



## EL CABALLERO, EL DEMONIO Y LA MUERTE

*Posibilidades y límites de la fenomenología (1)*

Rafael A. Herra

En *Formale und transzendente Logik* aborda Husserl ciertos temas que retoman el estudio de los datos mediados de la conciencia. Determinados conceptos como “cuerpo”, “espíritu”, “corporalizar” reciben un sentido derivado y particular y se constituyen en instrumento de valor operativo en el análisis. Husserl afirma que lo que significa “no está fuera de las palabras, sino que al hablar realizamos constantemente una mención significativa (*Meinen*) interna que se funde con las palabras y las anima a la vez. El éxito de esta animación consiste en que las palabras y los discursos en sí mismos corporalizan (*verleiblichen*) una significación (*Meinung*) y la portan corporalizada en sí como sentido” (2). Esta conceptua-

lización, que reaparecerá en otros textos, justifica y orienta el cauce semántico y operativo de lo que Merleau-Ponty llamó la quasi-corporalidad del significante (3). Creemos que es posible hacer valer esta quasi-corporalidad, aplicar la descripción fenomenológica en un caso particular y fijar sus posibilidades y límites. Valiéndonos del aparato teórico que se halla en la forma aperceptiva de la unidad “cuerpo-espíritu” (4), intentaremos especificar y llevar a cabo una aplicación metodológica que parte del proceder fenomenológico mismo. El ejemplo específico es el grabado de Durero *El caballero, el demonio y la muerte* y el método consiste en descri-

---

carne de lo sensible, este grano apretado que detiene la exploración, este optimum que la termina reflejan mi propia encarnación y son su contrapartida” (“Le philosophe et son ombre”, p. 204, en: *Edmund Husserl 1859-1959*. La Haya, 1959). Véase también: Enzo Paci, “Per un’interpretazione della natura materiale in Husserl”, *Aut Aut*, 100, 1967, p. 47-73.

(3) Merleau-Ponty, “Sur la phénoménologie du langage”, p. 96.

(4) Véase especialmente: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, tomo I, p. 88, ed. W. Biemel, La Haya 1950 (Hna. III), así como el tomo II, La Haya, 1952, (Hna. IV), pág. 236 sq. y 320 (anexo VIII al parágrafo 56, h). La pregunta sobre fenomenología y estética ya está planteada: “en qué medida el estudio del problema estético puede valerse de los instrumentos de la fenomenología”, S. Zecchi, “Noti di estetica fenomenologica”, *Aut Aut* 98, 1967, p. 63.

---

(1) El presente trabajo es una reelaboración del Anexo II (Die komprehensive Einheit Leib-Geist. A. Dürers Kupferstich “Ritter, Tod und Teufel”) del libro *Unmütterbare Vermittlung der Leiblichkeit. Interpretative Ansführungen zu Texten von E. Husserl*, Heidesheim/Rhein, 1972, 142p., que el autor presentó como tesis doctoral en Maguncia.

(2) E. Husserl, *Formale und transzendente Logik*, p. 20, Jahrbuch f. Phil. und phän. Fors. X, Halle, 1929. Observación de Merleau-Ponty (“Sur la phénoménologie du langage”, *Problemes actuels de la phénoménologie*, p. 92, París, 1952) quien dice en otra parte: “cuando se dice que la cosa percibida es captada ‘en persona’ o corporalmente (leibhaft), hay que tomarlo literalmente: la

bir su constitución material-sensible ("cuerpo"), explicar cómo a esta constitución le es unívocamente correlativo un contenido ("espíritu") y cómo, finalmente, el método de análisis inmanente de la fenomenología muestra su insuficiencia cuando es preciso descubrir la fuente semántica de este contenido e indicar de qué tipo de mediación se trata.

La constitución material transmite significaciones conforme una totalidad de sentido anima a un cuerpo material: la conciencia perceptiva penetra la corteza sensible del portasentido y se inunda de esta totalidad. Es ahí cuando tiene lugar el fenómeno de la quasi-corporalidad, esa unidad comprensiva de cuerpo y espíritu, base de una forma aperceptiva fundamental que marca las características de la captación del cuerpo humano y de las cosas o símbolos animados por un sentido cualquiera. Esta cercanía de sentido de fenómenos radicalmente distintos, que se orienta en la tesis idealista fenomenológico-trascendental, justifica el manejo que se ha hecho de palabras como "cuerpo" y "espíritu" referidas al universo de las representaciones (grabados, palabras, semas con un sustrato material) (5).

