

## Percepción y enunciación en la experiencia gustativa. El ejemplo de la degustación de un vino

*Jean-François Bordron*

Universidad de París III

*Traducción de Georgina Gamboa*

Si nos referimos a la definición, ahora tradicional, de la enunciación, podemos decir, de acuerdo con Benveniste, que se trata de "poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización".<sup>1</sup> Esta puesta en funcionamiento implica, también clásicamente, tres aspectos:

- La *realización vocal* de la lengua, que comprende una emisión y una recepción y que, según Benveniste, siempre es un acto individual.

- El *mecanismo* de esta producción que convierte la lengua en discurso. El centro de esta operación reside en la semantización de la lengua, cuyo estudio delega Benveniste a la semiología saussuriana. Diríamos de buen grado que, para la lengua, se trata de tener sentido o, incluso intransitivamente, de *tomar*, puesto que, después de todo, no vemos lo que sería una lengua natural separada de una semántica.

- Un *marco formal* que es el lugar de su inscripción y al cual Benveniste ha consagrado una parte esencial de su reflexión.

---

<sup>1</sup> Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale* II, Gallimard, 1974. [En español: *Problemas de lingüística general* II. Trad. de Juan Almcía, Siglo XXI, México, 1981. p. 83].

Así descrita, la búsqueda de una teoría de la enunciación puede parecer bastante alejada de las cuestiones que habitualmente se plantean cuando se está interesado en los hechos de percepción. La enunciación parece suponer un sujeto activo, productor, que, aun cuando moviliza o convoca una lengua que él no ha creado, al menos sigue siendo quien realiza y, en cierta medida, domina una *praxis*. El sujeto que percibe, al contrario, parece residir completamente en la receptividad de un mundo distinto de él y al cual no sabría gobernar, ni incluso prever totalmente, los fenómenos que lo afectan. En una enunciación se produce un sentido; en una percepción recibimos perceptos provenientes de causas naturales, cuyas razones ignoramos la mayoría de las veces.

Sin embargo, existen dos vínculos evidentes entre enunciación y percepción. El primero se remite al hecho de que ninguna enunciación, tomada bajo las tres condiciones que acabamos de recordar, podría efectuarse sin que una percepción, de una u otra forma, la controle. Decir sin percibir que se dice, ¿sería aún una enunciación? No queremos decir con esto que dominamos necesariamente lo que se dice, sino más bien que un enunciado no puede existir sin afectar de alguna manera a su enunciador, ya sea enunciando, o ya sea por el hecho de haber enunciado. El segundo es simétrico al primero. No se puede percibir sin responder a la percepción. Una percepción sin respuesta equivale al efecto mecánico de un cuerpo sobre otro, efecto del que no hay ninguna razón de decir que es percibido. Regresaremos a este punto posteriormente. De la misma manera en que en una enunciación la lengua debe tomar sentido, en una percepción, y según las modalidades que no hay ninguna razón de no comparar, la carne que percibe debe también tomar sentido. Quisiéramos intentar demostrar que estas dos *tomas* llevan, en el fondo, el mismo sentido y que, de una o de la otra, no se sabría decir completamente cuál es primero.

Las dos experiencias que acabamos de sugerir no presuponen otra cosa que la relación entre un cuerpo percibiente, un cuerpo percibido y un plano de expresión. Por esta razón, en el nivel de

análisis en el que nos situamos, quisiéramos evitar utilizar tan a la ligera las categorías de sujeto y objeto. Estas categorías no son nociones primitivas que se podrían usar tan fácilmente sin ver surgir algunas presuposiciones incontrolables. Nos parece que la categoría de sujeto no es realmente pertinente más que en el nivel del aparato formal de la lengua, en el sentido que Benveniste ha dado a esta expresión. Por ello, se trata de una estructura simbólica relativamente estable, cuyo uso está regido y que no puede ser confundida con un cuerpo que reacciona. Para nuestro cuerpo, existen estados que se podrían decir *ante-subjetivos*, sin dar a este término la menor intención despectiva. Ahora bien, antes de ocuparnos por un sujeto en el sentido lingüístico (*langagier*) del término, una percepción es primordialmente un simple efecto producido en el cuerpo mismo; todavía no es subjetiva, al menos en un sentido riguroso del término. Por consiguiente, nada en este estadio viene a garantizar la identificación de un sujeto. Ahora bien, la identificación es la condición mínima de toda estructura simbólica. Incluso si, en adelante, estaremos obligados a valernos de sujeto percibiente y de objeto percibido, a falta de otros términos suficientemente aceptados, deberemos siempre tener cuidado de no comprender otra cosa bajo estos términos que lo que estará en cada momento en discusión. Quisiéramos evitar, en particular, presuponer la existencia de un sujeto complejo, dotado de múltiples facultades, en el momento mismo en que intentaremos comprender la emergencia de una percepción en toda su desnudez. Igualmente, no quisiéramos que el término objeto venga a imponernos una ontología, necesariamente desfasada con respecto a nuestro propósito, aun cuando buscamos comprender cómo una semiótica de nuestra experiencia más inmediata puede ser pensable. Del mismo modo que hay un estado ante-subjetivo, también podemos decir que existe un estado ante-objetivo, es decir, anterior a la constitución de un dato perceptivo en objeto. Por lo tanto, buscamos describir una experiencia que no sea ni subjetiva ni objetiva, sino que se sitúe en la inmanencia misma de la percep-

ción. Entonces, al menos en un primer momento, necesitamos poner entre paréntesis tanto el sujeto como el objeto para dedicarnos a describir lo que concebiremos como una semiosis perceptiva. Estableceremos, así, lo que G. Deleuze llamaba un *plano de inmanencia*, condición necesaria para comprender en qué sentido una semiosis perceptiva puede servir para esclarecer lo que se llama, por otro lado, una enunciación. Toda la dificultad de nuestra empresa reside en el hecho de que queremos entender el germen de una enunciación sin tener que recurrir a la noción de sujeto; del mismo modo en que queremos poder hablar de lo que se percibe sin suponer primero un objeto percibido. Intentemos, entonces, definir nuestro plano de inmanencia donde no se puede encontrar más que lo percibido como tal. Pero antes, tendremos que regresar a la noción misma de enunciación.

Si reflexionamos nuevamente en los tres puntos evidenciados por Benveniste, parece que el segundo es el que suscita la más grande perplejidad. ¿Cómo entender, en efecto, que la lengua tome sentido en la enunciación? ¿Cómo se debe concebir tanto la lengua como el sentido para que vengan a encontrarse, y luego, a aparearse? Parece que debemos imaginar el sentido tomando forma por mediación de la lengua, condición necesaria para la producción de un enunciado. La lengua dotaría la forma; la semántica, el contenido; los dos se conjuntan por la intervención del acto de la enunciación. La enunciación vendría a convocar las formas virtuales de la lengua con miras a la expresión de un sentido en una actualidad. Si suponemos, incluso, que podamos contentarnos con tal esquema, ¿por ello sabríamos lo que pasa exactamente? ¿Sabemos precisamente lo que se efectúa cuando algo toma forma? Para fijar nuestra atención, ilustraremos nuestro problema con un ejemplo mucho más simple, al menos en apariencia. Lo tomaremos de Gilbert Simondon, quien ha teorizado lo que llama “la zone obscure du schème hylémorphique”<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Simondon, Gilbert. *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Éditions Jérôme Million, collection Krisis, Grenoble, 1995, p. 43 sg.

