofía que no se limita a alejar los márgenes sino a reconstruirlos en base a una reconsideración de las propias condiciones del pensar.

⁴⁷ Ibid. p. 291.

En un caso como en el otro, sin embargo, la filosofía está obligada a una profunda transformación. Y lo que en la experiencia estética determina la transformación de la filosofía es la presencia irreductible de inconsciente en el terreno de la definición del pensar y el carácter opaco y absoluto del sentir.

La transformación de la filosofía no es la fragilización de su estructura discursiva hasta identificarse con otros discursos o modos de pensamiento. El concepto es el elemento básico del modo filosófico de pensar: el problema consiste en saber por qué el sentir debe manifestarse también en la forma de la mediación conceptual y cómo es que la filosofía linda con un límite interno como es el inconsciente. Porque el concepto, que es siempre un mediador, introduce la dimensión de la conciencia en la formación de su propia estructura discursiva y la transformación de la filosofía no puede equivaler a su propia disolución.

Tenemos como punto de partida, e hipotética vía de aclaración, la noción espinoziana de que los hombres nacen ignorantes de las causas de las cosas aunque no sea por eso que dejan de realizar todo lo que corresponde a la esencia singular de cada ser. La epistemología espinoziana presenta varias particularidades y la menor de ellas no será su concepto del error: aquí, el error no se *opone* a la verdad como la noche al día; el error no es una falta relativamente a la cual la verdad sería la plenitud. Hay un modo de producción, un dispositivo específico del error. El error corresponde a un modo particular de organizar las expectativas y los miedos, el temor y la esperanza. Proviene de una relación particular de la autonomía de la razón con la dependencia de la pasión. En sí mismo, pensar no es una actividad exclusiva de la verdad, de la plenitud, de la autonomía de la razón. La producción del error resulta también de una determinada forma de pensar. Mas la ocurrencia del pensar puede darse en un tiempo y en un modo delimitado a partir del exterior de tal manera que el efecto del pensar no proviene de nosotros.

Se reconoce aquí la definición espinoziana de pasividad. Creo que ella nos coloca en el centro de la dificultad ahora en debate, en la medida en que permite esclarecer que la experiencia del mundo como experiencia estética no constituye, para el acto de filosofar, un límite exterior: la experiencia estética no está del lado de la pasividad. La experiencia de mundo como experiencia estética constituye, para el acto de filosofar, un “límite interno”, por utilizar una expresión de Antoine Vergote.

Reencontramos, así, la temática del “a priori” o del inconsciente corporal. En la expresión “pensamiento filosófico” –y la filosofía no es una acti-

vidad reflexiva— “pensar” significa sobre todo llevar el pensamiento inconsciente del cuerpo al encuentro de una determinación conceptual justa. No porque el uno devenga el otro: la patencia del inconsciente no es del orden tornarse-consciente. Pero quizás pueda decirse que la filosofía prosigue, en el plano de la conciencia, la expresividad del pensamiento inconsciente del cuerpo.

Pero digo *proseguir* y no *traducir*. Porque si este pensamiento inconsciente no puede, en rigor, decir que elabora conceptualmente los modos de su expresividad, la filosofía se ve obligada a confrontar sus ambiciones de mediación total con el peso de la carne y el enigma del cuerpo.

La filosofía no prosigue el trabajo de reunión de todo consigo mismo, como en el tiempo del optimismo platónico. Pensar, en este contexto, la transformación de la filosofía es regresar a la relación entre “filosofía” y “no-filosofía” y desarrollarla como términos que no son antitéticos. Pero por el trabajo de saber en qué medida “la imposibilidad de la verdad total es un dato inseparable de la idea del deseo inconsciente”⁴⁹ esa reflexión coloca a la filosofía en su límite pero, al mismo tiempo, en su principio.

Regresaremos a Platón para terminar: al Platón de *El Banquete*, no al Platón de *La República*. La filosofía es del orden de la mediación: la relación que establece, sin embargo, no instituye cualquier forma de diálogo, real o metafórico, entre elementos relacionados. La filosofía, cuya unidad elemental es el concepto, gana forma entre la memoria y lo virtual, entre el lugar-absoluto y la comprensión del pasado y del futuro en un instante fuera del tiempo pero que se da en el tiempo, como modo de relación con un exceso del mundo, que es al mismo tiempo de desciframiento y de inscripción. Son esas dos manos con que todo saber se escribe. Mas la especificidad de la filosofía, lo que la vuelve una determinada configuración del saber, es el modo de equilibrar el peso (el ritmo) de ambas manos en el movimiento de una escritura única. Podríamos decir que ese modo de equilibrio y expresión es la melancolía en el sentido en que Cicerón escribió que “todos los que piensan profundamente son melancólicos”. Mas, en esa referencia a la profundidad, es preciso leer el síntoma de una denuncia del pensamiento conceptual o de lo que, en él, apartaría al pensamiento de su fuente. La actitud melancólica es un modo de dualismo “que coloca la sensación de un lado y el concepto de otro”. Ahora bien, para nacer al pensa-

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ Alain Juranville; *Lacan et la philosophie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1984, p. 16.

miento es preciso ese rasgón, esa separación que permite la contemplación de sí mismo. Para hacerlo, es preciso un mediador que desempeñe el papel de espejo socrático, que permita contemplarse en un otro. Hay individuos que no se entregan nunca a esa separación o que la recusan. Esa actitud no es voluntaria: tiene la misma fatalidad de la “enfermedad”. Individuos que ejercen otra forma de pensamiento que es la producción, la obra”⁵⁰.

La escritura de la filosofía, hoy, incorpora el elemento platónico de la mediación, pero ya no lo propone como reconciliación de todo consigo mismo. La memoria y lo virtual no son conciliables. Cada uno está, relativamente al otro, o en exceso o en falta. La construcción del concepto es un proceso insensato e indispensable porque el concepto es una entidad extraña, una pura identificación de lugar: al mismo tiempo, concentración de toda memoria y su virtualización en otros posibles paisajes discursivos. Por eso, la filosofía parece no decir nada de nuevo, no producir nada, nada añadir. Es pobre.

(Traducción del portugués:
Nel Rodríguez Rial)

⁵⁰ Jackie Pigeaud, “Je pense d’où je sens”, in *Revue Epokhè*, n° 2: «Affectivité et pensée^a», Jérôme Million, Grenoble, 1991, p. 89.