Toda representación se sostiene en el soporte (Unterlage) (6) de un cuerpo material llamado aquí unidad empírica o portasentido, el cual se caracteriza por ser un "cuerpo sensible del sentido espiritual captado en la comprensión" (7). Como se

verá en la descripción posterior, la fisonomía, la textura, la carne, la manera de presentarse el portasentido no es indiferente con respecto al sentido del que vive. Se funde con lo que enuncia y exterioriza. Lo inverso también es cierto: el sentido surge en el alumbramiento mismo de su fundamento material. Las "leyes" del portasentido, las leyes de su aparición empírica, son a la vez las leyes por las que el sentido se expresa en su cuerpo material.

¿Cómo desentrañar lo que afirman estos conceptos en el grabado de Durero? (8). Describamos. Procedamos en el orden que sugiere el acto perceptivo.

La mirada se lanza de golpe sobre algo que la atrae a primera vista: la gran mancha del portasentido y esta materia plana cuajada de claridad y oscuridad, líneas y zonas. Podríamos querer detenernos, ver sólo manchas, zonas, rayas, oscuridad, claridad. Pero la mirada no se detiene. Tras ver figuras, formas diferentes y diferenciadas, y, en un segundo momento, luz y sombra, la atención del rayo visual se concentra en una figura central compleja y de gran tamaño que ocupa el terreno fundamental del diseño. Si la vaciamos del esquema primero y construimos libremente en su lugar descarnado otro esquema, quedaría un espacio romboidal. Esta figura central, que nos obliga a detener la mirada, no es una sola. Paradójicamente es bímembre y es unitaria. La mirada no puede sublevarse ante esta especie de retención por rechazo y rechazo por atracción: está sobre un

(5) Vid. Hna. IV, párrafo 56, h y el anexo citado, donde se concreta esta cuestión.

(6) Husserl habla de *geistig sinngebende, sinnliche y physische Unterlage*, *ibidem*, p. 239.

(7) El texto sigue así: " 'cuerpo' y 'espíritu' están fenoménicamente unidos de modo particular. La objetividad designada como 'cuerpo' está dada en todas partes de modo simplemente intuitivo en cualidades secundarias; en ellas y en ninguna otra está 'ahí' para el que comprende, pertenece a su entorno. Sólo como tal objetividad del entorno está en cuestión para las funciones de 'comprensión' y 'expresión' ", Hna. IV, p. 320.

(8) Véase sobre Durero: E. Panofsky, *Albrecht Dürer*, Princeton 1943 (con bibliografía). J. Bialostocki, *Albrecht Dürer (Enciclopedia universale dell'arte)*, Venecia-Roma 1960 (IV). H. Tietze & E. Tietze-Conrat, *Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers*, (Augsburg-Basel-Leipzig 1928, 1937-8). H. Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, Munich 1943 (6a. ed.). Más accesible es: *L'opera completa di Dürer, Presentazione di Giorgio Zampa. Apparati critici e filologici di Angela Ottino della Chiesa*, Rizzoli Editore, Milán, 1968.



miembro, el otro lo atrae, va hacia él, nuevamente sufre la atracción del anterior, pero a la vez ambos se presentan como uno sólo y único. Dualidad y unidad. Esta doble figura inseparable de miembros claros y distintos crea un complejo formal doble que se recupera en ser-uno. Pero el procedimiento vale a la inversa: el ser-uno perfecto se descompone ágilmente en dos miembros clara y distintamente separables que, sin embargo, retornan a la unidad.

La mirada es oscilante, cinestésica, no se conforma con descansar definitivamente en un miembro, porque inmediatamente sufre al llamado del otro y se

desliza hacia él. Un miembro exige *esencialmente* al otro y cuando la mirada intuye al otro, éste a su vez reivindica esencialmente al primero. La unidad bipartida es la integración de componentes *complementarios y mutuamente necesarios*. Si la dirección de la mirada quiere desplazarse, siempre encuentra un punto muerto hacia el cual tiende a regresar y en el cual quiere encontrar paz. Pero es imposible, porque ocurre un acontecimiento semejante al del constructum antes descrito. Cuando la mirada se detiene a descansar en el punto muerto (que yace ostensiblemente en el centro de todos los

esquemas, en el centro de la gran mancha del grabado) se siente al instante asediada por otras formas y puntos que se subordinan al punto de equilibrio. Esto explica el particular fenómeno de la contemplación denotado por el siguiente proceso: la mirada tiende a barrer, a lanzar corrientes de atención en todas direcciones, simétricamente, hacia otros cuatro puntos menores que la llaman y la detienen momentáneamente para después volverse a lanzar a otras corrientes de mirada y a otros puntos menores y subordinados. El punto central, punto muerto, punto de equilibrio, es un lugar primordial hacia el cual converge siempre la corriente de la mirada; es el centro del grabado del cual parten las ráfagas de atención que se extienden, como incursiones sucesivas repetidas y siempre recomenzadas, hacia todos los puntos, de los cuales representa por ello mismo el punto de referencia absoluto. Este fenómeno es esencial en la constitución cinestésica completa y coherente. Lo cual equivale a decir, con las palabras fijadas arriba, que el portasentido dispone de un centro formal que domina el marco de la determinación objetiva del "espíritu" (o significación) y que este centro es el punto de referencia a partir del cual la conciencia perceptiva se desplaza en la constitución permanente de los significados.