(la zona oscura del esquema hilomórfico). ¿Qué pasa —pregunta—, cuando para fabricar un ladrillo se reúne una materia (el barro) y una forma (el molde)? La noción simple de moldeado está lejos de bastar para explicar lo que pasa realmente. Se requiere de un moldeado, claro, pero también es necesario que el barro *tome* consistencia de tal suerte que el ladrillo no se agriete, que no sea desmenuzable, etcétera. Hay, entonces, al lado de la materia y la forma, un devenir general de las fuerzas o de la energía que hace que, finalmente, *tome* o no consistencia. En esta *toma* de consistencia se expresa toda la compleja tecnología de los fabricantes que hacen que la materia y forma cesen de ser entidades abstractas para expresarse en una realización efectiva. De la misma manera, quisiéramos decir, la lengua y el sentido deben dar lugar a una *toma* de consistencia en la cual ocurra precisamente su realización común por la energía puesta en una enunciación. La enunciación es el arte de la *toma* de consistencia.

A pesar de las apariencias, hay aquí mucho más que una analogía. El esquema hilomórfico es, en efecto, una constante en la formulación de preguntas semióticas y, todavía más, en la intuición que de ello podemos tener. ¿No se ha dicho y vuelto a decir que la lengua daba forma a nuestro pensamiento comprendido en el orden de la nebulosa saussuriana? ¿No vemos igualmente, en las gramáticas chomskianas la forma sintáctica llenarse súbitamente, bajo los árboles, de una materia semántica lexicalizada? Más general, ¿no se ha convertido en una verdad del sentido común semiótico decir que la lengua, así como las otras estructuras, categorizan el mundo, pre-trazando lo que puede tener una existencia para nosotros? En todos los casos, tenemos una materia y una forma interactuando, sin que sea verdaderamente clara la manera en que estas dos entidades pueden conjuntarse. La cuestión de la enunciación, como la teoría de la puesta en discurso, tal y como se ha desarrollado desde los trabajos de Benveniste, nos parece ser una formulación exacta de este problema.

Acabamos de sugerir una cierta comprensión del acto de enunciación que no agrega literalmente nada a lo que ya se conoce, pero autoriza más fácilmente un uso de esta noción en el contexto de la percepción. Sin embargo, la calificación del acto perceptivo, como acto enunciativo, demanda que se comprenda en qué una percepción puede ser entendida como un acto semiótico, como una semiosis. Después, es necesario inscribir el acto enunciativo en la semiosis misma, tan es así que no puede haber significación sin que ésta sea producida, efectuada, es decir, elaborada en y por una enunciación. No hay semiosis sin enunciación.

Para hacer estos problemas más sensibles de manera directa, nos apoyaremos en degustaciones de vino, y en los reportes lingüísticos que podamos encontrar. Este método posee muchas ventajas, pues ofrece un *corpus* textual vasto con una diversidad retórica suficientemente grande, aunque frecuentemente los autores se someten a procedimientos de descripción canónicos. Por otra parte, conforme a lo que siempre sucede cuando se trata de percepción, estamos obligados a inscribir nuestro análisis en una semiótica verbal (*langagière*) que la describa. ¿Entonces, esto significa que estamos destinados a perder el hecho perceptivo mismo a falta de acceso directo a él? A esto podemos objetar que la percepción misma no sería sin duda lo que es si no estuviera destinada a ser dicha. Esto es particularmente cierto en el marco de una degustación, cuyo fin principal es precisamente poner en juego intersubjetivo, y por tanto verbal (*langagière*), lo que es percibido. Una degustación es, a la vez, un ejercicio sensorial y una forma particular de *ekphrasis* sin que se pueda decir exactamente dónde podría hacerse la división entre estos dos géneros. ¿Podría decirse, para fijar el problema en una fórmula, que la descripción lingüística tendría una función metalingüística con relación a la percepción, a reserva de que ésta sea una semiótica? Sin duda hay aquí una suerte de primera evidencia, puesto que, después de todo, se puede percibir sin decir. De otra manera, tendríamos razón en afirmar que la lengua natural no viene simplemente a sobreponerse al mundo per-

cibido, sino que es un momento esencial que permanece en la trama misma de lo percibido. Esto no es verdadero solamente para este ejercicio particular que es la degustación, cuyo vínculo a la lengua es institucional.

Una percepción —imaginémosla llegando por sorpresa— sin premeditación de nuestra parte, lleva en sí misma una interrogación, un ¿qué es? que anticipa la forma misma de la lengua, la predicación, y con ello mismo pide un “es esto”. En este sentido, el vínculo de la descripción lingüística con la percepción no toma tanto la forma de una relación metalingüística como el de un círculo hermenéutico. Esta figura está caracterizada por el hecho de que una pregunta planteada presupone en su forma misma una cierta pre-comprensión de lo que puede ser la respuesta. Así, para saber lo que es el arte, es necesario informarse sobre las obras de arte, pero para hacerlo se requiere saber previamente lo que es el arte.<sup>3</sup> Asimismo, una percepción contiene en sí misma la anticipación de la forma lingüística necesaria para poder contar con una respuesta a la pregunta que plantea por el solo hecho de existir. No diremos, pues, que el lenguaje viene a sobreañadirse al mundo percibido, sino más bien que está incluido y, por así decirlo, anticipado en la forma misma de este último. Ser percibido es ser decible, no en el sentido en que toda percepción sería transparente para un lenguaje y, entonces, decible por derecho o de hecho; sino porque cada percepción pide ser dicha, lo cual no prejuzga en nada la eventual oscuridad de la respuesta, ni tampoco de su existencia. Por lo tanto, si hay un círculo que va de la percepción al lenguaje y del lenguaje a la percepción, no hay otra elección posible que la de recorrerlo.

Una degustación se presenta primero como una secuencia ordenada de momentos que ponen en juego, cada uno, modalidades sensoriales diferentes: observamos; a veces escuchamos (el ruido de las burbujas de champaña); sentimos y respiramos; tomamos contacto y degustamos. Estas frases, sobre todo las

<sup>3</sup> Tomaremos este ejemplo bien conocido de M. Heidegger.

tres últimas, no están necesariamente separadas, puesto que el gusto y el olfato son difícilmente dissociables. Sin embargo, constituyen distintas etapas de una sintaxis figurativa relativamente canónica.

Por otra parte, una degustación se sitúa siempre en un contexto, de convivencia o profesional, que puede hacer vacilar el curso hacia situaciones más o menos estereotipadas. Así, hemos podido observar que los comensales tienen tendencia a estar de acuerdo; mientras que, al contrario, los profesionales divergen hacia posiciones más conflictivas. Aquí se puede ver el simple efecto de sus roles asumidos: el comensal, el experto...

Existe un léxico relativamente bien definido, variable según las situaciones, las costumbres regionales, los expertos, pero que tiende indiscutiblemente a fijarse y a volverse técnico, al menos si lo comparamos con la poderosa retórica de los antiguos degustadores. Existen, por tanto, diccionarios e inventarios lexicales.

Una sintaxis figurativa, roles, un léxico... son formas siempre posibles de ser convocadas en una enunciación. Desempeñan funciones referenciales en relación con las cuales el discurso se puede definir; ya sea que busque singularizarse, o ya sea que, al contrario, observe un cierto clasicismo. Si nos referimos al esquema hilomórfico evocado más arriba, los breves inventarios precedentes dependen de la *forma* del discurso, tomada en un sentido global. La sensación, desde este punto de vista, nos da la *materia*. Es evidente que ésta no existe sin forma. Pero para llegar hasta ahí hay que cambiar de escala, encontrar otro "grano". Nosotros solamente consideraremos aquí los momentos del gusto y, en cierta medida, del olor, pues nos abren un acceso más cómodo, más manifiesto, a lo que investigamos.

