

Todo lo que se nos brinda...: presentismo y simultaneidad. Fenomenología de lo contemporáneo (collage) y saturación

César Moreno Márquez
Universidad de Sevilla

Resumen

Aunque no cabe duda de que el objeto ha sido máximamente relevante como *modo de presencia*, hay otra modalidad de presencia, no menos decisiva, aunque mucho más desatendida, como es la de *simultaneidad de las perspectivas* de un objeto (lo que nos conduciría al cubismo) y la *contemporaneidad de lo heterogéneo (collage)*. La atención a lo que supusieron, en tal sentido, algunas prácticas de las vanguardias en el primer tercio del siglo XX, puede resultar muy esclarecedora de cara a la investigación de ciertas experiencias que aunque periféricas o monstruosas son imprescindibles no sólo para una ampliación de las posibilidades del pensar fenomenológico, sino también para la profundización de la problemática filosófica de la hipercomunicación, que caracteriza a nuestro entorno civilizatorio.

Palabras clave: fenomenología, vanguardia, cubismo, *collage*, Husserl, Marion.

Abstract

Although there is no doubt that the object has been very relevant as a way of presence, there is another form of presence, no less decisive, though much more disregarded, as is the one of simultaneity of perspectives of an object (which would lead us to cubism) and contemporaneity of the heterogeneous (collage). To pay attention to which they supposed, in such sense, some avant-garde practices in the first third of the twentieth century can be very enlightening in order to research experiences that although peripherals or monstrous, they are essential not only for expanding the possibilities of phenomenological thinking, but also to the deepening of the philosophical problem of hipercommunication, that characterizes our civilizational environment.

Keywords: phenomenology, avant-garde, cubism, collage, Husserl, Marion.

...la parte concedida a la experiencia es juntamente demasiado y no lo suficientemente grande. Los que le conceden tal parte deben sentir que desborda, por una inmensidad de posibilidades, el uso al que ellos se limitan.

(Bataille, 1972: 18)

Desearía desvelar lo "normal", lo desconocido, lo insospechado, lo increíble, la enormidad normal. Lo anormal me lo ha dado a conocer. Lo que ocurre, la prodigiosa cantidad de operaciones que a lo largo de la hora más apacible llega a realizar el hombre más vulgar, sin apenas darse cuenta, sin prestarle la menor atención, como un trabajo rutinario que sólo le interesa por su rendimiento y no por sus mecanismos, sin embargo maravillosos, bastante más maravillosos que esas ideas de las que tanto se enorgullece, y a menudo tan mediocres, manidas e indignas de ese aparato fuera de lo corriente que las descubre y las maneja. Desearía desvelar los mecanismos complejos que hacen que el hombre sea, ante todo, un operador.

(Michaux, 1985: 11)

I.

De entre las modalidades de la presencia o, más específicamente, de su comparecencia, advenimiento y/o irrupción, sobresalen dos. Una de éstas sin duda ha alcanzado un enorme reconocimiento por servir como hilo conductor para la exploración de la correlación trascendental (Kant, 1978: 196) y con vistas a la intervención en las expectativas de cálculo y dominio en un contexto epistémico; la otra, de cuya enorme relevancia experiencial es difícil dudar, sin embargo, ha quedado como acallada, marginada, casi se diría que “obviada” por las dificultades que parece suscitar su abordaje y tratamiento. La primera modalidad de presencia es, como ya se lo habrá supuesto, la del *Objekt*, de Kant a Husserl (y más allá), en un recorrido con extraordinarios rendimientos en la investigación filosófica; mientras que la segunda es, si no una suerte de “totalidad” (en la medida en que en dicho concepto resuena la idea de perímetro), sí al menos de configuración o incluso trance o tránsito experienciales, que se caracterizan por lo que podríamos considerar la *simultaneidad de lo diverso*, estuviese en juego en dicha simultaneidad la presencia aún de un objeto singular, acorde a aquella primacía del *Objekt* (por ejemplo, una jarra o una mesa), o bien¹ una suerte de conjunto experiencial *pseudoobjetivo* o incluso *paraobjetivo*, más o menos informe, distendido, heteróclito y complejo (imaginemos, sin forzar demasiado el ejemplo, el conjunto de sucesos que tienen lugar en un autobús urbano en circulación), pudiendo oscilar la heterogeneidad inmanente de lo que se brindaría a ser descrito entre la mera indiferencia de *partes extra partes* (en el conocido ejemplo radical de Lautrémont: un paraguas junto

¹ Sería aquí donde sobre todo surgirían los problemas, en primer lugar, *descriptivos*, según las expectativas de una hipotética proposición fenomenológica (si hubiésemos de cuestionarnos sus posibilidades, al menos de modo similar a como Hegel se cuestionó las posibilidades de una proposición especulativa) (Cfr., por ejemplo, Hegel, 1981: 43).

a una máquina de coser sobre una mesa de disección) y la más tajante contradicción (como en la *Página de Periódico* de 1992 y en la fotografía *Postnavidad*, de 2012²). La intuición básica que soporta el *collage*, –del que quisiera que nos ocupásemos aquí brevemente–, es la de que lo que llamamos “Mundo”, pero también nuestros *entornos perceptivos* o *circunmundos*, se da de tal modo que a lo que accedemos es a una suerte de horizonte abierto sin síntesis interna efectiva reconocible (no una síntesis “para salir del paso” ni simplemente abstracta), a poco que se afine o sensibilice la atención, ¡pero no en un sentido objetivante, sino en el sentido de un *esprit de finesse*! Dicho horizonte podría ser accesible siempre y cuando fuésemos capaces de ser máximamente honestos para con la donación de lo heterogéneo-contemporáneo, en aras de una intuición que debería desenvolverse en la fuerza de su inmediatez y, al mismo tiempo, preservar sus oportunidades de demora reflexiva, y no pretendiésemos forzar –como decía– una síntesis fácil o impaciente y, ni qué decir, pobre; allí donde sabemos fehacientemente que la síntesis objetiva amenazaría *in extremis* con aparecer como empobrecimiento, simplificación, atajo tal vez eficaz pero también mezquino, irrisorio o traicionero. No se trataría, entonces, de aliviar la complejidad de la *multi-donación simultánea* a favor de la donación en cada caso frontal estática o móvil, o de que nos conformásemos con simplemente *mentar-a-distancia* la situación objetiva que nos involucra. Es por esto por lo que el mecanismo del *collage*, popularizado en el terreno de las artes especialmente en el siglo XX, pero en el fondo todo un desafío fenomenológico, me parece de extrema relevancia, no únicamente para pensar la relación con nuestros entornos, sino también de cara a preguntarnos por los retos que

² De la *Página de Periódico* me ocupé en Moreno, 1992; de la fotografía titulada *Postnavidad*, de 2012, veinte años después, en Moreno, 2012 (véase <http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n11/cesar.pdf>). En este último texto pueden visualizarse tanto la imagen de la *Página de Periódico* como la de *Postnavidad*.

brindaría a la descripción y a la proposición fenomenológicas. Además, por cierto, el *collage* se acopla perfectamente con un mundo inequívoca y masivamente presidido por una supercomunicación y superrelacionalidad en el que todo tiende a atraerse y aproximarse. Hacia el final de este breve ensayo me referiré a ello.

Quizás para comprender el *collage* haya primero que demorarse, al menos un poco, en la primera gran confrontación que tiene lugar en el siglo XX con la experiencia de la simultaneidad, que se libra en gran medida en el territorio experimental del cubismo o, más concretamente, de lo que podríamos llamar el “panoptismo cubista” –así como en el “simultaneísmo cubofuturista”, como exploración del vértigo y la velocidad.

II. La simultaneidad de perspectivas y el hilo conductor/ atractor del Objeto

Independientemente de la proximidad en el tiempo (hace ahora ya casi poco más de un siglo), es difícil dudar de que los recursos expresivos visuales, visionarios y fenomenológicos de lo que podríamos llamar la *des(-re-)composición* cubista y del *collage* entrañan afinidades que han sido ampliamente estudiadas, especialmente desde el aspecto estético-artístico de dichas prácticas. Sin embargo, lo que resulta más interesante es, en principio, la conexión entre esas prácticas y no ya la propia “técnica” que implican, sino su conexión con la experiencia de que se hace cargo. Y documento un texto en apariencia menor, y a menudo no suficientemente bien valorado, aunque muy reconocido en ciertos ambientes filosóficos, como es la *Lord Chandos Brief* de Hugo von Hofmannsthal (2011), escrita en 1902, y que suele ser comentada como expresión de una *crisis del lenguaje* (en muchos casos, pues, con vistas a una relectura apropiadora wittgensteniana), pasándose demasiado por alto que dicha crisis viene fuertemente propiciada por la experiencia de un

exceso y enriquecimiento extremos, deslumbrantes,³ de la realidad y la experiencia. Bástenos con señalar el hito de la *Lord Chandos Brief* sin entrar en pormenores, lo que nos conduciría demasiado lejos, habida cuenta de los márgenes de extensión a que debe reducirse este estudio.

Lo cierto es que tras el combate con y por la simultaneidad no hay sólo un reto formal o simplemente técnico,⁴ sino una enorme *pasión-de-ver* y, en general, una *pasión de la experiencia*, hasta el punto de que la conciencia quisiera *verlo-y-experimentarlo-todo* precisamente en la verdad de una pluralidad que se da ahora y que casi siempre nos obliga a relacionarnos con ella debiendo introducir una sucesividad allí donde *en verdad* se da *todo-ahora*, por más que nuestra finitud nos impida ser tan abiertos, sensibles y “desinteresados” como para realmente poder acoger *todo lo que se da...⁵ ahora-a-la-vez*. Quién sabe si, de intentarlo, nos veríamos insertos en una situación experiencial describable en términos de torbellino y caos, o al menos de “amasijo” y vértigo... Y, sin embargo, por lo que se refiere a uno de los terrenos en que se desenvuelve preferentemente la apuesta experimental del cubismo, ¿acaso no debía la pintura intentarlo; ella, demasiado tiempo esmerada en el quietismo y la frontalidad de la imagen? El caso de la pintura

³ Al utilizar este calificativo pienso en lo que dice Marion respecto a las intuiciones sin concepto, a saber, que lejos de ser ciegas (Kant), muchas intuiciones sin concepto son “cegadas” o deslumbrantes por su intensidad (Marion, 2008: 334. Cfr. Mingo, 2005).

⁴ Para un concienzudo tratamiento del tema de la simultaneidad, es muy completo el capítulo dedicado por M. Calvesi justamente a la simultaneidad en el futurismo italiano, concentrado en los años posteriores a 1910 (1987: 72-105). Heidegger ofrece una interesante clave para vincular la experiencia del arte y la de la técnica en Heidegger (1994).