Si volvemos una vez más la mirada a los puntos subordinados, descubrimos otro equilibrio formal importante: aquellos se hallan exactamente a igual distancia del punto de equilibrio fundamental; dos líneas rectas que los unieran se cortarían en ángulo recto y la intersección se posaría precisamente en el mismo punto de equilibrio. Podemos contar con que la simetría formal del conjunto reenvía a cada instante a este centro fundamental. En general: el soporte de sentido, fundado formalmente a partir de este centro, guía y orienta las corrientes de la mirada, que dispone ahí de un asidero *real* para orientarse, barrer y retornar. Este punto es el centro originario, punto de partida y punto de llegada, origen y fin, causa y efecto, nacimiento y muerte,

de todo movimiento de la conciencia perceptiva.

Más lejos, en esfera ya no puntual, sino al margen, en la periferia del mundo en el que se enclaustra la atención, se incorporan otros esquemas, otras manchas, otros objetos menores, que no reclaman nunca un largo reposo y que, al contrario, se desvanecen rápidamente y se dejan superar sin reticencia. Sólo una figura, pequeña y casi perdida en el ángulo inferior derecho, parece contrariar la dirección constitutiva formal del esquema general. Es la única forma que niega y contradice el orden y la orientación específica de cada una de las formas y del conjunto en general. Esta figura llama la atención por primera vez con respecto al movimiento interno, autónomo, de las figuras, y precisamente por contradicción. Se mueve, pero se mueve *al revés*. Es decir, contraría la verdad inmediatamente intuida de que otras se desplazan legítimamente *al derecho*. Esta es tal vez la experiencia más evidente y crítica del movimiento. Por un simple desplazarse del río visual se descubren también figuras inmóviles, que yacen, que están, pero que no contradicen sino que complementan la actividad de las no-inmóviles. Si la figura central orienta y martiriza el esquema semántico de las otras figuras y ordena el movimiento con referencia al cual todo lo demás es subordinado, la figura de movimiento invertido comprueba *negativamente* esta hegemonía. Se mueve a la inversa *porque* su rumbo es explícitamente contrario al de la figura central. Esta asegura la constitución total de la representación formalmente considerada. Contradictoria en su movimiento, la pequeña figura la legitima y la comprueba desde su negatividad.

Hasta aquí el análisis descriptivo se ha encuadrado visualmente en el plano. Un movimiento más complejo en las corrientes de la mirada abre los horizontes de lejanía y proximidad. En verdad las figuras marginales y los puntos muertos secundarios están debajo, detrás, a la izquierda y a la derecha, en la cumbre del transfondo, con respecto al punto muerto

de referencia absoluto. Esta observación marca un fenómeno más complejo en el cual la contemplación conoce ya un progreso. En este mismo revelarse de profundidad y cercanía, las figuras se encarnan, se llenan vigorosamente de cuerpo, se iluminan o se hunden en la oscuridad, se ramifican, se pueblan de grietas, se particularizan, se multiplican, se hacen presentes en persona. Comenzamos a abandonar el campo de la técnica: los esquemas dejan de ser relaciones puramente formales y se enriquecen de carne abundante y variada. Vemos cuerpos, no simples formas: un hombre sobre un caballo, una cabeza de caballo inclinada, dos rostros, un perro, un reptil que se arrastra en dirección opuesta a la cabalgadura en movimiento, arbustos, un castillo, masas rocosas, dimensiones proporcionadas, seres que coordinan sus expulsiones semánticas.

La disposición de estos cuerpos no es arbitraria. Las leyes internas formales hanse visto superadas por la materia individual de cada figura, pero continúan teniendo vigencia, se conservan en la construcción óptica y demarcan el orden que reina. Por ejemplo, el río visual no puede detenerse en uno de los miembros de la antigua forma central: separa caballero y cabalgadura única y solamente de manera artificial, para retornar de nuevo a la unidad última. Rostros, perro, árbol, reloj de arena, todo se orienta y se subordina a la composición fundamental: rostros e intenciones se dirigen a ella, el perro le sigue al lado, el reptil se aleja bajo el caballo.