Tomemos un ejemplo de descripción. Se trata de un vino de Borgoña rojo presentado por un profesional:

La robe est d'un magnifique rubis, une vraie robe de Pinot à l'ancienne, presque claire. Au nez, ce sont les fruits confits qui

dominant, et puis aussi des nuances de prune, et quelques notes florales où la rose et la violette se mêlent. L'attaque en bouche est très douce, fine, et se développe longuement sur un registre de fruits rouges maintenant. C'est un vin de finesse, pas de puissance, même si la structure est incontestable, mais d'un grand raffinement et d'une suavité hors norme. La finale et du même acabit, démarrant doucement, et s'étirant interminablement dans la finesse.<sup>4</sup>

(El color del vino es de un magnífico rubí, un verdadero color de Pinot a la antigua, casi claro. Al olfato, son las frutas confitadas las que dominan, y también matices de ciruela, y algunas notas florales donde la rosa y la violeta se mezclan. El ataque a la boca es muy suave, fino, y se desarrolla largamente en un registro, ahora, de frutas rojas. Es un vino de fineza, no de potencia, aunque la estructura es indiscutible, pero de un gran refinamiento y de una suavidad fuera de norma. El final es de la misma índole, iniciando dulcemente y extendiéndose interminablemente en la fineza.)

No buscaremos hacer el inventario de las figuras retóricas que son, a la vez, demasiado evidentes y de un estatus precario. Antes de trabajar en estas figuras de la descripción, es necesario poder mostrar por qué la percepción es inseparable de la retórica o, más bien, cuál es su propiedad común a algunas formas generales.<sup>5</sup> Nos sujetaremos primero al inventario de las cualidades sensibles y fijaremos esencialmente nuestra atención en el desarrollo del gusto.

Las cualidades visuales solamente se inscriben en el tiempo por comparación con la tradición, como si el tiempo mismo de la descripción no tuviera que ser dicho. El presente de la vista es un presente gnómico que borra la duración de su enunciado;

<sup>4</sup> Este texto describe un Vosne Romanée 1er cru "Beaumonts" 1998. *Lettre d'Information de VINISSIME*, n°20, Noviembre, 2000.

<sup>5</sup> Hemos intentado esta demostración en Bordron, J.-F., "Rhétorique et perception" en *Au nom du sens. Autour de l'oeuvre d'U. Eco*, J. Petitot y P. Fabbri, ediciones Paris, Grasset, 2000.

es evidente que no es necesario, ya que una descripción muchas veces puede seguir un recorrido temporal. Sin embargo, el contexto nos obliga a notar este hecho, pues contrasta fuertemente con la descripción eminentemente temporal del gusto.

El olfato es, sin duda, el sentido que, en principio, se presenta como el menos organizado y también el más complejo. Se sabe que no existe verdaderamente vocabulario propio para los olores, de tal manera que el nombre de un olor es el de su portador tipo. Aquí nos encontramos con frutas confitadas, ciruelas, perfumes de rosa y de violeta. Universos con reminiscencias diversas también son convocados y, después, mezclados; el olfato, como el sueño, parece proceder por desplazamientos y condensaciones y no por una construcción narrativamente planificada. La lógica más constante del olfato es la que hace surgir, en el interior mismo del presente más manifiesto, las imágenes más lejanas. El olfato es el lugar donde se despiertan tradicionalmente los engranajes de la memoria. Incluso por este hecho, contrariamente a la vista netamente exteriorizante, el olfato vuelve incierto el límite entre la exterioridad y la interioridad, como si cada uno por su parte estuviera construido por una internalización del otro. Observemos finalmente que si el olfato induce una sintaxis figurativa del tipo *emanación* → *difusión* → *penetración*, según la esquematización propuesta por J. Fontanille, el campo propio del olfato, el efluvio, parece conformarse con una pequeña física ingenua de elementos aéreos con sus corrientes dominantes, sus encuentros y sus mezclas, sus condensaciones y expansiones, sus nubes y sus humos portadores de perfumes asados, tostados, etc. No propondremos un inventario de las cualidades sensibles ofrecidas por el olfato, pues nuestro propósito está en otra parte; más bien queremos mostrar cómo estas cualidades están de cierta manera “contenidas” en configuraciones de conjunto que no se pueden asemejar directamente ni a sintaxis figurativas, ni a inventarios de cualidades sensibles, sino que corresponden, más bien, a lo que hemos llamado más arriba, en el léxico de Simon-don, una *toma*. En efecto, los elementos tienen una manera de

*mantenerse apegados* que es difícil referirse a otra cosa que a la realización misma de la sensación, a su discurso, si se acepta este término del que todavía no hemos justificado su uso en el orden de lo sensible.

¿Quiere decir esto que cada sentido poseería su orden de discurso? Evidentemente la situación es más compleja, pues se puede encontrar fácilmente pinturas organizadas como perfumes, como músicas, etc. Entonces, sería mejor hablar de una interdiscursividad de sentidos sin pretender con esto más que indicar ejes de búsqueda. Nos parece que la dimensión histórica debe ser determinante como en todos los registros que implican la noción de *género*.

Por supuesto que el gusto ofrece, en el corpus de la degustación, el desarrollo más rico. Observemos primero una constante: el gusto es descrito como un sentido fuertemente *aspectual*. Esta es una tradición que se encuentra tanto en Condillac como en Brillat-Savarin y en Roland Barthes.

Condillac:

Elle (la statue) acquerra les mêmes facultés qu'avec l'ouïe et l'odorat; et parce que sa bouche est aux saveurs, ce que le nez est aux odeurs et l'oreille au bruit, plusieurs saveurs réunies lui paraîtront comme une seule, et elle ne les distinguera, qu'autant qu'elles se succèdent.<sup>6</sup>

Brillat-Savarin:

El gusto no está tan abundantemente dotado como el oído; este puede percibir y comparar varios sonidos a la vez; el gusto, por el contrario, es sencillo en su actividad, es decir, que no puede ser impresionado por dos sabores al mismo tiempo.

<sup>6</sup> Condillac. *Traité des sensations* [1754] I. XI. PUF, 1947. [En español: *Tra-tado de las sensaciones*. Eudeba, 1963]: “Ella (la estatua) adquirirá las mismas facultades que con el oído y el olfato, y porque su boca es a los sabores lo que la nariz es a los olores y la oreja al ruido, varios sabores reunidos le parecerán como uno solo, y ella no los distinguirá más que en la medida en que se sucedan.”

Pero puede ser doble e incluso múltiple por sucesión, o sea, que en el mismo acto de deglución, puede experimentarse, sucesivamente, una segunda y aún una tercera sensación, que se debilitan gradualmente, y que se designan por las palabras regusto, perfume o fragancia; [...].<sup>7</sup>

R. Barthes:

Tout le luxe du goût est dans cette échelle; la soumission de la sensation gustative au temps permet en effet de la développer un peu à la façon d'un récit ou d'un langage: temporalisé, le goût connaît des surprises et des subtilités: ce sont les parfums et les fragrances, constitués à l'avance, si l'on peut dire, comme les souvenirs: rien n'eût empêché la madelaine de Proust d'être analysée par B.S.<sup>8</sup>

El tiempo del gusto, al menos cuando se trata de una degustación de vino, es en realidad más *aspectual* que temporal. Su lógica, por otra parte, se emparenta mucho más, como lo veremos, con la de una constitución en *diagrama*, que con un esquema narrativo tradicionalmente programático.