⁵ Me refiero, lógicamente, al principio de todos los principios de la fenomenología, tal como lo formula Husserl en *Ideas I* (1985: 58): “No hay teoría concebible capaz de hacernos errar en punto al *principio de todos los principios*: que *toda intuición en que se da algo originariamente es un fundamento de derecho del conocimiento*; que *todo lo que se nos brinda originariamente [...] en la ‘intuición’ hay que tomarlo simplemente como se da*, pero también *sólo dentro de los límites en que se da*”.

era especialmente digno de atención como terreno experimental, porque a cambio de abandonar las prebendas de tales quietismo y frontalidad, y de asumir el riesgo de engendrar verdaderos “monstruos” visuales, esperaba alcanzar una lucidez perceptiva tan extraordinaria como insólita.

La novedad o el escándalo estribaban, ya desde 1907-1908, en el intento de cuestionar el dominio del punto de vista único, traspasando al lienzo la pluralidad de perspectivas en que se da un objeto (Clay, 1975: 127 y ss.). Precisamente lo que en 1913 Apollinaire llamaba el “dogma de la perspectiva única” podría llegar a provocar una suerte de oscurecimiento, eclipse u olvido de la perspectiva misma en favor de la donación del objeto unitario e idéntico, por lo que justamente se trataba de neutralizar tal posible olvido, en pro de la totalidad del objeto.⁶ En consecuencia, el cubismo pretenderá que descubramos que la apariencia inmediata, frontal o lateral de los objetos es *abstracta a ras de retina*. Pero también casi en un sentido hegeliano. Va a osar que nos percatemos de que la frontalidad y el primer plano en que tanto confiamos nos expone a un cierto *embaucamiento retiniano*. La percepción no depende, en el aparecer al que se orienta, sólo de un *cosmos noetós* platónico donde pudiera alojarse la verdad o inteligibilidad, presuntamente pura (o enlazada a nuestro cuerpo) (Merleau-Ponty, 1975: 219-221) de lo aparecido, sino que depende, antes incluso, de una suerte de impaciencia o ansiedad no ya de aferrar, sino de aquietar, neutralizar, las cosas según tal o cual aspecto, con lo que la impaciencia no sería sólo eidética sino, más primitivamente, perceptiva (lo que explicaría que, en el fondo, no hubiese tanta contradicción, como aparentemente hay, entre el aspecto y el *eidos*), confiándose al despliegue ulterior sucesivo de la percepción el recordar que, en el fondo, lo percibido unitario-idéntico entraña o implica un horizonte que pa-

⁶ Severini quería introducir *todo-el-mundo* en la obra de arte (véase Calvesi, 1987: 88)

rece, sí, anunciarse, pero también escabullirse de su *deber-ser-visto* para favorecer su *deber-ser-implicativamente-visible* a distancia, “en vacío” o sin plenitud. Contra esta limitación o parquedad del ver combatió el cubismo, y de él se podría decir que la soberbia de la percepción a la que dio crédito engendró monstruos..., pero tal vez como una exigencia, un rigor, una disciplina que pudiese preparar a la pintura, enfrentada con el lienzo, para arribar a una zona de la imagen se diría que casi “apocalíptica”, a un cierto ejercicio de simulación de un *non plus ultra* (como se hacen ejercicios de simulación de incendios) que le dijera al oído –o gritase– a la pintura –ahora acosada por la *aberratio* cubista, por una parte, y por el verismo fotográfico, por otra– que había llegado el momento, por fin, de la abstracción.⁷ Había que forzar la imagen hasta el extremo, no ya visionario respecto al contenido (pintando una escena quizás onírica o “paranoico-crítica”, como diría Dalí –lo que luego se retomará con intensidad en el surrealismo–), sino en ese sentido experimental-monstruoso del cubismo, muy especialmente en el delirio futurista en favor de la velocidad, para el que servirá de acicate el intento de traspasar al lienzo, desesperadamente, aquel movimiento que el cinematógrafo conseguía transmitir con facilidad extrema. He aquí que en aquellos comienzos de la década de 1910, el lienzo aspiraba al filme. Las pistas que al respecto brindaba la cronofotografía (Marey, Muybridge) resultaban fascinantes, y cautivarán a Duchamp (*Desnudo bajando una escalera*, 2, 1912)⁸ y a los futuristas Carrà, Severini y Boccioni, entre otros.

A pesar de sus búsquedas hiperformalistas, lo que el cubismo quiso recordarnos, como ya lo había hecho el impresionismo y el expresionismo, pero con una voluntad mucho más “técnica” y *more geometrico*, era la deuda de fascinación respecto a un exceso

⁷ Cfr. Respecto a Malévich (Moreno, 2007: 307-325). La edición en línea se cita en la bibliografía.

⁸ Este tema es tratado con bastante detalle por Scharf (1994: 273 y ss.).

no *frente-a* (contra las apariencias de distancia, siempre a favor de límites y perímetros) sino en medio de un mundo cada vez más inseparable de su desbordante eclosión (movimiento/luz). Como he dicho, la pintura se entrega en brazos de monstruos⁹ que no habitaban en el fondo de los mares ni en tierras lejanas, sino en el seno de nuestra *posible-o-imposible* relación visual con el mundo, a cambio de una violenta honestidad a la que le habría llegado el momento propicio, dejando atrás la pasión visual menor por las estampas más o menos bellas o “interesantes”.¹⁰ Ahora se trataba de pensar la percepción. Tendría sentido hablar aquí de monstruo, precisamente en la medida en que la transgresión estimulada por la simultaneidad se dejaba constatar contra el clasicismo sobrio (tedioso, dirían otros) de los objetos.¹¹ Era “lógico”, después de todo,

⁹ Tal como lo concibo, el *monstrum*, al que se debe despojar de cualquier connotación exótico-pintoresca, es una suerte de “trascendedor” mediante el cual se pueden atisbar los núcleos más íntimos y universales del *eidos*, con base en las ex-cursiones por las periferias que los *monstra* hacen posibles. He expuesto ya estas ideas en Moreno, 2004 y “Eidos y periferia” (en vías de publicación).

¹⁰ “[La escuela moderna de pintura, el cubismo] pretende imaginar lo bello liberado del deleite que causa el hombre en el hombre, y eso es algo a lo que ningún artista europeo se había atrevido nunca, desde el principio de los tiempos históricos. Los nuevos artistas necesitan de una belleza ideal que no sea sólo la orgullosa expresión de la especie, sino la expresión del universo, en la medida en que se ha humanizado en la luz [...] Me gusta el arte de hoy porque me gusta la luz sobre las cosas como a todos los hombres, inventores del fuego” (*Cfr.* Apollinaire, 1994: 32-33).

¹¹ Por estrictas razones de espacio no reproduzco aquí más extensamente de lo que lo haré (al menos en parte) el extraordinario texto que en 1931 dedicó Ramón Gómez de la Serna al *Retrato cubista* que le pintó Diego Rivera (se le puede encontrar con facilidad en Internet). En él, Gómez de la Serna alababa el retrato que le hizo Rivera, su gran parecido con él, aunque se apartara de lo que pudiera tenerse por belleza o buen gusto. Con él, decía, se sentía “seguro” y “desahogado”. Decía Gómez de la Serna que “la pintura cubista, que ante todo ama el espacio, no me ha embotellado y me ha dejado libre y desenvuelto. [...] El hacer caso de la perspectiva clásica es como si en toda cultura hubiese que dar la sensación por delante, y ante todo y sobre todo de cuando no se sabía cómo se presentaba lo que se trataba de definir, cuando la ignorancia era mayor, cuando sólo era un supuesto falso. Esa consideración palpable, amplia, completa de mi humanidad,

en la medida en que, durante largo tiempo, se había atendido mucho más a los recursos de la conciencia para simplificar “operativamente” nuestro entorno y los objetos, de cara a eficacias diversas y muy rentables, que a aquellos otros, no menos entrañados en nuestro ser-consciente, en los que la conciencia, en efecto, es capaz de abrirse extraordinariamente, extasiarse en la plenitud de lo que se le brinda, incluso prefiriendo fracasar de cara a esa plenitud como totalidad informe que fracasar dándole la espalda, ocultándola o reprimiéndola. ¿No podría ser comprendido así el afán del arte y, en general, de la cultura, al menos en ciertas zonas de sus más elevadas expresiones, afán que lo es en la medida en que se enfrenta con y soporta el *desafío-y-fracaso* de un infinito —mientras que las expresiones menores o meramente pragmáticas lo son porque carecen de ese *pathos-de-infinito*¹²—?

dando vueltas alrededor de su eje, es lo que más me complace en este cuadro desgarrado y mapamundial. [...] Al hacerme ese retrato Diego María Rivera no me sometió a la tortura de la inmovilidad o a la mirada mística hacia el vacío durante más de quince días, como sucede con los demás pintores, ni me puso ese aparato que tanto se parece al garrote vil y que en las fotografías colocan detrás de la nuca. Yo escribí una novela mientras me retrataba, fumé, me eché hacia delante, me eché hacia atrás, me fui un rato de paseo y siempre el gran pintor pintaba mi parecido; tanto, que cuando volvía del paseo —y no es broma— me parecía mucho más que antes de salir. El pintor tampoco se estaba inmóvil. [...] Este retrato aspira más a la verdad pura y lironda que cualquier otro. [...] En el retrato de Rivera estoy rotativo. [...] Sabiendo que con sólo una mirada no se abraza sino un aspecto de las cosas, ¿por qué ha de ser el cuadro que es producto de una larga meditación sólo una mirada sin parpadeo? [...]”.

¹² *Pathos de infinito* que, desde luego, sería imposible que tuviese una expresión unívoca, lo que contravendría la infinitud misma en juego. Es infinito el desafío cubista, como también lo es el de Antonio López pintando su membrillo (cfr. *El sol del membrillo*, de Víctor Erice), debiendo, para ello, bloquearse a sí mismo en un sentido geométrico (lo contrario de lo que podría hacer el pintor cubista) pero, a cambio, metiéndose *de lleno* en la percepción del árbol del membrillo (*wahr-nehmung: toma-de-verdad*), penetrando en él, sin conformarse con una mera representación “frontal”. Por supuesto que respecto a este *pathos de infinito* habría que indagar —en otra ocasión, claro— el que incumbiría al minimalismo, porque, por lo que se refiere a las primeras incursiones en el terreno de

La percepción se deja fascinar no sólo por la frontalidad perceptiva y la necesidad eidética (luego volveré a referirme a ella), sino por los rendimientos pragmáticos de la opacidad (*vid. infra*), que impide el exceso de visibilidad, en tanto el primer plano hace las veces de pantalla obturante de la visión, y por la decidida voluntad perceptiva de seleccionar fragmentos, entornos, secuencias... respecto a un todo potencial u *horizónico*, que o bien pudiera apaciguar la ansiedad perceptiva o brindar sucesivamente todo aquello que se da como motivo-de-percibir, presentándose entonces la simultaneidad como delirio, vértigo y quebradero visual.

III. Génesis fenomenológica del panóptico cubista

Está por completo en el espíritu de la época el que Husserl, a comienzos de la década de 1910, destaque la función de la perspectiva y el escorzo en la percepción.¹³ En *Ideas I* se refería a ello, tomando como motivo una mesa en torno a la cual se desplazase la mirada.