Un dato primordial comienza a justificarse: una representación (con intención comunicativa) dispone de leyes internas de aparición, formalmente descriptibles y enajenables, y estas leyes constituyen el sustrato o esquema sobre el cual se incorpora el contenido (lo que llamábamos el "espíritu" de la obra), su unidad ideal. Sobre estas leyes de aparición fundamentales, rigurosa y universalmente captables, debe ser posible la interpretación particular (subjetiva pero dependiente de aquella legislación que des-

cubre la observación fenomenológica del torrente visual). La interpretación no puede prescindir de estos fundamentos que ordenan la constitución objetiva del espíritu manifiesto en la obra representativa. Este espíritu es en cierto sentido captable como independiente y *eo ipso* común al autor y al espectador: está en esa obra material que llamamos obra de arte, cuyo portasentido (sus leyes, en suma) dirige los movimientos de la mirada contemplativa surgida en la intención estética. La subordinación, la coordinación, las relaciones de profundidad, las formas marginales, etc., son el terreno formal en el cual el espíritu se alimenta y encuentra su estructura, el plano sobre el cual se desarrolla y se delimita su reino. Esta observación ayuda a precisar la utilidad de un postulado metodológico: una vez comprendidas y fijadas las relaciones formales que constituyen la carta de identidad del portasentido (su estructura y legislación particulares), la mirada puede sufrir una modificación al considerar el espíritu expresado por estas leyes y *a partir* de estas leyes.

Lo que llamábamos el punto de equilibrio fundamental se sitúa en el punto central del caballero en su cabalgadura.

De ahí el fenómeno visual consistente en que la figura cobra autonomía, porque la atención se concentra en ella esencialmente. Si la mirada se desvía a contemplar el castillo o el perro, retorna necesariamente a su punto inicial. Igualmente si la atraen los puntos muertos subordinados. La primera corriente de atención arrojada sobre el cuadro vese atraída de golpe por la figura caballero-caballo y, sucesivamente, por lo que la rodea, debido entonces a un esfuerzo de la mirada y a un desplazamiento penoso.

Lo mismo ocurre al acabar la contemplación del cuadro: la mirada se retira, no del conjunto, *sino de* la figura central. El caballero montado impone su primacía incluso en un acontecimiento no-constitutivo de la obra y en apariencia secundario: en los dos hechos de ir-a-ver y dejar-de-ver que enmarcan temporalmente

la historia contemplativa de la mirada. Ligado estrechamente a esto se agrega otro fenómeno importante: la imagen del cuadro que yo conservo en mi memoria es sobre todo la imagen del caballero montado en su cabalgadura. Un observador apresurado que lo haya visto una sola vez seguramente recordará sólo esta figura; de las otras, casi nada.

La autonomía del caballero se impone, formalmente. El conocimiento histórico recuperado *a posteriori* y la necesidad de agregar un sentido finalmente genético-causal al procedimiento de análisis nos enseñaría que estamos frente al concepto renacentista de las proporciones. Esta construcción formal exige más todavía: la autonomía del caballero implica la radical imposibilidad de una contemplación duradera dirigida hacia las otras figuras; la mirada no puede permanecer en ellas definitivamente, ni abandonar la observación del cuadro a partir de ellas - libre de los restos marginales de la imagen del caballero. Pero siempre quedan restos marginales de cualquier representación, incluso cuando se contempla la figura central; su importancia reside en que su intensidad varía en función directamente proporcional a su valor formal en el conjunto. Es un hecho específico que ninguna de las figuras subordinadas se desligue totalmente de ciertos restos semánticos de la imagen del caballero-cuyo sentido las contamina—, aunque sí de alguna de las otras figuras secundarias: la imagen del perro está libre de cualquier acción significativa del castillo.

El diablo y la muerte expresan una misión de agresividad y violencia que, sin embargo, se debilita en su subordinación formal al caballero. He ahí el encanto explicado de la subordinación conceptual de muerte y demonio. La investigación está ya fuera de lo formal inmanente y recoge una representación particular de conceptos "pre-existentes" a la traída al mundo del grabado... Otros elementos gráficos publicitan diferentes propiedades de su agresividad; la muerte se anuncia, por ejemplo, con símbolos "mortales" en especial disposición: ojos, boca, serpien-

tes, reloj de arena; el demonio se munda- niza en una cabeza de cerdo (o cabeza de expresión cerduna), representación que es, en Durero, como lo muestran otros grabados suyos, una organización corporal de lo demoníaco.

Estos momentos de la manifestación espiritual del diseño que toman forma en los polos subordinados, su pretensión de dominio, se debilitan ante la masa intocable, serena, dominante del caballero. Tal vez podemos ver ahora cristalizada una idea esencial del grabado: En *Der Ritter mit Tod und Teufel* se anuncia cierto ideal de ser de un hombre cuya autonomía domina y supera a otros seres que se pretenden dominadores: algo grandioso, un hombre nuevo se vislumbra.