En efecto, encontramos casi sistemáticamente una distribución en tres tiempos llamados: el *Ataque*, la *Evolución* y el *Final*. Fácilmente reconocemos los tres aspectos canónicos (comenzar, durar, cesar). El ejemplo citado más arriba reproduce este mismo esquema con matices de vocabulario.

<sup>7</sup> Brillat-Savarin. *Physiologie du goût*. [1826], Paris, Hermann, 1975. [En español: *Fisiología del gusto*, [1826], Aguilar, Trad. Luis Hernández Alfonso, Madrid, 1964, p. 60].

<sup>8</sup> Barthes, R. "Lecture de Brillat-Savarin" (texto establecido por Michel Gubert a partir de la primera edición Paris, Sautelet, 1826) en Brillat-Savarin. *Op. cit.*, p. 8: "Todo el lujo del gusto está en esta escala: la sumisión de la sensación gustativa al tiempo permite, en efecto, desarrollarla un poco a la manera de un relato o de un lenguaje; temporalizado, el gusto conoce sorpresas y sutilezas: son los perfumes y las fragancias, constituidos previamente, si se puede decir, como los recuerdos: nada hubiera impedido a la magdalena de Proust ser analizada por B.S." (En la edición en español, este texto no está incluido, N. del T.)

Este hecho no hubiera tenido más que una importancia anecdótica si los tres tiempos que constatamos pudieran ser descritos como una simple secuencia. Es necesario, después de todo, que un proceso, cualquiera que éste sea, comience, dure y finalice. La originalidad y el interés de los tiempos gustativos provienen del hecho de que las significaciones (y, por tanto, el léxico) ligadas a cada uno de ellos son muy diferentes. Todavía más preciso, estos tres tiempos pueden ser caracterizados como el desarrollo de una *morfología* de conjunto que vamos a intentar definir lo más precisamente posible. Para ello debemos contar con un *corpus* que solamente podamos reproducir por extracción. Nos basaremos esencialmente en un *corpus* de degustaciones de bordeaux tintos (de la región de Pomerol), lo cual es evidente que no puede más que proporcionarnos sabores muy específicos. Pero no buscaremos aquí hacer un inventario de cualidades sensibles, sino más bien comprender la forma que puede tomar el desarrollo del conjunto. Vamos, por tanto, a especificar el vocabulario de cada momento antes de buscar el sentido general que podemos develar de este desarrollo.

Distinguiremos, entonces, los léxicos del ataque, de la evolución y del final.

#### A. Léxico del ataque:

- Términos que implican una idea de *resistencia*:
 

redonda	=	sin aspereza
ligera	=	sin resistencia excesiva
tierna	=	sin demasiada resistencia
- Términos que implican una idea de *presencia* y de *intensidad*, es decir, finalmente de *fuerza*:
 

intensa	
presente	
carnosa	= consistente
sólida	
poderosa vs. fina vs. delgada vs. llena	

- Términos que indican una idea de estilo o de *seducción* que se puede entender como haciendo referencia a un registro *modal*:
  - rudo
  - carnoso
  - elegante
  - simple
  - fresco

Este léxico nos hace imaginar una estructura de ataque correspondiente a la interacción entre dos entidades opuestas: la presencia más o menos grande de una resistencia (ligera, redonda, etc.) y una fuerza de la que debe adivinarse su naturaleza. Se tiene, entonces, una especie de negociación que se expresa estilísticamente.

Se puede concebir el ataque como un momento *indicial*. En efecto, esta fase manifiesta la presencia de algo que no está todavía verdaderamente presente. El ataque, como el indicio, muestra el registro de la hipótesis. El vocabulario de este momento nos muestra el estilo de un encuentro o de un indicio (*rudo, elegante, simple, etc.*) a partir del cual se pueden hacer hipótesis, pero que no determina nada todavía. En otros términos, el ataque designa el momento de aprehensión a partir del cual algo se anuncia sin estar verdaderamente constituido. Es de prever, pues, que el momento siguiente será el de una constitución.

### B. Léxico de la evolución

Los tratados de degustación<sup>9</sup> tienen por costumbre general distribuir el gusto de los vinos tintos según tres grandes ejes, correspondientes a lo que consideran que son los sabores de base:

<sup>9</sup> Nos referimos principalmente a las tres obras siguientes que buscan teorizar el léxico del gusto. El libro de A. Vedel aparece como la fuente de la cual todos los otros toman su método: - A. Vedel, G. Charles, P. Charnay, J. Tourneau. *Essai sur la dégustation du vin*. Mâcon, Société d'édition et d'informations viti-vinicoles, 1971; - E. Peynaud et J. Blouin. *Le goût du vin*. Dunod, 1996; - Y. Meunier et A. Rosier. *La dégustation des vins*. Paris, Nathan, 1998.

*ácido, amargo, dulce*. Notemos que los vinos blancos corresponden, más bien, a los ejes *ácido, alcohol, dulce*. Estas tres dimensiones se encuentran, sobre todo, en el momento de la evolución que estudiamos. Por otra parte, parece haber un acuerdo entre los autores para decir que debe existir un cierto *equilibrio* entre los sabores distribuidos según estas tres orientaciones. El equilibrio es una noción necesariamente aproximativa, cualitativa, que se puede distribuir según una gradación aséptica que va de lo *insuficiente* a lo *demasiado*. El equilibrio depende, por otra parte, de la relación entre la presencia más o menos acentuada de un registro de cualidades y la existencia correlativa de las otras. Generalmente se lo puede definir, entonces, como una relación compleja entre los grados de presencia de cualidades sensibles.

Disponemos, entonces, en una primera aproximación, de *cualidades sensibles*, de sus *grados relativos de presencia* y de un *sistema de coordenadas* con referencia a las cuales estas cualidades pueden estar distribuidas en función de un pretendido *equilibrio*. Puede ser que el sistema de coordenadas sea, en gran parte, arbitrario. Sin duda, tendríamos razón en señalar que pertenece a un nivel de análisis fisiológico, diferente en principio al de un análisis semántico. El hecho mismo de que los vinos blancos posean coordenadas parcialmente diferentes de las de los vinos rojos es suficiente para mostrar la complejidad del problema. Sin embargo, cualquiera que sea su origen, estas coordenadas son producidas regularmente por los libros de los degustadores, lo que prueba, al menos, que un campo de presencia difícilmente se concibe sin un principio de referencia interna. No afirmaremos, entonces, por nuestra parte, que estas coordenadas están completamente fundadas, sino que son, sin duda, fenomenológicamente y discursivamente necesarias.

Por lo tanto, uno de los primeros aspectos del gusto, en la fase que describimos, será proporcionado por un inventario más o menos organizado de cualidades sensibles. Todo sucede como si el momento precedente al ataque, caracterizado por su com-

ponente estilístico, se desarrollara ahora en una *exfoliación* de cualidades sensibles. Veremos más adelante que esta exfoliación debe ser comprendida como el despliegue de una cadena de *significantes*, y no como un dato objetivo. De ello resultará que el *objeto* del gusto aparecerá como el resultado de una esquematización, es decir, de una categorización de estos significantes. Pero primero necesitamos introducir un dispositivo más complejo.