Viendo seguido esta mesa, *dando vueltas en torno a ella*, o *cambiando como quiera que sea su posición en el espacio*, tengo continuamente la conciencia del estar ahí en persona esta una y misma mesa, como algo que permanece de suyo completamente inalterado. Pero la percepción de la mesa es una percepción que se altera constantemente, es una continuidad de percepciones cambiantes (Husserl, 1985: 92-93 y 88, 126-127).¹⁴

la abstracción (línea, por ejemplo, Kandinsky-Malévich-Rothko), ese *pathos* me parece indudable.

¹³ El cubofuturismo (especialmente italiano) es, en aquel momento, realmente feroz (Calvesi, 1987).

¹⁴ En todo caso, resultaría interesante recordar el cap. II, dedicado a la percepción, de la parte A, dedicada a la conciencia por Hegel en su *Fenomenología del espíritu*, dedicado a *la percepción contradictoria de la cosa* (Hegel, 1981: 74 y ss.). No podemos entretenernos en esto, por lo que lo dejaremos simplemente indicado.

Y más adelante:

Con necesidad esencial corresponde a la conciencia empírica, “omnilateral”, que se confirma a sí misma en una unidad continuada, de la misma cosa, un complicado sistema de multiplicidades continuas de apariencias, matices y escorzos, en las cuales se matizan o escorzan en continuidades bien determinadas todos los factores objetivos que caen dentro del campo de la percepción con el carácter de lo que se da en su propia persona. Toda determinación tiene *su* sistema de matices y escorzos, y de cada una hay que decir, como de la cosa entera, que para la conciencia que la aprehende, uniendo sintéticamente el recuerdo y la nueva percepción, está ahí como siendo la misma, a pesar de la interrupción en el curso continuo de la percepción actual (Husserl, 1985: 93).¹⁵

Luego, con ocasión de la determinación de un núcleo noemático, reaparece una reflexión similar, en esta ocasión aportando a ese “dar vueltas en torno a” todo lo que serían los componentes propiamente *noéticos* de la percepción (Husserl, 1985: 235 y ss.; Husserl, 1985-2: 638-640, Moreno, 2005).

En realidad, el tema procedía, en Husserl, desde comienzos de siglo, de las *Logische Untersuchungen*, con motivo de las investigaciones en torno a la tensión no poco dramática, y magníficamente explorada por Husserl, entre *donación* intuitiva y *mención*, aquella siempre más plena, pero también más inaccesible en muchos casos, y ésta más pobre, pero también más veloz y eficaz (Husserl, 1985-2: 638-640. *Cfr.* Moreno, 2005). Puedo *mentar* el cubo de modo unitario, concentrando *su A-la-Vez* en su *mención*, por más que sólo pueda recorrerlo intuitivamente poco a poco y que, en

¹⁵ A los futuristas Boccioni y Severini les había interesado mucho la simultaneidad entre recuerdo y percepción (Calvesi, 1987: 74).

realidad, sea imposible intuirlo con toda la plenitud de la simultaneidad de sus seis caras.

La atracción ejercida sobre la atención descriptiva por el *Objeto idéntico* como polo/hilo conductor es tan intensa (como, por otra parte, y sin ir más lejos, lo es en nuestra percepción cotidiana) que Husserl, ciertamente, reconoce el aspecto “descompositivo” de las perspectivas múltiples, pero para de inmediato neutralizar cualquier posibilidad de que lo descompositivo se torne *dispersante*, para “des-descomponer” y reintegrar al objeto a esa unidad que en la “inquietud” subjetiva ha “titilado” en el horizonte interno (Husserl, 1980: § 8) de *sus* posibilidades de darse. No cabe duda de que el énfasis lo hace recaer Husserl sobre la identidad congregante y orientadora. Esta poderosa identidad podrá ser reconocida en su presentación unilateral, o en su verificación perspectual sucesiva, pues cuenta en su apoyo con una *imprescindible intencionalidad de horizonte*, verdadera expresión perceptiva del *eidos* que el objeto entraña.

Por su parte, José Ortega y Gasset, al referirse a la perspectiva —lo que hace con frecuencia— centra su esfuerzo en la relevancia de la perspectiva (subjetivo-objetiva) en la medida en que “es uno de los componentes de la realidad. Lejos de ser su deformación, es su organización” (Ortega y Gasset, 2005: 613). Husserl, pues, reubica la perspectiva en el horizonte general de la identidad (perceptivo-horizántico-eidética) del objeto, y Ortega “pragmatiza” y “hermeneutiza” la perspectiva pensando a fondo su rendimiento organizativo, sin duda en la antesala del *pre-juicio* [*Vorurteil*] hermenéutico.

No habría absolutamente nada que enmendar a estos logros fenomenológico-hermenéuticos en su intrínseca validez descriptivo-normativa (que hemos presentado aquí con escandalosa brevedad). Y, sin embargo, se deja presentir que lo que el cubismo quería decir era *algo diferente*, que en sus acumulaciones de perspectivas,

en sus extraños monstruos visuales, lo que se dilucidaba era otra cosa: precisamente no pasar por alto la simultaneidad. ¡A nadie le pasaría por la cabeza que debiésemos ver al modo cubista! Lo que estaba en juego era más bien la cuestión de cómo pensar la densidad, la riqueza, la *complejidad-en-simultaneidad* del mundo que se da a ver... No se trataba ya ni sólo de la identidad del objeto, ni de la verdad de la perspectiva, ni del posible relativismo perspectivista. Más bien, insisto, lo que se dilucidaba era justamente la simultaneidad capaz de cuestionar un vínculo perceptivo con el mundo que se había tal vez *adocenado* en identidades, sucesividades, entornos muy locales (*circunmundos*)... siendo que el desafío que lanzaba el Absoluto o el Infinito fenomenológico —o incluso, sin más, el Mundo¹⁶— era mucho mayor, y había llegado el momento de comenzar a explorarlo. ¡Ya no era suficiente una intencionalidad implicativa de horizonte, ni aquel trascender hacia el mundo que se dejaba resolver demasiado intensivo-existencialmente en Heidegger! Era aquel Infinito, como *Simultaneidad*, lo que estaba a las puertas, y bien sabemos que no era un asunto que incumbiese sólo a la pintura, pues todos sin excepción nos encontramos inmersos en él, siendo expresión de nuestra *Geworfenheit*, de nuestros estar “arrojados” al Mundo.

Comparemos, por un momento, las aportaciones de Husserl (perspectiva supeditada a la unidad/identidad) y Ortega (perspectiva organizando la realidad) con un fragmento de *Fenomenología de la percepción*, de Merleau-Ponty (1945):

[...] Cuando contemplo la lámpara colocada sobre mi mesa, le atribuyo no solamente las cualidades visibles desde mi sitio, sino además aquellas que la chimenea, las paredes, la mesa pueden

¹⁶ Y, sin embargo, creo que no es suficiente decirlo así. Con frecuencia recurro a expresiones como *pre mundo* o *post mundo* para reconocer al Absoluto o al Infinito fenomenológicos la zona en que no se deben al Mundo (= mundo conocido, pragmatizado, etc.).

“ver”; la espalda de mi lámpara no es más que la cara que ésta “muestra” a la chimenea. Puedo, pues, ver un objeto en cuanto que los objetos forman un sistema o un mundo y que cada uno de ellos dispone de los demás, que están a su alrededor, como espectadores de sus aspectos ocultos y garantía de su permanencia. Toda visión de un objeto por mí se reitera instantáneamente entre todos los objetos del mundo que son captados como coexistentes porque cada uno es todo lo que los demás “ven” de él. Así, pues, hay que modificar la fórmula que hemos dado; la casa misma no es la casa vista desde ninguna parte, sino la casa vista desde todas partes. El objeto consumado es translúcido, está penetrado por todos sus lados de una infinidad actual de miradas que se entrecortan en su profundidad y que nada dejan oculto.

Lo que acabamos de decir a propósito de la perspectiva espacial, igualmente podríamos decirlo de la perspectiva temporal. Si considero atentamente la casa, y sin ningún pensamiento, ésta tiene un aire de eternidad, emana de la misma una especie de estupor. Es indudable que la veo desde un cierto punto de mi duración, pero es la misma casa que vi ayer, un día más vieja; es la misma casa que contemplan un anciano y un niño. Sí, también ella tiene su edad y sus cambios; pero, aun cuando mañana se derrumbara, seguirá siendo verdad para siempre jamás que la casa existió hoy; cada momento del tiempo toma a los demás como testigos, muestra, al producirse, “cómo tal cosa tenía que acabar” y “en qué habrá parado tal cosa”; cada presente hunde definitivamente un punto del tiempo que solicita el reconocimiento de todos los demás; el objeto se ve, pues, desde todos los tiempos igual a como se ve desde todas partes y por el mismo medio, la estructura de horizonte. El presente guarda aún en sus manos el pasado inmediato, sin plantearlo en cuanto objeto [...]

Pero insistamos, mi mirada humana nunca *pro-pone* del objeto más que una cara, incluso si, por medio de los horizontes, apunta a todas las demás. Nunca se la puede confrontar con los puntos de vista precedentes o con los de los demás hombres, sino por el intermedio del tiempo y del lenguaje. [...] Así, la síntesis de los

horizontes no es más que una síntesis presunta, no opera con certeza y precisión más que en la circunstancia inmediata del objeto [...]. A través de esta apertura transcurre, fluye, la sustancialidad del objeto. Si éste ha de llegar a una densidad perfecta, en otras palabras, si debe existir un objeto absoluto, es necesario que sea una infinidad de perspectivas diferentes contraídas en una coexistencia rigurosa y que, como a través de una sola visión, se ofrezca a mil miradas. La casa *tiene sus* tuberías de agua, *su* suelo, tal vez sus hendiduras que secretamente se agrandan en el espesor de los techos. Nosotros jamás vemos esos elementos, *que* la casa *posee* al mismo tiempo que sus ventanas o que sus chimeneas, visibles para nosotros.

[...] Tomado en sí mismo —y, en cuanto objeto, exige que así le tomen—, el objeto nada tiene de envuelto, está enteramente expuesto, sus partes coexisten mientras nuestra mirada las va recorriendo una a una, su presente no borra su pasado, su futuro no borrará su presente. La posición del objeto nos hace rebasar los límites de nuestra experiencia efectiva que se estrella en un ser extraño, de modo que ésta cree sacar del mismo todo cuanto nos enseña. Es este éxtasis de la experiencia lo que hace que toda percepción sea percepción de algo, de alguna cosa (Merleau-Ponty, 1975: 88-90).