Esta hegemonía ha encontrado perfecta expresión formal en el portasentido. El caballero ocupa el primer plano, nada se interpone entre él y mi visión. Habría sido absurdo y contradictorio con respecto a las exigencias formales y conceptuales dibujar a la muerte o al demonio interpuestos entre el caballero y mis ojos. Están simplemente más allá, no le cubren, no le alcanzan. La cabeza del caballo de la muerte, en un gesto de debilidad apenas sugerido, se inclina en relación con la cabeza erguida de la cabalgadura central: es un punto subordinado y ya vencido.

Que el caballero ocupe el primer plano es esencial en la realización del concepto. Aunque tal principio de organización vale absolutamente aquí, no es consecuentemente universal, es decir, atribuible a otras representaciones, como se desprende de la siguiente comparación. En el grabado *Der Hl. Hieronymus im Gehäus*, el espacio del primer plano está ocupado por una figura secundaria (un león) que es la figura de mayor tamaño; sin embargo, la representación del santo domina el río visual aun desde su posición espacialmente secundaria. Hay leyes de aparición y preeminencia, de subordinación y, en general, leyes específicas del portasentido, que habría que describir particularmente. Si tomamos en cuenta la figura del león, parece dominar la sugerencia de que su ser sólo es posible aquí,

de que su única significación (la que aquí posee) reclama ciudadanía definitiva en este sitio, al cual formalmente vese destinada. Este león, el mismo diseño, fuera de su cuadro semántico, sería completamente *otro*. Esta especie de creencia, que

priori, es decir preexistentes a la semántica del portasentido. Esas subfiguras hacia las que la mirada oscila una y otra vez alternativamente son concreciones de configuraciones cargadas de sentido previo y pueden ser extraídas, aisladas y descu-



reaparece constantemente en la contemplación estética, se debe a que la función y el espíritu de ciertas representaciones les viene de su entorno y del portasentido entero. Valen como configuraciones no-autónomas.

¿Debemos decir lo mismo de la muerte y del demonio? En cierta manera no. Es cierto que ambos se integran en un orden visual de subordinación y que la mirada siempre los abandona para retornar al caballero; también lo es que el demonio y la muerte son contenidos (conceptos, valores, prejuicios, semas) a

biertas en su valor independiente. Esta especie de importación de sentido no carece de interés, pues apela a un principio de explicación que apunta a algo exterior a la obra misma.

Frente a la dimensión preestablecida de la muerte y del demonio, el caballero se individualiza, se gana como un ser particularísimo que anuncia su grandeza frente a extrañas fuerzas, y cuya fisonomía se podría dibujar minuciosamente. Pero esto sería ocioso, pues el concepto del caballero encuentra su expresión en la totalidad del portasentido.

Su hegemonía es formal. De esta hegemonía formal parte la demarcación de su dominio, un dominio cargado de significaciones concretas. Ahí donde el rayo visual cede ante la figura central, se impone un espíritu de seguridad e indiferencia. La figura del caballero azota el viejo reino del demonio y la muerte, ese reino poblado de mil símbolos. ¿No es más allá de la obra donde se habrá de buscar lo que las figuras del grabado *representan*?

La gran masa del caballero y de su cabalgadura soluciona la utilización del espacio. La densa madeja de líneas y formas es una respuesta al vacío y una elaboración del espacio propia de la composición veneciana; el imperio de la figura central no se percibe formalmente embotada ni invadida por otras formas, ni por su abundancia. O dicho de otra manera: la conciencia perceptiva no se dispersa en la atracción que ejercen los distintos polos de atención: el reino y el poder del caballero están claramente delimitados. Hay otras obras, como algunas de El Bosco, por ejemplo, que carecen propiamente de lo que llamamos punto de equilibrio fundamental y que se constituyen más bien a partir de muchos centros de atención importantes: el rayo visual se ve desbordado por una miríada interminable y creciente en el detalle.

En el grabado *incluso* los puntos cuya misión consiste en llenar el vacío del portasentido se integran para cumplir esa especie de tarea común tendiente a provocar el retorno de la mirada a la fuente esencial de sentido.