Si hacemos un breve inventario de los términos encontrados en la degustación de los vinos rojos, obtendremos los tres componentes siguientes:

- Eje de los sabores ácidos:
  - verde
  - nervioso
  - acidulado
  - fresco
  - redondo
- Eje de los sabores dulces:
  - suave
  - meloso
  - untuoso
  - graso
- Eje de los sabores astringentes:
  - áspero
  - basto
  - rudo
  - tánico
  - robusto

Este léxico elemental no toma en cuenta más que los ejes mismos, es decir, fuera de un estado de equilibrio que reposa sobre sus interacciones. Los términos son más o menos peyorativos. Pero, si dirigimos nuestra atención hacia las degustacio-

nes de vinos generalmente de calidad, el léxico comprende términos como: robusto, redondo, armonioso, tierno, carnoso, etc.

Obtenemos, entonces, un léxico que comprende tres registros de base a los cuales se vienen a añadir notas adyacentes como el tostado, el de madera, las notas de frutas o de flores. El término de *nota* corresponde aproximadamente al *toque* de los pintores. Estos tres registros sugieren tres interpretaciones dominantes:

- El registro de la *acidez* proporciona un léxico de *intensidad* y, por consecuencia, de la *tonicidad* y de la *velocidad* (tempo): *verde, vivo, fresco, nervioso*, etc.

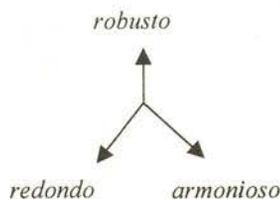
- El registro de lo dulce, al contrario, da un léxico orientado hacia la ideas de *lentitud*, de *espaciamiento*, propiedad que se expresa en las categorías de la *suavidad* y, entonces, según los análisis de C. Zilberberg, expresa las sub-dimensiones de la *lentitud*, de la *atonía*, de la *duración* y de la *apertura*. Además, lo dulce parece ser *sustancial*. Estas dos características dan términos como *pastoso, meloso, untuoso, graso*, etc.

Hay que advertir que estos términos conciernen a los vinos rojos. Pero puede haber sabores dulces intensos en los blancos (Sauternes).

- El registro de lo amargo da el léxico de la *astringencia*. Según el diccionario Robert, la astringencia se atribuye a lo que provoca en los tejidos un efecto de *estrechamiento* (podemos pensar en la *elasticidad* de C. Zilberberg). Tenemos, pues, un léxico de la *rudeza*, de la *aspereza*, que indica el contacto de un cuerpo con una materia resistente de forma irregular: *áspero, rudo, basto*, etc. La astringencia se opone en este punto a la *suavidad* que es *regular* y sin *resistencia*. Lo amargo *cierra*, por oposición a la *suavidad* que *abre*.

De hecho, este registro se despliega del dominio de la *construcción*, de la *edificación*. De aquí vienen las calificaciones como *estructurado, equilibrado, elevado, sostenido*. Por este sesgo se introduce también la *complejidad* de la que se gratifican los grandes vinos.

Nos falta considerar la noción misma de *equilibrio*. Los términos que acabamos de apuntar pueden valer cada uno por sí mismo, pero sobre todo son susceptibles de *gradaciones* tales que se pueda pasar continuamente de un registro al otro. El equilibrio reside en buena parte en esta continuidad que se percibe fácilmente, considerando los tres términos dados como centrales: *redondo*, *robusto*, *armonioso*.



Lo *redondo* afirma el volumen de la estructura, pero niega la *aspereza*.

Afirma la *sustancialidad* de lo suave y su *ausencia de resistencia*, pero niega su *lentitud* y su *ausencia de forma* (armonioso). Podríamos decir todavía que posee una cierta *maleabilidad* de la grasa sin poseer la *atonía*.

Lo *robusto* afirma la idea de *enlace* y niega la *indistinción* de lo *armonioso* y sobre todo su flexibilidad.

Lo *armonioso* afirma el enlace de lo *tánico* (estructura), pero le niega la *aspereza*.

Lo *armonioso* afirma también lo *tierno* de lo redondo, negando su *vivacidad*.

Con ello, se ve que, incluso sujetándose a algunos términos de base, podemos fácilmente descubrir la mediación que cada uno propone entre los otros dos. El equilibrio se presenta entonces como una continuidad entre los órdenes sensibles; continuidad aún más perfecta cuando las mediaciones están mejor aseguradas. Un desequilibrio hace, pues, notar una ruptura en la continuidad.

Por otra parte, todos los términos que acabamos de descubrir pueden descomponerse en un cierto número de significaciones específicas, propias del dominio del vino, de las cuales se puede decir que son *particularizantes*; y en significaciones mucho más *generales* y abstractas (clasemas) de las que sabemos que tienen una función *isotopante*. Estas últimas son dependientes de significaciones *categoriales*, cuya función, como lo veremos, es primero definir la localización de un *campo de presencia*, según la expresión de Merleau-Ponty retomada por J. Fontanille y C. Zilberberg.<sup>10</sup> Tenemos, por orden de generalidad creciente:

- Semas específicos particularizantes.
- Semas generalizantes (clasemas isotopantes).
- Categorías (constitución de un campo de presencia).

Notemos que este orden no representa una jerarquía en el sentido de Hjelmslev, es decir, una inclusión de clase, sino de *dimensiones* diferentes articuladas entre sí.

Sin duda, se habrá notado que las significaciones susceptibles de particularizar una cualidad sensible como competente al dominio del vino son extremadamente poco numerosas. *Tánico* es, sin duda, uno de estos términos, así como *alcoholoso*, aunque pudiera tratarse, en este caso, de otra bebida alcohólica. Ciertos términos especifican simplemente la bebida como *fluida* y, en cierta medida, *resbaladiza*. Finalmente, otros especifican el dominio general del gusto como *tierno*, *carnoso*, *untuoso*. Es notorio que el objeto percibido no sea significado, de hecho, más que por el conjunto del contexto y no por significaciones específicas. Hasta podríamos afirmar que pocas significaciones determinan específicamente el dominio de la bebida e, incluso, el más general del gusto. Todo sucede como si la descripción no surgiera, más que de una manera muy marginal, del vino degustado y que, más bien, buscara introducir una forma general relativamente abstracta, en relación con la cual podrían estar

<sup>10</sup> J. Fontanille y C. Zilberberg. *Tension et signification*. Lieja: Mardaga, 1998.

distribuidos algunos sabores particulares. Vamos a intentar despejar esta forma general.

Si retomamos los tres ejes que describen tanto los sabores como el *continuum* sugerido por la noción de equilibrio, podemos resaltar que se dibuja en segundo plano la forma general de un objeto en el espacio y en el tiempo.

Para tomar solamente los tres términos que definen el equilibrio, podemos, en efecto, extraer los siguientes componentes:

- Primero, un *volumen*, incluso en las significaciones sugeridas por los términos *redondo* o *robusto*.

- Tipos de *arquitectura*, como lo indica el léxico arquitectónico descrito más arriba.

- Una idea general de *sustancia* sugerida por términos como *armonioso* o *redondo*.

Por otra parte, se percibe fácilmente una *dinámica* subyacente:

- Rasgos como lo *astringente* o la *rudeza* implican necesariamente un cierto *antagonismo* entre un cuerpo y una fuerza, o entre dos fuerzas.

- De igual forma, los léxicos de lo *ácido* y de lo *dulce* ponen en escena equilibrios más o menos logrados entre estados respectivamente *tónicos* y *átonos*.

- Finalmente, también hay una *dinámica* de la *estructuración* puesto que se puede pasar de una composición mereológica en *arquitectura* a estados donde las partes están fusionadas (lo *armonioso*).