Lo que aporta Merleau-Ponty es precisamente esa idea de *acumulación-y-transparencia*, no se sabe bien si tranquilizadora o inquietante. Se hace necesario pasar desde el rigorismo cuasipositivista, tan perceptual como eidético, según el cual el objeto es mentado plenamente (jarra, columpio, balanza; en el juego entre intencionalidad de horizonte y contemplación eidética) pero no se puede dar intuitivo-perceptivamente de modo pleno y a la vez (Husserl, 1985-2: 638 y ss.), a una aproximación en la que se pudiera “experimentar” que el objeto se da no ya sucesiva, sino excesivamente, multilateralmente, acercando recíprocamente *donación* y *mención*, y atrayendo la *sucesividad* a la *simultaneidad*, dejando a un lado el

recorrido *analítico/sucesivo* a través de aspectos o fragmentos.¹⁷ Bastaría una suerte de giro para que el *wahr-nehmen* (tomar-verdad) se abriera, se distendiese *estereo-scópicamente*, *estereo-fónicamente*,¹⁸ *estereo-perceptualmente*, en suma, y que, desde luego, no se rehuera el éxtasis (pero un éxtasis no simplemente en el *salir-afuera apuntando-a*,¹⁹ sino sobre todo el éxtasis de la *comunicación-participación*²⁰), ni se exigiera el contorno instituido e instituyente de una perspectiva identitariamente consolidada.

La insistencia en el positivismo de la identidad-y-perspectiva puede llegar a parecer casi sintomática de una suerte de pánico ante la posibilidad de la *excentricidad* (al modo como es excéntrica, en cierto modo, la habitación de que hablaba en su texto Merleau-Ponty) y la dispersión perceptiva *centrifugante*, siendo que parece asumirse como algo incuestionado que lo que importa realmente es, en el fondo, la concentración *centripetante*. Así es, lógicamente, si pensamos en términos de una *Concentración-Objetiva*. Y, sin embargo, ¿acaso no sabemos insobornablemente —aunque hay que

¹⁷ Hasta tal punto Merleau-Ponty ha querido salir fuera de la sucesividad, que ni siquiera ha recurrido a una suerte de intersubjetividad siquiera imaginaria, que favoreciese el pensar en términos de muchas-miradas-dirigidas-a-la-vez-sobre-lo mismo, sino que para endurecer la simultaneidad ha antropomorfizado los objetos, dotándolos de mirada subjetiva —un atrevimiento de corte literario, sin duda, pero muy eficaz—. Ese no contar con las perspectivas como algo inter-subjetivo podría encuadrarse en la iniciática reducción a la *Eigenheitssphäre* [*Esfera de propiedad*] (Cfr. Husserl, 1986: § 44).

¹⁸ Entendiendo “estéreo” en el sentido de multidireccional, multidimensional, etc. (Cfr. Moreno, “Los oídos prestados”, en vías de publicación). Habría que recomendar escuchar, de entre toda la ingente música contemporánea, por ejemplo, en el sentido efectivo de un *collage* sonoro, *Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake*, de John Cage (1979).

¹⁹ La crítica de Michel Henry al éxtasis intencional apunta justamente en esta dirección. Para Henry, lo decisivo y más profundo de la conciencia no es ese *apuntar-hacia-fuera*, sino una experiencia tan *immersiva* como la que Henry denomina la *arqui-revelación-páthica del estar-vivo* (Cfr., por ejemplo, Henry, 2011: §§ 3, 12 y 15).

²⁰ Al estilo de como Sartre quiso recordar que lo propio de la intencionalidad era el abrirse al exterior, a *estar al sol, en medio de los caminos*.

recordarlo de continuo— que lo decisivo es el paso, cuando se trata de lo que llamamos “realidad” y *Lebenswelt*, a esa suerte de multiexcentricidad, dispersividad, inmersión, incluso *amontonamiento-no-alienante*, distracción... propios del “estar en medio de” o inmersos en un ámbito de fenomenalidad siempre actualmente complejo y siempre potencialmente simplificable? ¿No es cierto que la *Erfüllung*, la impleción, la realización plenificante de la percepción requiere *velis nolis* de ese vértigo, salvo que el mundo no ya que percibimos, sino el mundo en que vivimos tuviese una verdad *more geometrico*? (Cfr. Moreno, 2000 y 2001).²¹ Lo que Merleau-Ponty quiso decirnos es que no se trata de neutralizar la posible dispersividad de las perspectivas, dominándolas por una Identidad, ni tan sólo de que la perspectiva singular pudiese aportar la posibilidad de una organización de la realidad (Ortega). Lo que en el fondo trataba de recordarnos es la posibilidad de una perspectiva multilateral compartida, y que para no olvidarlo no se ha de desestimar el pensamiento de la simultaneidad espacio-temporal, que además de acreditar esa posibilidad de compartir nos permite no cerrarnos a lo que podría *dar de sí* ese Objeto, que aunque parece representacionalmente atrincherado en su identidad... ¡es mucho

²¹ Aunque lo he narrado en estos dos artículos, repetiré brevemente una anécdota personal a este respecto. Allá por los años setenta, se acostumbraba permitir que los alumnos del colegio que así lo desearan fuesen a la avenida principal de la ciudad (Huelva, España) para ver el desfile de las carrozas de la Romería de El Rocío. Así que nuestro profesor dijo que saliesen al pasillo todos los que desearan ver las carretas, lo que hicieron algunos de mis compañeros. A renglón seguido, el profesor se extrajo del bolsillo un conjunto de postales fotográficas que reproducían las carretas, que hizo que mis compañeros viesan, para de inmediato conminarles a volver al aula. Sin duda estaríamos a un paso de las meditaciones pictóricas o visuales de un René Magritte, del que en aquel entonces nada sabía. Ni qué decir tiene que lo que la experiencia, no ya meramente la percepción visual, aspiraba a “ver”, ¡pero no únicamente a “ver”!, no era ese conjunto de postales, como meras representaciones objetivo-virtuales, sino *las cosas mismas* justamente en el terreno en el que se dan de veras, es decir, en el fragor cuasicaótico de la calle, que habría que describir preferentemente en términos de bullicio o tumulto, etcétera.

más de lo que aparenta dar (pero también retira, encubre) por la altanería de sus perspectivas aisladas (como escorzos anamórficos) y por su *eidos*²²!

En el fondo —ya he venido advirtiéndolo con anterioridad— hay una cierta comunidad entre la simultaneidad y el paso del *percepto* al *eidos*. Husserl, en efecto (pero en realidad es mucho más que su analítica fenomenológica lo que se halla aquí implicado), focaliza fuertemente la unidad superadora de la diversidad como resolución expeditiva tanto en el nivel perceptivo como en el eidético. Se recordará —he de comentarlo muy rápidamente— que para acceder al *eidos* (Husserl, 1980: §§ 87-88) hay que someter un ejemplo inicial (por ejemplo: este reloj que tengo en mi muñeca) a variaciones imaginarias, de modo que a partir de ese ejemplo y su *pre-saber* se produjesen arbitrariamente individuos-relojes, hasta que pudiésemos llegar a intuir (en un *etcétera*) no ya todos los posibles rasgos y diferencias entre relojes que pudieran darse, sino lo que no podría faltarles a ninguno de los relojes para ser, cada uno, *un* reloj. De cara a pensar que aquello que comprende un *eidos* no es la unificación del devenir de un individuo, sino una multiplicidad de individuos por la vía de lo inevitable que les vincula, Husserl pensaba las transformaciones imaginarias como variaciones, no como alteraciones, de modo que el recorrido debía producirse entre

²² En todo caso, respecto al *eidos*, siempre parece que tendemos a retener y valorar mucho más justamente su aspecto de frontalidad y acabamiento, que toda la diversidad que entraña. Si lo abordásemos desde esta posibilidad, habría que pensar que el *eidos* no es meramente fruto de “abstracciones” que lo tornan esquelético, mortecino, negador de la vida, sino que es *matriz-y-plétora* “intelectivas” de diversidad y pluralismo. Respecto al *eidos*, como respecto a la percepción, hay que precaverse de la amenaza del *adocenamiento*. Ya había reconocido Merleau-Ponty, por cierto, que “la necesidad de pasar por las esencias no significa que la filosofía las tome por objeto, sino, todo lo contrario, que nuestra existencia está presa con demasiada intimidad en el mundo para reconocerse como tal en el momento en que se arroja al mismo, y que tiene necesidad del campo de la idealidad para conocer y conquistar su facticidad” (Merleau-Ponty, 1975: 14).

individuos, no entre aspectos de *un* individuo.²³ En consecuencia, se comprenderá que lo que abarca un *eidós* es una multiplicidad contemporánea o simultánea de individuos (multiplicidad que haría explotar al individuo que pretendiese asumirla a la vez). Culminado el proceso es como si, en su inmediatez, el *eidós* pudiese prescindir de esa simultaneidad interindividual, del mismo modo que lo que vemos parece que puede prescindir de la contemporaneidad de sus aspectos... Y, sin embargo, aquella simultaneidad y esta contemporaneidad siguen ahí, agazapadas, como expresión potencial del objeto y del *eidós*, y señalan en aquél y en éste su potencial de despliegue y expresión, pero, además —y quizás esto sería lo decisivo—, como un potencial del que sería importante no olvidar su exceso intrínseco... precisamente porque, por una parte, el límite de identidad y eidético y, por otra, la sucesividad pudieran habérmolo hecho olvidar. En realidad, sin embargo, ¿no podrían las miradas cubista y eidética recordarnos, si no se las abordase como meros bloqueos o auténticos cortafuegos de la multiplicidad, que todo podría ser puesto en devenir, en movimiento, en perspectivización, en individuación, *en ebullición*? Así pues, la imagen cubista recuerda el poder de la simultaneidad de las perspectivas, no menos que el *eidós* recuerda —pero hay que intervenir decisivamente en su representación para que sea efectivo el recuerdo— el poder de la contemporaneidad de las individuaciones como fruto de la propia “productividad” eidética. He aquí cómo perspectiva y *eidós* podrían darse la mano... ¡como simplificaciones! Y, sin embargo —reaparece la pregunta—, ¿acaso no se podría apurar el

²³ ¿Podría proyectarse la diferencia entre alteración y variación, que Husserl activa para pensar un *eidós* que es contemporáneamente inter-individual, a la diversidad de perspectivas o escorzos? No, en la medida en que las perspectivas no engendran individuos (una mesa vista de este lado no deja de ser la misma mesa que cuando es vista desde otro lado). Y, sin embargo, en la medida en que el cubismo busca retener (no dejar-pasar) las diversas perspectivas, es como si las convirtiese en “individuos”. En este sentido, el objeto cubista no es sucesivamente, sino contemporáneamente *inter-perspectual*.

momento o la expresión de la multiplicidad misma? ¿No podría demorarse en ella la descripción, y no sólo para reconocer estas o aquellas perspectivas, o estos o aquellos individuos, sino, en un sentido diferente, para acoplar perspectivas e individuos, a fin de que lo congregante (percepto y *eidos*) se mostrase justamente en su interna riqueza, sin que se olvidase ésta al menor descuido del *esprit de finesse*?

En cierto modo –lo hemos venido diciendo–, el cubismo tuvo algo de *hybris*, y sin duda se expuso mucho a crear genuinos monstruos perceptivos. Pero, después de todo, quizás el cubismo no era sino un momento preparatorio hacia radicalidades más extremas en el orden paradigmático de la percepción como *protoapertura de-y-al Mundo*. Una de esas radicalizaciones tendrá lugar cuando se añada al objeto descompuesto cubista el *collage*, en el que ya no está en juego un objeto o un entorno restringido o perimetrado con precisión, sino toda una situación experiencial o un marco o entorno perceptivo (y no sólo perceptivo) de mayores proporciones, realmente, ahora sí, experiencialmente más allá de las posibilidades de la pintura.