Comprenderemos mejor este fenómeno si establecemos la hipótesis de eliminar el trasfondo del caballero; sentiríamos *ipso facto* lo absurdo de este despojo, porque el caballero mismo perdería toda su significación: necesita evidentemente de los puntos subordinados. Diablo y muerte son la condición que enmarca y limita su conducta. Es ante ellos como él se revela *así*: sólo hay centro si hay periferia, dominante si hay dominados. El perro le sigue fielmente y, como el amo, vence la amenaza; el caballo de la muerte inclina su testuz ante la

bestia del caballero. Manifiestamente también las representaciones animales forman parte de la elaboración semántica, según su disposición formal y la conducta expresada por esta disposición. La presencia del caballero se impone y organiza el movimiento de las otras figuras. El movimiento visual regresa siempre a este polo que domina todo el ciclo perceptivo. Todas sus propiedades reinan sobre las de las otras representaciones (demonio y muerte especialmente). El caballero es igualmente inseparable de su cabalgadura. La expresión de su espíritu se reproduce en la "actitud" reiterada por su caballo, etc. La unidad espiritual del conjunto gráfico se constituye bajo el dominio de significación del caballero, y esta significación es un correlato de su constitución formal; es posible reencontrar la coincidencia del plano formal con la unidad espiritual semántica, la cual, correctamente entendida, remite a las condiciones de su génesis.

Si el hombre vive en los horizontes de vida y muerte, la muerte en persona y el demonio son una respuesta negativa a estos dos horizontes. Mientras la muerte se cruza en su camino llena de amenazas, el demonio aparece para tentar y consumir esta vida en vida y destruir el orden. Diablo y muerte son significaciones prefijadas, semas construidos y, pese a la multitud de sus representaciones, encarnan de cierta manera los símbolos que identifican la negatividad del mundo en la tradición cristiana. Los viejos conceptos de caída y pecado apelan a una personalización no neutral ni pasiva, sino actuante y con posibilidad certera de imprimirse en el quehacer. Son generalmente fundamentos metafísicos que crean en el vivir real posibilidades límites: por ello cobran la importancia de subsumir la conciencia en el orden vigente.

La significación del grabado de Dürero es la de exponer artísticamente un ideal de conducta, un concepto del hombre que comenzaba en su época a gestarse. El grabado reproduce este concepto de hombre; mediatiza la expresión de una *Lebenswelt* en proceso de genera-

ción. El *Ritter* de Durero, como el *caballero* de Cervantes, cabalga para llevar a su plenitud este nuevo ser del hombre: en sus salidas, ni la muerte ni el demonio, ni los dragones ni el mundo, ni sus figuras ideológicas le atemorizan ni detienen: su pre-tensión de ser sustenta la conciencia de poder desfacer agravios, enderezar entuertos, enmendar sinrazones, corregir abusos, satisfacer deudas. Don Quijote expresará este ideal de hombre ya en plena carrera hacia adelante: "no es un hombre más que otro si no hace más que otro" (1a parte, cap. XVIII). Es el hombre concebido como un ser productivo, creando un nuevo mundo bajo su impulso. El hombre activo de los utopistas del Renacimiento, el que rompe la naturaleza humana preconcebida (Pico della Mirandola). Toda evidencia que en esos tiempos algo se agita en el mundo, algo que *El Caballero, el demonio y la muerte* verifica a su manera, algo que desde Giotto y Bruno rompe todos los esquemas de expresión: un hombre imperioso y expansivo, que desborda las fronteras geográficas y los mitos, expulsa al demonio del reino humano y resquebraja la sociedad feudal. Lo que se ha podido simplificar en la fórmula de ruptura de formas (9) es este impulso del hombre que nació para ser activo (Alberti), que en su *eroico furore* (Bruno) marca a la naturaleza y a la historia.

## RECAPITULACION

Finalmente, es preciso recapitular sobre un problema central: ¿puede transmitirse un contenido al fenómeno material? ¿puede tal sentido "espiritual" animar el contexto de la naturaleza física de la obra? Si esto es cierto, ¿de qué manera logra el análisis su recuperación? Mi actitud atencional (*Einstellung*) puede dirigirse simplemente a la corteza puramente material del objeto, o bien al

contenido del cual aquella es portadora. Por eso escribe Husserl: "yo puedo definir mi actitud de modo tal que la mirada que observa, experimenta, que presta atención (la intención temática) penetra en este fenómeno y toma (*meint*) lo fenoménico espacialmente como existente" (10). La tesis que ha guiado desde el principio al presente ensayo metodológico propone que el portasentido, gracias a su estructuración fenoménica aperceptiva, cumple la función de manifestar el contenido espiritual en correlación con el modo material de ser del portador mismo. Su función mediadora consiste en dar la manera de incorporarse, de existir, la esfera ideal, la cual, a su vez, puede ser objeto de tematización, y debe serlo para que la mirada tenga la configuración espiritual específica que el portador material hace existir, esa configuración que llamamos pre-tematización y que, con palabras del viejo Husserl, obedecería al apelativo de intencionalidad sedimentada.