Recordemos que estamos describiendo la segunda etapa del gusto, posterior al *ataque*. De estos análisis, nos parece que podemos concluir que la percepción gustativa, en esta segunda etapa, consiste esencialmente en construir *el icono de un objeto dinámico*.

Llegados a este punto, es necesario hacer algunas observaciones.

a) El icono que acabamos de describir se establece después del ataque que hemos caracterizado como indicial. En este sen-

tido, diremos que la iconicidad del gusto emerge de su indicialidad. Esta concepción puede parecer contraria a la de Peirce, quien coloca el icono en primer lugar en su proximidad con el objeto del cual es el icono. Peirce entiende, entonces, el término de *icono* como gobernando un genitivo objetivo: el icono es icono de su objeto. La iconicidad tiene, en este caso, el cargo de imitar el objeto. Nosotros entendemos por nuestra parte al icono como gobernando también un genitivo subjetivo. En este caso, hay algo que se iconiza. Este sujeto es el índice. En otros términos, si estamos en relación con entidades *en vías de constitución*, como es el caso de una degustación, el índice precede.

b) Es de observarse que la degustación utiliza un léxico completamente comparable, a veces hasta en el detalle, al de la crítica musical o al de los perfumistas. En cambio, el lenguaje de descripciones de objetos visuales o táctiles es muy diferente. Una hipótesis sería que el gusto, el olfato y el oído requieren de tiempo para constituir su objeto; la vista y el tacto parecen disponer de él en la inmediatez. En los tres primeros casos, parece que no se pudiera describir una percepción sin introducir morfologías temporales.

El objeto que describimos tiene un estatuto virtual. Sobre todo, no hay que imaginar que la sensación posee una relación denotativa con su objeto; al contrario, el objeto existe solamente bajo el modo de la anticipación, el solo icono es percepción. Decir que la degustación constituye el icono de un objeto dinámico es, entonces, decir que el icono anticipa su objeto.

Resumamos brevemente el punto a donde hemos llegado.

1. Hemos constatado que el momento de la *evolución* se presentaba, primero, como un desarrollo de cualidades sensibles. Con este propósito, hemos hablado de *exfoliación* del dato indicial. La exfoliación propone a nuestra aprehensión una *diversidad*; en este sentido, es *pluralizante*.

2. Las cualidades sensibles están relacionadas en una iconización de conjunto que anticipa para ellas la forma de un objeto dinámico. Este movimiento es, de alguna forma, contrario al

precedente. Si la exfoliación *pluraliza*, la iconización *determina*.

Este doble movimiento corresponde casi exactamente al esquema hilomórfico del cual hemos examinado sus límites más arriba. La exfoliación ofrece una diversidad y, por tanto, una materia; la iconicidad, una forma y, por lo tanto, una unidad. Queda, pues, por comprender el acto en sí mismo, por medio del cual estos dos componentes se conjuntan en una llegada común en presencia. Pero nos falta examinar previamente el tercer momento.

### C. Léxico de la nota final

La nota final se expresa primero en el léxico de la duración: *larga, corta, interminable*, etc. Los sabores se sitúan aquí *en final de boca*. El final tiene, en este punto de vista, una importancia variable según los alcoholes. Por ejemplo, se sabe que los finales de los coñacs tienen una duración y una importancia extremas.

El final posee también un léxico de *fineza* y de *sutilidad*. Las cualidades sensibles se vuelven, entonces, evanescentes. Como el ataque, el final frecuentemente da lugar a evaluaciones estilísticas.

Finalmente, en otros términos, a veces se confiere al final un carácter de deslecho con la aparición de granulación. El final, entonces, es llamado *arenoso, polvoriento*. Se percibe que el objeto constituido en el segundo periodo se deshace poco a poco.

El final acaba el proceso de iconización.

Ahora intentemos comprender por qué una de las características más manifiestas de la percepción es la de dar el sentimiento de *presencia*. No hablamos de la presencia de un objeto, pues, como lo hemos visto, el objeto, al menos en el caso estudiado, es el efecto de una constitución icónica. Interrogamos la presencia del evento perceptivo en sí mismo, suceso que no es en sí ni subjetivo

ni objetivo y se desarrolla según los procesos contrarios (como materia y forma) de la exfoliación y de la iconización.

La noción de presencia posee una larga historia filosófica al punto en que se ha podido caracterizar la filosofía, en la totalidad de su curso, como la metafísica de la presencia. Sería vano, entonces, aunque sólo fuera querer indicar los momentos esenciales de esta historia. Sin embargo, con respecto a la percepción que nos preocupa aquí, estaremos obligados a ayudarnos, al menos a título de segundo plano, de algunos puntos de referencia que es preferible enunciar de entrada: la teoría de la potencia y del acto en Aristóteles,<sup>11</sup> el esquematismo kantiano<sup>12</sup> y la teoría sustractiva de la percepción en Bergson.<sup>13</sup> Por otra parte, nos situamos exactamente en la perspectiva propuesta por J. Fontanille y C. Zilberberg:<sup>14</sup> el tema de la presencia tiene su lugar en la teoría de la enunciación. Por lo cual, presupondremos lo esencial de su contribución sobre este punto. Quisiéramos, sin embargo, avanzar una distinción suplementaria que introduciríamos a través de un experimento de pensamiento.

Supongamos que queremos hacer una teoría de tiro al blanco con arco y flecha. Dos casos se presentan necesariamente según la manera en que concibamos el sentido de la expresión *puesta en presencia*. Desde el punto de vista de una física del movimiento, podemos intentar comprender el paso entre la fuerza resultante de la tensión del arco y el movimiento creado por la partida de la flecha. Deberemos entender, entonces, la relación de la *potencia* con el *acto* en el sentido aristotélico. La fuerza

<sup>11</sup> Aristóteles. *Métaphysique*, Trad. Tricot, Vrin [En español, *Metafísica*, Estudio introductivo, análisis de los libros y revisión del texto por Francisco Larroyo, Porrúa, 6ª ed., México, 1978].

<sup>12</sup> Kant, I. *Critique de la raison pure*, [1781/1787], Trad. Tramesaygues et Pacud, Paris, PUF, 1967 [En español, *Crítica de la razón pura*, [1781/1787]. Trad. Manuel García Morente y Manuel Fernández Núñez, Ed. Porrúa, Col Sepan Cuantos, No. 203, México, 1972].

<sup>13</sup> H. Bergson. *Matière et mémoire* [1896]. PUF, 1993 [En español: *Materia y memoria*, trad. Martín de Navarro, Ed. V. Suárez, Madrid, 1990].

<sup>14</sup> J. Fontanille et C. Zilberberg. *Op. cit.*, pp. 91-111.

se despliega *de ella misma* en acto en la medida exacta en que es potencia. El arquero es aquí un medio entre otros posibles y no es necesariamente cuestión del blanco.

Pero nosotros, desde otra perspectiva, podemos considerar la relación intencional del arquero con el blanco. Estamos aquí delante de un problema de *puntería*. Las modalidades de la puesta en presencia son las del sujeto, tal y como las ha descrito J. C. Coquet.<sup>15</sup> El arco es, pues, un medio visto como un fin (una técnica). Su detonador hace pasar la flecha, desde el punto de vista del movimiento, de lo *virtual* a lo *actual*. Estas dos últimas modalidades son muy diferentes de las de la *potencia* y del *acto*, pues aquí la *presencia* se concibe en el marco de la relación de un sujeto con un objeto (el blanco), es decir, sobre el fondo de una intencionalidad. Nos gustaría decir que en el primer caso, el despliegue en presencia de la fuerza profundiza la ausencia del sujeto, mientras que en el otro la realización de la puntería ausenta el arco y su tensión. Nos parece que es esta dialéctica la que nos hace experimentar toda forma de presencia como habitada por una ausencia interna.