IV. La contemporaneidad de lo heterogéneo.

Apuntes para una fenomenología del *collage*

Es preciso advertir ya que, en su furor experimentalista, las prácticas de la vanguardia mayoritariamente jamás tienen su sentido en la práctica misma inmediata como tal, y muchísimo menos aún en su éxito o en su fracaso, en su fortuna o infortunio, sino, sobre todo, en el modo en que la práctica, el experimento o el juego son capaces (utilizaré deliberadamente una expresión de Martin Heidegger) de *congregar el pensar* (Heidegger, 2005).

De entre esas prácticas, estimo que la del *collage* fue decisiva, y no pienso ya en lo que fue la *técnica* artística misma, con extraordi-

narios logros, por cierto, sino en el sentido preciso, muy ontológico, que le otorga tardíamente Max Ernst.²⁴ En lo esencial, se trata de acometer una experiencia de acumulación de lo heterogéneo y, ahora también, de *relacionalidad extrema*, a fin de propiciar el pensamiento sobre un *acontecer tan neutro como “amoroso”*, o sobre *espacios neutros* que permitiesen las uniones más insólitas (como en el conocido “bello como...” de Lautrémont, que reunió sobre una mesa de disección a un paraguas y una máquina de coser) a fin de favorecer un pensamiento sobre lo que en otro texto he llamado *Logos/Collage* (Moreno, 2012), capaz de aventurarse a pensar el Mundo desde sus tensiones más flagrantes, pero con vistas no ya a una superación de las mismas, sino a la contemplación lúcida de la desmesura de un mundo que permite –tal es la clave– que incluso lo más distante y heterogéneo se aproxime hasta hacer “saltar chis-

²⁴ “Estoy tentado de ver en él la explotación del encuentro fortuito de dos realidades distintas en un plano no-conveniente (dicho sea parafraseando y generalizando la célebre frase de Lautrémont: *Hermoso como el encuentro fortuito en una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas*) o, para usar una expresión más concisa, el cultivo de efectos de un extrañamiento sistemático según la tesis de Breton: ‘La surrealidad dependerá por lo demás, de nuestra voluntad de extrañamiento completo de todo [...]’. Una realidad completamente consolidada, cuyo ingenuo destino parece haber sido fijado para siempre (un paraguas) al encontrarse de pronto en presencia de otra realidad muy distinta y no menos absurda (una máquina de coser) en un lugar donde ambas deben sentirse extrañadas (en una mesa de disección) escapará por esta misma circunstancia a su ingenuo destino y a su identidad: pasará de su falso absoluto, a través de un relativo, a un absoluto nuevo, verdadero y poético: el paraguas y la máquina de coser harán el amor. El mecanismo de procedimiento me parece que queda desvelado mediante este sencillo ejemplo [...] Refiriéndose en 1920 al procedimiento del *collage*, Breton nos dice ‘Pero la facultad maravillosa, sin salir del campo de nuestra experiencia, de alcanzar dos realidades distintas y hacer que brote una chispa de su aproximación; la capacidad de poner al alcance de nuestros sentidos figuras abstractas llamadas a la misma intensidad y relieve que las otras y, privándonos de sistema de referencia, extrañarnos en nuestro propio recuerdo, es lo que por ahora le interesa’ (Prefacio a la exposición Max Ernst, mayo de 1920). Y Breton añade a continuación las siguientes palabras proféticas: ‘Quién sabe si de este modo no nos estamos preparando para escapar algún día al principio de identidad’” (Ernst, 1982: 198-199. Cfr. Yurkievich, 1984: 70).

pas”, y también, por supuesto, con la mirada puesta en la desestabilización de las “totalidades de conformidad” (Heidegger, 1980: § 22) en que suele insertarse nuestra cordura cotidiana, pero de las que también surge la rutina, con sus mortecinos automatismos y su universal *adocenamiento*, y una quasi-sistemática *ausencia-de-pensamiento*. Lo que importa al *collage* es la posibilidad de un abrazo global, allende los límites y perímetros que reparte por doquier el *No-pensamiento y el No-deseo*, en el que encontrar la oportunidad—fuese en el terreno de la más estricta transgresión o en el de lo maravilloso— de lo extraño y la comunicación (y para algunos, los más privilegiados, incluso de la poesía) en un mundo, como diría Breton, “sin plomo en la cabeza”.

Por encima de cualquier otra motivación, y como si se tratase de que el *collage* penetrase en las entrañas del *deseo-de-verdad* del que tanto presume la *Episteme*, quizás la principal de las motivaciones sería, a fin de cuentas, el parecido del mundo con un *collage*, tanto *factum primordial* como, a la vez, *idea regulativa*, no sé si de la razón, pero sí de un pensar que ya no podría prescindir de contar con el *collage* como instrumento de su más primitiva lucidez. El mundo (y es preciso no pasar de largo o tomarlo a broma) *acontece en*, ciertamente, pero también y quizás sobre todo *más allá de* las parcelaciones, recortes, exclusiones y admisiones, preferencias, acotaciones, “signos de puntuación”, clasificaciones, etc., que quisiéramos imponerle (casi siempre) con aquella famosa máquina de guerra del *divide-y-vencerás* de la mentalidad analítica y de la voluntad de poder del sujeto cognoscente (necias ambas no en general, desde luego, sino en relación directamente proporcional a su potencial soberbia). El *collage*, siempre intrínsecamente imprevisto y sorprendente, recuerda que lo que se dilucida en las transgresiones que aproximan lo lejano e incluyen lo excluido es, en último término, una posibilidad de trascender—se nos brindan varios caminos— hacia lo más omniabarcante,

pero también quién sabe si hacia un *pre-mundo* o hacia un *post-mundo* que –también ellos, y no sólo el mundo– nos involucran en nuestros *A quo* y *Ad quem*. Y sin que fuese necesaria la *síntesis redentora* de la heterogeneidad (indiferente o antagónica) –¡para lo que es tan necesaria la cobertura de la infinita neutralidad de la imagen! (Moreno, 2012).

Es a lo contemporáneo a lo que el *collage* aspira: no al *uno-tras-otro* de esto-o-aquello, sino al *mientras-tanto* de esto y aquello en atracciones sin síntesis e imantaciones sin fusión. Respecto a la *Página de Periódico* (Moreno, 2012: 31), ¿acaso se parece el mundo a esta página? ¿Acaso no se parece esta página al mundo? O mejor, ya que hablar de “parecido” podría conducir a graves –aunque obvios– equívocos, ¿no conmemora la página al mundo? ¿No justifica el mundo a la página? ¿No había dicho Hegel que *lo verdadero es el Todo* (Hegel, 1981: 16)? Lo distante, lo más recíprocamente extraño, es convocado aquí al contacto, al roce, a la refriega, al reconocimiento de un incalculable *Todo-a-la-vez*. Incalculable... pero tentador. Si la Filosofía con mucha frecuencia, al menos hasta cierto momento, se había experimentado ontoteológicamente atraída por un *Theos* cuyo entendimiento debía ser modélico para el ser humano (por ejemplo, en Spinoza, con vistas a la “reforma del entendimiento”), ¿acaso no podrían las artes haberse sentido tentadas, a su modo, por una especie de *sui generis omniscientia dei*, incluso a sabiendas de su inaccesibilidad?, ¿no sería un desafío siquiera entreverla, atisbarla, imaginarla?

A su modo, el *collage* acompaña a y se desprende del gesto cubista en el homenaje que brinda al desafío del *presentismo* y la simultaneidad. Se basa en y rinde culto, a su manera, a un *Darse-Todo-a-la-Vez*. Una vez más, no se trata del *paso a paso*. ¿Acaso el mundo-contemporáneo se da así?, ¿nos pide algún “tiempo muerto” o nos concede algún *stop* para recomponerse o para conceder nos “un respiro”? ¿Se da tal vez a trozos, en parcelas acotadas, o

poco a poco? ¿Espera a que haya pasado esto aquí para que suceda aquello allí? ¿No es más cierto que *en su omnitud* hace saltar por los aires el principio de no-contradicción, porque no reconoce el “bajo el mismo respecto” de sólo-esto o sólo-aquello? Lo decisivo es que sepamos vislumbrar en el presentismo del *collage* no simplemente una *hybris* respecto a la posibilidades de una percepción muy flexible y dilatada, sino la honestidad para con una realidad de la que no podemos olvidar que no opone reparos a las más extravagantes asociaciones ni a las aproximaciones de lo más distante y lejano. Lo que diferencia al *collage* de la rigurosa práctica del cubismo es que éste violenta enormemente el aspecto inmediato, cotidiano, de la verdad representativo-visual de la percepción, mientras que el *collage* trabaja más a fondo con el impacto de la contemporaneidad espacio(todo)-temporal(ahora) de lo heterogéneo, sin pretender acumularlo o formar una unidad “monstruosa”, siendo que lo “monstruoso” es la *com-posición*.

Ello comporta con frecuencia el acceso a una extraña lucidez, siempre reconocible como un logro específico del *collage*, con su anuncio sorprendente y su rastro afectivo de desasosiego –y, en ocasiones, perturbación²⁵–. ¿Qué salto, qué transcendencia no estaría ahí en juego? Es el gran Horizonte donde comparece aquel *Todo lo que se nos brinda* que se enuncia y anuncia en el *Principio de todos los principios* husserliano (véase nota 5). ¿Acaso no es este Gran Presente del *collage* el horizonte fenomenológico por excelencia, pero no como un mundo según una inmensa totalidad de conformidad (tal sería el horizonte hermenéutico por excelencia), sino un *pre-* o *post-*Mundo más amorfo, irrestricto, *positivo-y-tenso*? ¿No nos ronda e inunda a veces este Gran Presente, ofreciéndonos con generosidad o imponiéndonos con crueldad las cosas mismas?, ¿no

²⁵ Es por esto por lo que me parece decisiva la experiencia que puede aportarnos el arte. (Cfr. Moreno, 2012).

nos las trae, incluso dislocadamente, mucho antes de que pretendamos tomarlas en el rigor, objetividad y perímetro identitario del *tal-como-se-dan*? ¿Y, en fin, no sería muy secundario, respecto al poder del darse *Todo lo que se nos brinda*, si nos parece “consonante” o “disonante” respecto a los filtros de nuestras expectativas? He aquí la gran dificultad y la pregunta última de y sobre la cultura humana. Que pudiera ser humanamente recusado como “amontonamiento” (piénsese, por ejemplo, en la *Página de Periódico*. Véase nota 2) sólo le provocaría carcajadas al Gran Presente —si se me permite el antropomorfismo—. Verdaderamente, en el terreno de la fenomenalidad en cuanto tal no hay muchas opciones, salvo las de los caminos que sigamos en lo contemporáneo que ya ha triunfado más allá de decisiones y proyectos en su contra, a los que no habrían de faltarle, en muchas ocasiones, y con derecho absoluto, razones ni voluntades. Merleau-Ponty pensó este Gran Presente, del que de tarde en tarde el *collage* nos trae noticias, y lo concibió abiertamente como armonía, tomando como hilo conductor la aceptación pictórica del acontecer, aunque no se arriesgó a concebirlo, por ejemplo, en su aceptación histórica, más allá de como se da, aquel Gran Presente, en el ámbito de lo visible, sin más, como si ese presente se pareciese a un paisaje encomiable, inmenso, entrelazado y perfecto (Moreno, 2011).