Si se trata de sacar a luz estas pre-tematizaciones mediante el reconocimiento de la organización fenoménica del portador de sentido, es decir, en las condiciones de su posibilidad perceptiva, ¿no habría que esperar el reproche de que este reconocimiento tenga lugar precisamente por quedar abierta aquella posibilidad de surgir siempre nuevas interpretaciones? Así parecería que todo sentido es hijo de la interpretación y que nos hundiríamos en el campo nietzscheano de una pseudocrítica de la ideología: expondríamos el campo perceptivo, y con ello al mundo humano, al imperio de un subjetivismo idealista. Tal concepción supondría que sólo el objeto físico, el portador, pre-existiría a su interpretación semántica actual, y que su sentido surgiría de las contingencias de nuevas tematizaciones, dentro de marcos de significaciones arbitrarias, con fundamento en diferentes apercepciones.

No parece que el reproche sea

(9) E. Bloch, *Vorlesungen zur Philosophie der Renaissance*, p. 7, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1972.

(10) Hna. IV, p. 237.

válido. La contextura material remite necesariamente a una contextura "espiritual"; está imbricada en ella y con ella, precisamente porque posee siempre una configuración perceptible (11).

Tal vez sí pueda oscilar el sentido de las significaciones subordinadas, por ejemplo, cuando un objeto que percibo como obra de arte, cobre para otro la dimensión sagrada de una representación de culto, etc. Lo importante es que el análisis inmanente muestra su insuficiencia y remite a esquemas exteriores, a las condiciones de su pre-tematización.

La descripción fenomenológica no conduce nunca a indagaciones sobre la fuente última del polo noemático; se queda enclaustrada en la circularidad noético-noemática de las significaciones, en la actividad egótica, en la génesis inmanente a la conciencia, que la fenomenología misma ha aislado al superar el mundo (epoché) y convertirlo en dato inmanente. De aquí se deduce finalmente que todo el *constructum* idealista se estremece profundamente desde sus raíces si se pregunta por la existencia y carácter de la producción de sentido originada en el

*exterior* de la conciencia fenomenológica misma.

Quizás ésta sea la vía de una crítica inmanente a los límites de la filosofía trascendental: el dato, que en la inmanencia de la conciencia se presenta como necesario, en realidad es el producto de una mediación. En los análisis anteriores creemos haberlo mostrado. El método descriptivo inmanente, al considerar el sentido de la obra, rompe esta inmanencia y se traslada a su mediación, a la esfera objetiva de la interpretación, a la historia. Lo interesante es que el contenido ideológico del contexto se precipita en la relación contenido-configuración formal de la representación. El proceso heurístico y crítico propuesto recorre el camino inverso: de lo imaginario a lo real, pasando retrospectivamente por lo formal, lo semántico y lo histórico.

Esta investigación comenzó con una referencia a los datos mediados de la conciencia. En el campo de la investigación fenomenológica, sin embargo, el concepto de mediación (como el de efectación, *Leistung*) no ha logrado superar las apariencias de un concepto ambiguo de la conciencia. Esta limitación se origina probablemente en una falla consustancial a la teoría de la *constitución* (12),

(11) "Mi actitud atencional (Einstellung) misma no es la que constituye la configuración espiritual; lo físico-espiritual ya está preconstituído, pretematizado, predado", Hna IV. p. 238. Cfr. Hna. III, p. 269, donde se toma el grabado de Dürero como ejemplo de la modificación de la neutralidad de la percepción. Ahí estudia Husserl la reproducción como un tipo de fantasía.

Una observación en F.J.J. Buytendijk, "Die Bedeutung der Phänomenologie Husserls für die Psychologie der Gegenwart" (en: *Husserl et la Pensée Moderne*, ed. H. L. van Breda, La Haya, 1959, pág. 92), llama la atención sobre un estudio de J.M. Kijm (De varianten der intentionaliteit bij Rohrschach test, tesis doctoral, Nijmegen, 1951), quien parte de la distinción husserliana entre percepción de cosa y figura (Hna, III, p. 269) para desarrollar las siguientes variantes de la intencionalidad en el test de Rohrschach: 1) la comprensión de algo como configuración plana; 2) la comprensión de algo como reproducción; 3) la experiencia fisiognómica; 4) la comprensión de algo como símbolo o 5) la comprensión de algo como forma contingente.