Indudablemente, el mundo sensible nos ofrece una doble perspectiva del mismo orden que puede ser comparada con la distinción que hacen ciertos psicólogos entre *sentir* y *percibir*. De ello, E. Straus proporciona la imagen siguiente: “L’espace du monde de la sensation est à celui du monde de la perception comme l’espace du paysage est à celui de la géographie”.<sup>16</sup>

Diríamos, en nuestro lenguaje, que la sensación corresponde al despliegue en presencia de una fuerza que se expresa por sí misma por el solo hecho del encuentro de dos cuerpos. Es el caso del paisaje en el ejemplo de Straus. En cuanto a la percepción, ésta se sitúa en la relación intencional que va de un sujeto

a un objeto. Ahora bien, en este último caso, no es suficiente con poder describir una constitución icónica, también se debe disponer de las estructuras simbólicas en las cuales consisten las nociones de sujeto y de objeto. La geografía, en el sentido de Straus, se caracteriza así por el dispositivo simbólico que ella despliega. Finalmente, una percepción, por más que se quiera oponer este término al de la sensación, culmina en la forma predicativa del juicio. Los dos tiempos que estudiamos, tiempo indicial y tiempo icónico, corresponden por esta razón a lo que Husserl llamaba el *antepredicativo*.

Si, como lo hemos demostrado hasta ahora, la diversidad de cualidades sensibles, como materia de la sensación, viene a tomar forma por su encuentro con un proceso de iconización, entonces la presencia, cuyos grandes rasgos buscamos definir y que relacionamos con una enunciación sensible, puede describirse como el efecto de un conjunto de esquemas. Un esquema, en su definición kantiana, responde a la cuestión de la presentación. Consiste en un procedimiento general de la imaginación que proporciona a un concepto su imagen. En el caso que nos interesa, los conceptos no son otra cosa que categorías. Existe una gran diversidad de esquemas de los que no haremos aquí su inventario; nos interesamos esencialmente en los esquemas que producen aquello a lo que se le llama el objeto general o, más exactamente, el objeto genérico en lo que es la regla de construcción de todo objeto particular, considerado como objeto. Poniendo en relación una forma categorial con una de las formas de nuestra intuición (tiempo y espacio), el esquema proporciona lo que Kant llama una *imagen pura*. El esquema es, entonces, un elemento esencial de la constitución icónica que, como hemos visto, posee un vínculo con la forma objeto, puesto que la precede. Esta anticipación no debe, sin embargo, hacernos confundir icono y objeto, pues, en tanto tal, el objeto dispone de una forma simbólica que no posee necesariamente el icono. Nosotros no podemos, más que bajo una forma resumida, retomar los procedimientos de los diversos esquemas. Nos contentare-

<sup>15</sup> J.C. Coquet. *Le discours et son sujet*, Paris, Klincksieck, 1984.

<sup>16</sup> Ervin Straus. *Du sens des sens* [1935]. Trad. G. Thines et J.P. Legrand Grenoble, Jérôme Million, 1989: “El espacio del mundo de la sensación es al del mundo de la percepción como el espacio del paisaje es al de la geografía”.

mos con hacer el inventario de los puntos que nos parecen necesarios para definir las características generales de la presencia. Ésta será, entonces, definida como una *toma categorial* de la diversidad sensible. Hay tantos esquemas como categorías. Nos apoyaremos, como ilustración, y sin pretender justificarla, por lo que fuere, en la lista propuesta por Kant.

El esquema de la *cantidad* es el número:

Así el número no es otra cosa que la unidad de la síntesis de lo múltiple de una intuición homogénea en general, por la cual produzco yo el tiempo mismo en la aprehensión de la intuición.\*

Vuelve así “representable” la producción o síntesis del tiempo mismo “en la aprehensión necesaria de un objeto”. Le concierne, pues, a la serie del tiempo. Tiene por expresión el principio sintético llamado “axiomas de la intuición”: “Todos los fenómenos son, según su intuición, magnitudes extensivas” [p.107].

El esquema de la *cualidad* y de sus categorías (realidad, negación, limitación) es la

continua y uniforme producción de la misma [realidad] en el tiempo, al descender, en el tiempo, desde la sensación que tiene un cierto grado, hasta la desaparición de la sensación, o al ascender poco a poco desde la negación hasta la magnitud de la sensación [p. 99].

Como determinación del tiempo el esquema de la cualidad corresponde al *contenido del tiempo*. Como principio es “anticipaciones de la percepción” y se enuncia: “en todos los fenómenos, lo real, que es un objeto de la sensación, tiene magnitud intensiva, o sea un grado” [p. 109]. Los esquemas de la categoría

\* Kant, M. *Crítica de la razón pura...*, op. cit., p. 99. En adelante se citan, en el cuerpo del texto, las páginas de la versión en español [N. del T.].

de la *relación* determinan el tiempo según un *orden* y vuelven, así, representable la relación de las percepciones, unas con respecto a las otras.

El esquema de la *sustancia* es “la permanencia de lo real en el tiempo”; el de la causalidad “lo real que, si es puesto a capricho, sigue siempre algo distinto”; el de la comunidad, la determinación recíproca y simultánea de las sustancias y de sus accidentes.

Los esquemas de la categoría de *modalidad* presentan “el tiempo mismo, como el correlato de la determinación de un objeto, según pertenezca y como, pertenezca al tiempo” [p. 100]. Así, el esquema de la posibilidad es:

la concordancia de la síntesis de diferentes representaciones con las condiciones del tiempo en general (por ejemplo, que lo contrario no puede ser simultáneo en una cosa, sino sólo sucesivo) [p. 100].

El esquema de la *realidad* es la existencia en un tiempo determinado.

El esquema de la *necesidad* es la existencia de un objeto en todo tiempo.

Si llevamos estos esquemas a la experiencia gustativa que hemos descrito, está claro que *el gusto esquematiza*. En efecto, hemos encontrado, además del tiempo y el espacio que son propios a toda experiencia:

- La *cantidad* y la *cualidad* bajo la forma de magnitudes extensivas e intensivas. Estas dos categorías están en la base de la semiótica tensiva teorizada por J. Fontanille y C. Zilberberg.

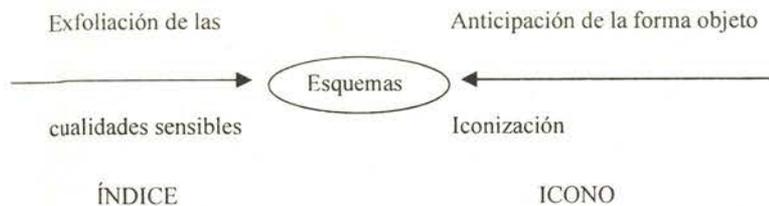
- La *sustancia* como cuerpo, así como su dinámica (vivo, átomo, etc.)

- La *relación*, necesaria a toda configuración de conjunto (desde el punto de vista paradigmático), también está dispuesta sintagmáticamente cuando relaciones topográficas como *abierto, cerrado, flojo, apretado*, están habitadas por procesos más

o menos lentos o rápidos, en función de roces originados por la astringencia de ciertos vinos. La categoría de relación, en su presentación, es la razón por la cual un ser presente nunca es simplemente una figura, ni jamás simplemente un fondo, sino siempre una relación figura/fondo.