V. Prácticas

Es imposible ocuparme siquiera con algún detalle, no ya de todas sino tan sólo de algunas de las prácticas a las que recurrieron los movimientos de la vanguardia, digamos, “clásica” (primer cuarto del siglo XX), para pensar a fondo, cada una con los recursos que le

resultaban más queridos o accesibles, la *continuidad*²⁶ del Mundo, su relacionalidad desmesurada, sin parangón, acreditada intensamente no importaba si por un *futuro-sin-red*, como el preconizado por los futuristas (Marinetti) (Moreno, 2002); o por el azar, como en el poema dadá que propuso Tzara en 1920, para destrozar semántica y sintaxis, y del que dirá Tzara que se parece a cada uno de nosotros (Tzara, 1994: 50T);²⁷ o por un inconsciente liberado de trabas presuntamente “racionales” (mejor: razonables) mediante la escritura automática (“infalibilidad de lo improbable”, como la denomina Blanchot, 1967); o por medio de un juego aparentemente infantil como el del cadáver exquisito, con su apelación a una suer-

²⁶ Maurice Blanchot se refiere la práctica de la *escritura automática* como una experiencia de continuidad: “Cuando André Breton abre el espacio de nuestros libros a lo que llama ‘la *continuidad absoluta*’, cuando induce al que escribe a confiar ‘en el carácter inagotable del murmullo’, entonces molesta nuestras maneras de leer, justamente porque la mente, en su andar medido y metódico, no podría afrontar la intrusión inmediata de la totalidad de lo real [...]. Como siempre, la ambición surrealista nos ayuda bastante a comprender qué es lo que permanece implícito en ese juego. La escritura automática quisiera permitir la comunicación inmediata de cuanto es; no sólo lo permite, sino que resulta, en su continuidad sustancial, la continuidad absoluta de cuanto es; lo es imaginariamente; se trata de una maravillosa búsqueda de intermediación. Por eso, tal vez, el malentendido que acercó ese movimiento al movimiento hegeliano, cuando no hay filósofo más hostil al prestigio de lo inmediato que Hegel; sin embargo queda el que ambos buscan la continuidad: pero, para la poesía surrealista, ésta no puede darse sino inmediatamente; para Hegel no puede ser más que obtenida: producida; es un resultado. Pero también se intuye a qué postulado parece corresponder tal aspiración a la continuidad absoluta. La realidad misma —el fondo de las cosas, lo ‘cuanto es’ en su profundidad esencial— sería absolutamente continua, postulado tan antiguo como el pensamiento” (Blanchot, 1970: 35-36). En 1949 había abordado la escritura automática en su conexión con el *cogito* (Blanchot, 1949). Nos llevaría lejos discutir si la experiencia de la escritura automática, el *collage*, etc., lo es de continuidad o, como piensa Saúl Yurkievich, de discontinuidad (Yurkievich, 1984).

²⁷ Se recordará que el experimento consistía en introducir palabras recortadas en una bolsa, remover el contenido e ir sacándolas de la bolsa e ir pegándolas hasta hacer una frase...; lógicamente con una elevadísima probabilidad de que fuese absurda! Una reformulación más contemporánea del poema dadá será la práctica del *cut-up* en Brion Gysin y William S. Burroughs (Cfr. Cortanze, 1993).

te de azarosa subjetividad multicefálica; o por las construcciones y amontonamientos de lo heteróclito que edificaba Kurt Schwitters en su propia casa, y a las que llamaba *Merzbau*, capaces de acogerlo todo²⁸ (¿habría que recordar que el *Ulysses* de James Joyce aparece en 1922?); o por la transparencia (¿como la de aquel cubo de que hablaba en 1945 Merleau-Ponty!) (Merleau-Ponty, 1975: 219-221) que, despojada de cualquier propósito de control o vigilancia, iba a ponerse al servicio del “amasijo visionario” en algunos de los magníficos dibujos de Georg Grosz (como *Querschnitt -Corte transversal*) de su serie *Ecce Homo*, para “ver” sin obstáculos la gran

²⁸ Puede encontrarse bastante (y pertinente) información en el artículo de Raúl E. Figueira “Kurt Schwitters: ¿un artista?” (puede consultarse en línea: <http://tijuana-artes.blogspot.com.es/2005/03/kurt-schwitters-un-artista.html>). Para Yurkievich, “estos montajes de elementos residuales culminan en la *Merzbau* o columna Schwitters, inmensa construcción que va invadiendo su casa de Hannover, desde el sótano hasta el piso superior. Pero lo más importante de la actividad de Merz son los papeles pegados. Schwitters percibe el mundo como una acumulación de materias, texturas, formas, signos directamente incorporables a las construcciones Merz. Recolecta todo lo que encuentra a su paso –impresos, papeles de envolver, restos de telas, hilos, tarjetas postales, boletos, etiquetas, sellos de correo, sobres, billetes– y con su colección de desperdicios compone montajes geométricos de un cromatismo matizado y refinado, que tienen el doble carácter de abstracciones plásticas y de registro evocador de la cotidianeidad del artista. Esta estética de la mixtura que combina lo gráfico con lo textual, la practica también en su poesía donde priman los efectos visuales y fonéticos. Schwitters concibe la obra de arte como una totalidad dinámica con una infinita capacidad de correlación e integración; la prueba la dan estas instrucciones para celebrar una orgía Merz: “Tómese un torno de dentista, una máquina de picar carne, omnibuses, automóviles, bicicletas, tandems y sus respectivos neumáticos, así como repuestos de la época de la guerra y déformense. Tómese luz, deformándola de la manera más brutal. Háganse chocar locomotoras, déjense bailar cortinas y antepuertas de ventanas suspendidas de una telaraña, etc., y rómpase un vidrio que trepida. Hágase explotar una caldera de vapor para obtener humo de tren. Tómense enaguas y otras cosas parecidas, zapatos, pelo postizo, patines y tírense sobre el lugar adecuado, al que pertenecen, en el momento justo. Tómense también cepos, disparos, máquinas infernales, el pez de hojalata y un embudo, todo ello en estado de deformación artística. (Recomiendo especialmente las mangueras.) Resumiendo: tómese todo desde la red del pelo de la dama distinguida, hasta el tornillo del emperador, según las dimensiones que nos exija la obra en cada ocasión” (Yurkievich, 1984: 70).

ciudad, sin que el primer plano pudiese ocultar nada;²⁹ o por aquella relacionalidad desmesurada, estaba diciendo, acreditada *frenéticamente* –y ya termino– por la gran ciudad (frente a la provincia), como matriz descomunal del aparecer; o, en fin, por los poderes alquímicos de la metáfora... Sí, sin duda uno de los rasgos clave, entre otros posibles, que brindaron una poderosa unidad de fondo a las vanguardias fue justamente ese empeño por destruir diques, abrir compuertas, y, más activa y afirmativamente, *des-limitar*³⁰ a fin de que pudiera entrar en relación lo que había sido separado por un mundo sacrificado a los principios de realidad, racionalidad, interés, pragmatidad, etc., y a la postre potencialmente presa del sofoco, la opresión, el malestar o la angustia.³¹

¿Y todo esto –se preguntará arqueando las cejas y con el consabido encogerse de hombros– no podría ser asimilable a una suerte de hipérbole? Es cierto. Quien así lo piense, y estime que a esta hipérbole se la podría disipar, como si de un fantasma se tratase, atenuar con un pensamiento más sobrio y comedido, más sensato, adusto, adulto o maduro, estaría en su derecho, sin duda, pero no sé si esta búsqueda de salvación, *soteriológica* –con final incierto, desde luego, si es que no se ha perdido todo viso de *esprit de finesse*– no presupone ya poderosas restricciones y represiones de pensamiento, y si podría compensar de la ausencia de aquella otra lucidez respecto a lo contemporáneo que se anuncia en el éxtasis de la comunicación (de la que sería un caso más aquella de la que

²⁹ Es posible localizar la imagen de *Querschnitt* en la extraordinaria *web* alemana *Bildindex der Kunst und Architektur* (<http://www.bildindex.de/obj30106454.html#|home>); también en <http://www.artbohemia.cz>

³⁰ Ello nos conduciría a la reivindicación de la potencia *des-limitadora* de Apeiron, un poco en la línea en que Heidegger recurre a la *Des-limitación* para pensar la diferencia entre lo óntico-limitado-consistente-substante, etc., y el Ser como irrupción de la presencia (*Cfr.* Heidegger, 1989: 156 y ss.; Moreno, “Los oídos prestados”).

³¹ Hasta el punto, muy dramático, en que un Georges Bataille propuso la reivindicación de *Acéphale* (Bataille, 2003: 227-231).

tan brillante e inquietantemente hablaba Georges Bataille (1973), incluso si (y sobre todo si) sufrimos dicho éxtasis.

Toda sabiduría no depende de un *logos* que pudiera oponerse, bien acorazado y armado, al desbordamiento de lo real, dejándose orientar por los afanes potencialmente neurotizantes de una global guerra preventiva. La experiencia de este desbordamiento como potencia maléfica depende también de un ideal previo de –digamos– *geometría*, del mismo modo que la mala hierba depende de la *voluntad-de-Jardín*. Hay otra sabiduría que no niega a esta anterior, y que es quizás más originaria, aunque nosotros la vivamos, tal vez, como simplemente más “actual”, y para la que es necesaria, sin duda, una ardua preparación: equivale a la sabiduría de la *Inmensa Cabida del Mundo*, cuyo intento de doma o control sólo es realmente irrisorio –ya lo dije antes– en razón directamente proporcional a su potencial soberbia (*hybris*).