(12) Véase el siguiente texto de Hna. III, p. 332: "al hablar de la constitución noético-noemática de objetividades, por ejemplo de objetividades de cosas, se daba un equívoco. Pensábamos principalmente en objetos 'reales', en cosas del 'mundo objetivo' o al menos en 'un' mundo real en general. ¿Qué significa empero esto 'real' en relación con objetos que sólo se dan a la conciencia mediante los sentidos y las proposiciones? (...) la pregunta es cómo han de describirse noética o noemáticamente en la ciencia fenomenológica todos los encadenamientos de la conciencia que hacen necesario en toda su realidad un simple objeto. En sentido *amplio*, un objeto se 'constituye' -'sea real o no'- en determinados encadenamientos de la conciencia que portan en sí una unidad evidente en la medida en que entrañan esencialmente la conciencia de un X idéntico". Como se ve, definir la constitución no se limita sólo al viejo tema kantiano de la unidad del objeto desde la conciencia, como

cuyo sentido no se definió nunca de manera precisa, aunque sí se adaptó al esquema explicativo de una génesis de la conciencia y sus correlatos (o conciencia intencional inseparable de sus datos inmanentes). En todo caso, la observación global del problema autoriza a creer que el fenómeno de la conciencia constitutiva en la fenomenología husserliana no consiste en hacer visible el dato (realismo)

---

parece haberlo entendido W. Zilias (*Einführung in die Phänomenologie Edmund Husserl*, Max Niemeyer Verlag, Tübinga 1959, pág. 93), quien dice: "bajo el término 'constitución' hay que entender dos cosas: constitución de la unidad del yo y experiencia constitutiva del mundo unitario". Con estos términos, o no se define constitución, o bien se entiende que el mundo unitario parte de la unidad del yo, encuentra en éste la posibilidad de su experiencia. A. Diemer (*Edmund Husserl*, Verlag Anton Hain, Meisenheim am Glan, 1965 (2a ed.), pág. 11) cita un texto que quizá contribuya a superar el equívoco señalado por Husserl mismo: "Arqueología fenomenológica: el cavar (...) en las construcciones de efectuaciones aperceptivas de los sentidos que se nos dan como mundo de la experiencia". ¿No depende, pues, la experiencia del mundo de su propia efectuación constitutiva?

Finalmente es preciso señalar que Ludwig Landgrebe, en su índice analítico de *Ideen*, I distingue diferentes momentos del concepto: constitución como dación de sentido, como centro de la fenomenología; su relación con la materia y el papel de los momentos noéticos; constitución original como objetivación; equívoco del concepto [texto citado]; constitución de toda trascendencia en la conciencia pura, etc. (Índice recogido por Paul Ricoeur en su traducción: *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, Gallimard, 1950, p. 537).

Un tratamiento idealista explícito de la constitución en G. Funke. *Investigaciones fenomenológico trascendentales*, Universidad de San Marcos, Lima, 1957, especialmente su capítulo introductorio sobre "El idealismo fenomenológico-trascendental y la problemática de la constitución de lo óntico", pág. 7 sq., que trae a primer plano la discusión con Heidegger; y *idem*, *Zur transzendentalen Phänomenologie*, H. Bouvier u. Co. Verlag, Bonn, 1957, cap. II sobre "Idealismus als Sinnauslegung der konstituierenden Intentionalität", pág. 17 sq.

sino en algo que se aproxima al concepto de *producir*: la noesis produce al noema por la excitación de la hyle (idealismo). Parece razonable pensar con Eugen Fink que Husserl traspasó la constitución de los objetos ideales a la realidad; si es así, la constitución se resuelve como mediación de actos que ponen una existencia. En el ejemplo que hemos investigado el contenido semántico de la representación de Durero provendría de la conciencia constitutiva. Por consiguiente, Husserl desarrolla una filosofía trascendental que da razón de las condiciones de los datos de la conciencia y que a la vez los produce. Del acto *metodológico* de prescindir del mundo real en la epoché se deriva el efecto *metafísico* idealista que se caracteriza porque tras la epoché permanece el "residuo fenomenológico" (Hna. III, pág. 118) de la conciencia pura, que lo es porque reencuentra la totalidad del mundo en el ego y no fuera de sí.

Esta metafísica es la de un universo egótico, cuyo principio contrasta con el de otras filosofías idealistas que ven la fuente de validez de la realidad en un fundamento extrínseco a la conciencia (Descartes, Berkeley, Leibniz). La trascendentalidad egótica husserliana sería el campo de posibilidad y de realidad de toda región noemática. Si más allá de la constitución no hay nada, la totalidad del mundo se escondería en el círculo de las mediaciones de la conciencia: la explicación de sus datos sería una simple reconstitución de sentido ya dado, un círculo hermenéutico de la inmanencia por el que sólo se ve lo que se pone: la intencionalidad sedimentada.

Aunque es preciso advertir que la fenomenología revaloriza la *actividad* del sujeto en la constitución o reconstitución de sentido, los análisis anteriores han querido mostrar que el aislamiento de la conciencia es un fin imposible, que, analíticamente, su mediación remite a otra que no encuentra la fuente originaria en la inmanencia y que el método fenomenológico resulta insuficiente para captar esta otra mediación, cuya necesidad muestra al llegar a sus límites.