Entiéndase que no se trata de vituperarla o quejarse de ella –me refiero a esa *inmensa cabida*– ni de cantarle un himno de alabanza; no es preciso optar entre lamentarse de ella o saludarla y consentirla. Primero se hace necesario reconocerla, no olvidarla, y pensarla, intentando extraer de ella su energía ilimitada, verdadero fondo secreto de la recreación del Mundo: extraer su energía, pero también su piedad o su *eros*. El *collage* es, en este sentido, un gran *memorandum* de lo que llamaba Heidegger, en *Ser y tiempo*, “Paraje” o “Zona” (Heidegger, 1980: § 22), pero ahora, eso sí, más acá o más allá de las totalidades de conformidad o “respeccionales” [*Bewandtnisganzheit*] del Mundo. El *collage* nos recuerda la existencia de zonas neutras –y a la vez bulliciosas– (Moreno, 2012) en las que, imaginémoslo, un paraguas pudiera reunirse o “citarse” con una máquina de coser, sin que de la relación (en el seno –al menos– de la Gran Imagen) pudieran esperarse rendimientos ni retoños, ni, en consecuencia, un prometedor futuro; o en que un niño muerto de inanición, yacente, arrojado en una carretilla, en Somalia, fuese convocado a una

extrañísima proximidad (¿anómala, falsa, tal vez verídica o quizás profunda?) con anuncios locales de publicidad de corte erótico, o de solidaridad internacional, y no pasase nada –al menos aparentemente– ante tamaño *escandalum*. Lo que está en juego es la verdad panóptica del mundo. Nuestra perplejidad es, en el fondo, la encubierta apelación a un contraataque capaz de neutralizar los embates del infinito turbulento de ese mundo (Michaux, 2000: 11-13).

VI. Donación y saturación

La fenomenología ha tenido que esperar quizá demasiado para dar cabida y conceder derecho a la saturación de la donación. Ha sido Jean-Luc Marion quien con mayor énfasis, acierto y voluntad sistemática ha sabido conducir la reflexión en favor de una fenomenología de la donación en la que uno de los combates decisivos se libra contra la penuria de la intuición, que habría afectado a toda la filosofía moderna e incluso –lo que habría sido menos comprensible– a la fenomenología. Algunas de mis contribuciones en estos últimos años se orientan en un esfuerzo similar al de Marion, pero prestando atención al que podría haber sido el encuentro muy fructífero, que, sin embargo, no tuvo lugar, entre la fenomenología y las vanguardias en el primer tercio del siglo XX. Creo, en efecto, que ya es hora de que la fenomenología abandone la propedéutica casi sistemáticamente simplificadora por la que en tantas ocasiones se ha dejado orientar y estimular (no, desde luego, por falta de nervio, pulso y profundidad, sino seguramente porque ya el propio asunto del pensar fenomenológico se presentaba complicado, manifestándose bajo la forma de aquellas “incomprensiones” de que Husserl se lamentaba tanto y tan frecuentemente), y se aventure en experiencias de *saturación*. Como ya he dicho hace un momento, mi propio intento va en esa línea, en paralelo, aunque mucho más modestamente, con el esfuerzo de Marion. A efectos de brevedad

(en un artículo como éste, que se extiende ya más de lo debido), recomendaría la lectura de los §§ 19-21 de *Siendo dado* (Marion, 2008: 299-345). Marion llega incluso a recurrir al ejemplo del cubismo para comprobar el modo en que el fenómeno de donación saturada contraviene la categoría de cantidad (Marion, 2008: 332-333), siendo “no-mentable”, aunque aduce otras explicaciones y ejemplos para mostrar que el fenómeno saturado transgrede, asimismo, las categorías de cualidad, relación y modalidad, siendo, respectivamente, “insoportable”, “absoluto” e “inmirable”. Creo, a este respecto, que serían interesantes los esfuerzos destinados a propiciar enfoques como el de Marion, pero de modo que no se concentrasen ni se tergiversaran las expectativas de exploración fenomenológica por lo que en 1991 llamó Dominique Janicaud el *tournant théologique* de la fenomenología francesa (Janicaud, 1991). No, ciertamente, porque fuese ilegítimo dicho posible giro—lo que no es el caso—, sino porque lo que está en juego en las posiciones fenomenológicas de autores próximos a la esfera del propio Marion va mucho más allá de y engloba a un “giro teológico” (Moreno, 2003), cuya relevancia, si se enfatiza aviesamente, puede obrar como cortina de humo por parte de detractores frente a lo que está en juego, y que supone una enorme renovación del pensamiento fenomenológico.

Respecto a nuestro tema, la cuestión afecta al modo como una fenomenología podría acoger los excesos o saturaciones del cubismo y del *collage* a fin de rendirle justicia descriptiva, sin espantarse—especialmente por lo que se refiere al *collage*— ante el *aproximarse de lo distante* que tanto temía Heidegger en los años cincuenta,³²

³² Para Heidegger no bastaría con reconocer que “todas las distancias, en el tiempo y en el espacio, se encogen”. Luego afirma, tras poner algunos significativos ejemplos, que “el ser humano recorre los más largos trechos en el más breve tiempo. Deja atrás las más largas distancias y, de este modo, pone ante sí, a una distancia mínima, la totalidad de las cosas” (Heidegger, 1994: 143. Cf. Moreno, 2012).

quien incluso llegará, por su parte, a provocar todo un *collage* cuando relacione los medios de comunicación del mundo moderno con el desastre de la bomba atómica... y siendo (de ello, lógicamente, no dice nada Heidegger, y no era presumible que lo hiciese) que el *collage* es un medio de transporte en ocasiones mucho más veloz que alguno de nuestros más veloces medios de comunicación.

Independientemente de nuestras valoraciones, el *collage*, como otras prácticas propias de las vanguardias, preside nuestro mundo hipercomunicativo y nuestras vidas. Nunca dejó de hacerlo, pero hoy la infiltración y difusión es mucho más rápida, masiva y profunda, aunque también mucho más lúcida y reflexiva. Y es preciso que sepamos aprovechar la oportunidad que se nos brinda *epocalmente*, para lo que sería inconcebible que no volviésemos a pensar, una y otra vez; nuestra condición proteica (Moreno, 1993). Los riesgos también son mayores, sin duda. Para valorar el *collage* no es necesario contemplar muchos cuadros hasta reconocer la “técnica”. No se trata tanto de eso cuanto de valorar la experiencia fundacional que importaba realmente a la vanguardia, a saber: la aproximación entre arte-y-vida. Si se pudiera decir así, habría que “salir a la calle” o, simplemente, acometer una pequeña experiencia de *auto observación de nosotros mismos: vernos vivir*. La experiencia profunda del *collage* no intenta devolver o reflejar representacionalmente una imagen, sino provocar, incitar a o excitar una experiencia, recordar que la realidad está más allá de la pintura (como tituló Ernst el texto en que aparece su tesis sobre el *collage*) y que lo decisivo es el éxtasis relacional como *medium* de la revolución fenomenológica que en aquel primer tercio del siglo XX estaba en juego, y que avanzaba, imparable, a diferentes niveles y con protagonistas diversos. El panóptico fenomenológico (inequívocamente sin connotaciones totalitarias) iba a encontrarse con el palimpsesto hermenéutico (también, por cierto, una suerte de “amontonamiento”: escritura-sobre-escritura, texto-sobre-texto, etc.).

Entonces, la pregunta sería, pues: ¿cómo aprender y “aprehender” –presentir– aquel flujo del *Lebenswelt* de que hablaba la fenomenología, y no sólo como una suerte de “estructura”? ¿Cómo verter en una descripción, en una proposición fenomenológica, aquella simultaneidad y este torrente de vida...? Pero, atención, ¡no se trataba ya de esta jarra, ni de aquella mesa, ni de un pájaro que levanta el vuelo, ni de estar ante la presencia de un árbol floreciente (Heidegger, 2005: 32-35)³³ sino –por una vez, y estaría tentado a decir que ¡en serio!– del *mundo-de-la-vida*, con su fluir heraclíteo...! ¿Acaso no habría junto al *Lebenswelt* husserliano, en aquella década de los veinte del siglo pasado, también un *Lebenswelt* dadá? Así lo expresaba Huelsenbeck en 1920, apelando a la *omnitudo* de lo ente o Mundo:

Existen montañas y mares, casas, conducciones de agua y ferrocarriles. Los cowboys dejan volar sus enormes lazos en las pampas y en el golfo de Nápoles se balancea sobre un fondo pintado, cantado y estereoscopiado millones de veces la barquichuela romántica que arrulla a la pareja de novios alemana en sus sueños pesados. Dadá ha comprendido todo eso [...]. A veces le vienen a uno con ideologías y estatutos, se presentan los estilistas de una cultura tardía con el brillo de un rictus intransigente en la cara [...]. Dadá ha dejado pasar las ideologías entre las puntas de sus dedos, dadá es el espíritu danzarín por encima de las morales de la tierra. Dadá es el gran fenómeno paralelo a las filosofías relativistas de nuestro tiempo, dadá no es un axioma, dadá es un estado de espíritu, independiente de escuelas y teorías, que interesa a la propia personalidad sin atropellarla [...]. Dadá no se puede comprender, dadá hay que vivirlo. Dadá es directo y natural. Se es dadaísta cuando se vive (Huelsenbeck, 1992: 3).

³³ En todo caso, tampoco eso sería fácil (cf. nuestra nota 11).

Y más adelante:

La palabra dadá simboliza la relación más primitiva con la realidad que nos rodea, con el dadaísmo adquiere sus derechos una nueva realidad. La vida aparece como una confusión simultánea de ruidos, colores y ritmos espirituales que es integrada resueltamente en el arte dadaísta con todos los gritos y fiebres sensoriales de su psique cotidiana audaz y con toda su realidad brutal. [...]

El poema *bruitista* escribe un tranvía como es, la esencia del tranvía con el bostezo del rentista Schulze y el chillido de los frenos.

El poema *simultaneísta* enseña el sentido de la sucesión caótica de todas las cosas; mientras el señor Schulze lee, el tren de los Balcanes cruza el puente en Nisch, un cerdo gime en el sótano del carnicero Nuttke.

El poema *estático* convierte las palabras en individuos, de las seis letras, bosque surge el bosque con las copas de sus árboles, libreas de guardabosque y jabalíes, quizás surge también una pensión, quizás Bellevue o Bellavista. El dadaísmo conduce a nuevas e insólitas posibilidades y formas de todas las artes. Ha convertido al cubismo en danza sobre el escenario (Huelsenbeck, 1992: 31).

Quizás ahora pudiera entenderse un poco mejor que el dadaísta (decía Daimónides en *Sobre la teoría del dadaísmo*) se viera a sí mismo tan trotamundos como metafísico: *ebenso globe-trotter wie Metaphysiker* (Huelsenbeck, 1992: 47).

No cabe duda de que en los desafíos de la simultaneidad podrían descubrirse sin dificultad multitud de retos para una fenomenología preocupada por el modo en que pudiera traerse a la expresión la experiencia de dicha simultaneidad, cargada con todo su potencial de lucidez, vinculada al exceso (la saturación) y la complejidad. Habría, entonces, que hurgar en los recursos del pensamiento fenomenológico para aventar todos aquellos que

permitiesen poner al día de las palabras (y, en general, de todos los recursos expresivos disponibles) esa eclosión de los fenómenos. No se trataría únicamente, bien entendido, de calibrar la tensión entre la lengua heredada, impregnada de actitud natural, y las exigencias de una hipotética lengua acorde con las exigencias y rigores del sujeto espectador fenomenologizante (Fink, 1994: § 10). Me refiero especialmente a las exigencias al interior de los propios recursos descriptivos de la fenomenología. Sin duda surgirían muchas interrogantes: ¿sería necesaria la síntesis –activa y/o pasiva– entre lo heterogéneo? ¿Qué unidad *de-otro-orden* suscitaría el *collage*? ¿Podría detectarse en él alguna suerte de teleología racional? ¿Apela a una unidad aperceptiva por parte de la conciencia conminada a acoger aquella presunta y quebradiza, o incluso ilusoria, “unidad”? Y respecto a la síntesis pasiva, ¿podría resolverse la cuestión, *in extremis*, gracias a la correlación entre el tiempo del acontecer y el de la conciencia a partir del *ahora, a la vez*, tal como es asumido por una conciencia, por más que los contenidos se mantuviesen en la más estricta heterogeneidad? (Husserl, 1966: 389-392). ¿No sería esto restar la fuerza al *collage* mismo? Y por otra parte: “repartido” por el aparecer en su plenitud y diversidad, por todos sus entresijos, a todo lo largo y ancho de su *omnitudo*, pues sólo se atendería a la llamada del *Darse de Lo que se da*, ¿no es cierto que el *collage* exige que la expresión de la conciencia en primera persona (Yo) se reparta multicefálicamente en esa suerte de apoteosis de la intersubjetividad que el *collage* justamente da a pensar en el *Todos-A-Una-del-Ahora-a-la-Vez*, siendo que al Yo le incumbiría ese Todos milagroso, ya no meramente vidente, sino (también) pensante? ¿No es cierto, en definitiva, que el *Prinzip* husserliano “de todos los principios” (véase nota 5) daba a pensar un Nosotros (= lo que se nos da en la intuición: *alles, was sich uns in der “Intuition”.... darbietet*), pero también un “originariamente” (y por dos veces: *originär*) que quizás por esta vez no podría frenar ni

circunscribir ni a Nosotros ni al *Dar-Se* en su propio advenimiento? Y aún así —replicaría Husserl—: ¿no seguiría siendo cierto que en cada caso, para cada acontecimiento aquí o allí, podría reclamarse la fuerza de un *Originär* en el que se pudiera proclamar: *así ha sido, se ha dado*?

Creo que la impresión o la sensación que nos resta es, en buena medida, la de que, en efecto, habríamos entrado en íntimo contacto con el Ser como *coligación* (Heidegger, 1994-2; Moreno, 2012) (¡pero qué extrañas *coligaciones*, qué *logoi* más inusuales y anómalos!) y como *exuberancia* (Heidegger, 1989: § 8). Con un Ser, sin duda, tal vez crecientemente abierto o colapsado en su *omnitudo* envolvente, plétora de acontecimientos, tránsitos, mezclas, vínculos... ¿No era de esperar, y casi diría que a muy corto plazo, que otra tendencia de las vanguardias apuntase no ya al Ser como *exuberancia* sino al Ser como *vacío*? Si a su modo el experimentalismo cubista y el *collage* habían conducido a las posibilidades de la Imagen (en su sentido más pleno) a una suerte de zona extrema, casi “apocalíptica”, ¿no era también necesario, en fin, vaciar el paisaje, figurarse un *mundo-sin-objeto* (Malevich)³⁴?

Bibliografía

Apollinaire, Guillaume., 1994, *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, Madrid, Visor (La Balsa de la Medusa).

Bataille, Georges., 2003, “La conjuración sagrada”, en *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, pp. 227-231.

_____, 1972, *La experiencia interior* [1943], (trad. F. Savater), Madrid, Taurus.

³⁴ En Moreno, 2007, se muestra el cubismo extremo de Malévich justamente antes de dar el “salto” al *Cuadrado negro sobre fondo blanco*.

- Blanchot, Maurice, 1970, "El pensamiento y la exigencia de discontinuidad", en *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, pp. 27-37.
- _____, 1967, "Le demain joueur", en *Nouvelle Revue Française* 172, (15 année, Avril), dedicada a *André Breton et le mouvement surréaliste*, p. 293.
- _____, 1949, "Réflexions sur le surréalisme", en *La part du feu*, París, Gallimard, pp. 90-102.
- Calvesi, Mauricio, 1987, "Die Futuristen und die Simultaneität. Boccioni, Carrà, Russolo und Severini", en *Der Futurismus. Kunst und Leben*, Köln, Taschen, pp. 72-105.
- Clay, J., 1975, *De l'impressionisme à l'art moderne*, París, Hachette.
- Cortanze, Gerard de, 1993, "Les aléas du cut-up", en el núm. monográfico de *Le magazine littéraire* dedicado a *La fin des certitudes*, núm. 312, pp. 66-68.
- Ernst, Max, 1982, "Más allá de la pintura" [1936], en *Escrituras*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, pp. 181-216.
- Figueira, Raúl E., "Kurt Schwitters: ¿un artista?". Consultado en: <http://tijuana-artes.blogspot.com.es/2005/03/kurt-schwitters-un-artista.html>.
- Fink, Eugen, 1994, *Sixième Méditation cartésienne. L'idée d'une théorie transcendante de la méthode*, Grenoble, Jerome Millon.
- Gómez de la Serna, Ramón, 1931, "Riverismo", en *Ismos*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Hegel, G.W.F., 1981, *Fenomenología del espíritu*, México, FCE.
- Heidegger, Martin, 2005, *¿Qué significa pensar?*, (trad. R. Gabás), Madrid, Trotta.
- _____, 1994, "La cosa", en *Conferencias y artículos*, (trad. E. Barjau), Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 143-159.
- _____, 1994-2, "Logos (Heráclito, fr. 5)", en *Conferencias y artículos*,

- (trad. E. Barjau), Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 179-209.
- _____, 1989, *Conceptos fundamentales*, (ed. Manuel E. Vázquez), Madrid, Alianza Editorial.
- _____, 1980, *Ser y Tiempo*, (trad. J. Gaos), México, FCE. [Hay también trad. de J. E. Rivera (Madrid, Trotta)].
- Henry, M., 2001, *Encarnación. Una filosofía de la carne*, Salamanca, Sígueme.
- Hofmannsthal, Hugo von, 2011, *Carta de lord Chandos y otros textos en prosa*, Barcelona, Alba Editorial.
- Huelsenbeck, Richard, 1992, *Almanaque dadá*, Madrid, Tecnos.
- Husserl, Edmund, 1986, *Meditaciones cartesianas* (ed. M. A Presas), Madrid, Tecnos.
- _____, 1985, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, (trad. J. Gaos), México-Buenos Aires, FCE.
- _____, 1985-2, *Investigaciones lógicas II*, (trad. M. G^a Morente y J. Gaos), Madrid, Alianza Editorial.
- _____, 1980, *Experiencia y juicio. Investigaciones acerca de la genealogía de la Lógica*, (trad. J. Reuter), México, UNAM.
- _____, 1966, *Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs-und Forschungsmanuskripte 1918-1926*, (hrsg. M. Fleischer), Den Haag, Martinus Nijhoff, Den Haag.
- Janicaud, Dominique (1991), *Le tournant théologique de la phénoménologie française*, París, L'éclat.
- Kant, Immanuel, 1978, *Crítica de la razón pura*, (ed. P. Ribas), Madrid, Alfaguara.
- Marion, J.-L., 2008, *Siendo dado. Esbozos para una fenomenología de la donación*, (ed. J. Bassas), Madrid, Síntesis.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1975, *Fenomenología de la percepción*, (trad. J. Cabanes), Península, Barcelona.

Michaux, Henri, 2000, *El infinito turbulento*, Valencia, MCA (La Nave de los Locos, 3).

_____, 1985, *Las grandes pruebas del espíritu y las innumerables pequeñas* [1966], Barcelona, Tusquets Editores.

Mingo, Alicia M^a de, 2005, “Intuiciones sin concepto. Consideraciones acerca de la relectura de Kant por Jean-Luc Marion”, en *Kant. Razón y experiencia*, Salamanca, Bibliotheca Salmanticensis (Estudios, 274), Universidad Pontificia de Salamanca, pp. 151-158.

Moreno, César, “Los oídos prestados y el *apeiron* sonoro. Notas para una Filosofía de la Música” (en vías de publicación).

_____, “*Eidos* y periferia. Rutina y trascendencia *in extremis* en el horizonte de una humanidad proteica e híbrida” (en vías de publicación).

_____, 2012, “Logos/Collage. Ensayo sobre el espacio neutro y el arte de lo inverosímil”, en *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 11, pp. 27-55. Consultado en: <http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n11/cesar.pdf>.

_____, 2011, “Fe perceptiva y armonía de lo sensible”, en Álvarez Falcón, L. (ed.), *La sombra de lo invisible. Merleau-Ponty 1961-2011 (Siete lecciones)*, Madrid, Eutelequia, pp. 281-310.

_____, 2007, “Sin objeto. Epojé, vanguardia y fenomenología”, en *Phainomenon* (Lisboa) 14, pp. 307-325. En línea: *Investigaciones fenomenológicas* (UNED), 6, pp. 395-418. http://www.uned.es/dpto_fim/invfen/InvFen6/20_cesarmoreno.pdf.

_____, 2005, “Dinámica de la intuición. Reflexiones sobre la donación fenomenológica y el fin del conocimiento en Husserl (con una incursión en el caso-Chandos)” [2000], *Signo, intencionalidad, verdad. Estudios de Fenomenología*, (eds. C. Moreno y Alicia M^a Mingo), Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 57-70.

_____, 2004, “Break/Freak: fenómeno (Notas para una geneidética: eidos y monstrum)”, en *Daimón. Revista de Filosofía* (Murcia) 32, pp. 55-75.

- _____, 2003, “Trascendencia y exceso. Transcotidianeidad y eclosión de la donación”, en *Phainomenon*, (eds. J. Manuel Santos, Pedro M. S. Alves y A. Barata), *A Fenomenologia Hoje*, Centro de Filosofía de la Universidad de Lisboa, Lisboa, pp. 413-429.
- _____, 2002, “El futuro como propaganda. Sociedad post-tradicional, neofuturismo y axiología”, en *Argumentos de razón técnica* 5, pp. 113-137.
- _____, 2001, “Deseo de realidad. Un fragmento (autobiográfico) de mi *Discurso del método*”, en AA.VV., *Que piensen ellos*, Madrid, Opera Prima, pp. 127-140.
- _____, 1993, “Intersticio y trascendencia. Posibilidades y dignidad del animal admirable”, en *ER. Revista de Filosofía* 16, pp. 43-71.
- _____, 1992, “La hechura del mundo. Espacio massmediático y marginalidad de lo cotidiano”, en *ER. Revista de Filosofía* 15, pp. 82-113.
- Ortega y Gasset, José, (2005), *El tema de nuestro tiempo*, en *Obras completas III*, Madrid, Revista de Occidente/Taurus, pp. 557-616.
- Scharf, Aaron, 1994, *Arte y fotografía* [1968], Madrid, Alianza Editorial.
- Tzara, Tristan, 1994, “Dadá manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo”, en *Siete manifiestos dadá*, Barcelona, Tusquets.
- Yurkievich, Saúl, 1984, “Estética de lo discontinuo y fragmentario: el collage”, en *A través de la trama*, Barcelona, Muchnik Editores, pp. 58-73