- La modalidad: lo regular y lo irregular (aquello cuya existencia es continua o discontinua).

Estos breves vistazos a la esquematización permiten comprender cómo se desarrolla la presencia como enunciación sensitiva: las categorías constituyen un campo definido por intencionalidades, extensiones, relaciones, permanencias y cambios. Este campo, tomado en sí mismo, no pertenece a ningún dominio de objeto, no requiere ninguna cualidad sensible particular. No da cuenta de ninguna subjetividad. Simplemente es lo que produce a partir de sí mismo, aunque con valores relativos entre las diferentes categorías, cuando cada acontecimiento sensible pasa de la potencia al acto. Así comprendido, el campo de presencia corresponde a lo que hemos llamado la *toma enunciativa*, la cual hace mantener unida la diversidad sensible (la materia de la sensación) y la forma objeto precedida por el proceso de iconización. Resumamos estos puntos en un esquema:



Este esquema, como lo hemos anunciado más arriba, no habla sobre el otro aspecto de la puesta en presencia que se puede relacionar con una subjetividad. Esto demandaría introducir la dimensión simbólica, misma que aquí no podemos considerar.

Pertenecería necesariamente a la temática de la aprehensión con su intencionalidad y sus efectos de escasez, plenitud, etc.<sup>17</sup>

Retengamos las tres operaciones complementarias que acabamos de describir:

1. La exfoliación propone cualidades sensibles.

2. La iconización anticipa una forma objeto, aunque la iconicidad no dependa solamente de la forma.

3. La esquematización distribuye las categorías de la presencia y, en este sentido, posee un rol de mediador entre las cualidades sensibles y la iconicidad. Así, detenta la función de toma<sup>18</sup> que hemos relacionado con la enunciación. Por esta razón, se puede decir simultáneamente que el esquematismo construye un icono y que éste manifiesta cualidades. El esquema vuelve, así, inteligible el vínculo existente entre la iconicidad, el objeto genérico y la diversidad sensible.

Hemos intentado comprender lo más exactamente posible cómo, en el momento de una experiencia sensible, se puede producir una enunciación no subjetiva, anterior a la constitución de la relación sujeto/objeto. Hemos visto en esta enunciación, junto a la forma y a la materia, un tercer principio descrito como la *toma de textura de la presencia*. Por supuesto que, como lo habíamos subrayado, de esta enunciación emerge, como respuesta, una estructura intencional. Quisiéramos ahora mostrar por qué se puede comprender este proceso sensible como una función semiótica (una semiosis).

Las descripciones fenomenológicas del mundo sensible conciben en reconocer en la percepción un acto conforme al esquema intencional. Este último pone en relación una esfera de actos (una noesis) y un objeto aprehendido gracias a la mediación de contenidos que constituyen un noema. La dificultad cen-

<sup>17</sup> Hacemos referencia a los trabajos de J. Fontanille, *op. cit.*

<sup>18</sup> Se trata de la relación entre esquematismo e intencionalidad que hemos considerado en Bordron, J.-F. "Schématisation et signification", *Poetica et Analytica* (Copenhague), septiembre 1991, No. 11, P.A Brandt.

tral de esta concepción, sobre todo en el caso particular de la percepción, es determinar el estatuto exacto de este noema. Puede parecer que se agrega indebidamente una especie de membrana sobre los objetos, de los que Husserl nos dice, no obstante, que ellos son, ellos solos, lo que está dado. Por otra parte, el mismo esquema, que traza como una flecha desde el sujeto hacia el objeto, es especialmente controvertido. Merleau-Ponty, en su última filosofía, presentaba que había, más allá del punto de vista del sujeto y el punto de vista del objeto, un *núcleo común del ser en el mundo*<sup>19</sup> que definía como un *serpenteo* entre estos dos puntos de vista. Hemos intentado, con este mismo espíritu, definir una auto-expresión del mundo sensible, distinto en su principio de la estructura simbólica sujeto/objeto. Esto no nos exime de tener que comprender cómo algunas estructuras intencionales pueden entremezclarse con las formas de la puesta en presencia descritas más arriba. Inclusive, si este punto excede en gran medida nuestro actual propósito, debemos considerar brevemente el estatuto del noema husserliano, pues nos parece que por este rodeo nos aproximaremos aún más a una comprensión de la semiosis perceptiva.

De entre las interpretaciones posibles del noema husserliano, la más clásica, y sin duda la más cercana a nuestro propósito, es la que se debe a D. Føllesdal.<sup>20</sup> Se lo caracteriza ordinariamente por su propuesta de acercamiento entre el noema de Husserl y el sentido (*sinn*) de Frege. Sin embargo, permanecen ciertas diferencias importantes, como la interpretación de los contextos llamados intencionales. Pero, según Føllesdal, podemos aproximar el sentido en Frege y el noema husserliano en varios puntos.

El sentido, en Frege, es el modo en que su objeto se da. Entonces, para el objeto mismo, hay un número de sentidos posi-

<sup>19</sup> Merleau-Ponty, M. *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1973. [En español: *Lo visible y lo invisible*, Trad. José Escudé, Seix Barral, Barcelona, 1970].

<sup>20</sup> Føllesdal, D. "Husserl's notion of noema", *Journal of philosophy*, vol. 66 (1969). Traducción francesa de J. M. Roy en *Les Etudes Philosophiques*, Enero-Marzo, 1995.

bles exactamente igual a las maneras de construir este objeto. Así, expresiones como el *vencedor de Jena* y el *vencido de Waterloo* tienen el mismo objeto, pero no el mismo sentido.<sup>21</sup> Se percibe fácilmente que muchas otras descripciones de este tipo pueden ser equivalentes en el sentido en que autorizan una referencia al mismo objeto. Igualmente, hay un número infinito de maneras de construir el número cuatro. También, a un solo y mismo objeto de percepción o de pensamiento pueden corresponderle varios noemas distintos.

El sentido, en Frege, no es el objeto; el noema tampoco es el objeto. Así, según un ejemplo husserliano, el árbol tomado como objeto puede quemarse, pero no el árbol como algo percibido, o sea, su noema. Tanto el noema como el sentido aparecen, entonces, como entidades abstractas.

Se pueden realizar otras comparaciones, pero ¿se puede decir por ello que el sentido del noema sea semejante al sentido en Frege? El elemento de comparación más convincente es, sin duda, su pertenencia a estructuras formalmente semejantes en las cuales ocupan lugares similares: la estructura del signo denotativo en Frege, la estructura intencional en Husserl. Pero esta identidad de forma impone también temibles preguntas. Examinaremos la que nos parece que tiene más implicación para nuestro propósito.

Si, como lo subraya Føllesdal, "le sinn noématique est ce en vertu de quoi la conscience est reliée à un objet" ("El *sinn* noemático es aquello en virtud del cual conciencia está ligada a un objeto"), vemos que los actos de esta conciencia tienen un lugar idéntico al que le atribuye Frege a la escritura del signo. ¿Es posible, en algún sentido, que esto sea asemejar un acto de conciencia y uno de escritura? Una de las características de la escritura es la de poder dar lugar a variaciones de notación. Es difícil imaginar lo que sería un equivalente de una variación de notación para un acto noésico. El obstáculo proviene no tanto de las diferen-

<sup>21</sup> Frege, G. *Sens et dénotation* (1982), in *Écrits Logiques et Philosophiques*. Traduction française C. Imbert, Paris, Seuil, 1971.

cias de constitución interna entre *sinn* y sentido noemático, sino de la organización material de los fenómenos. La materia del acto sensible no está organizada como la del signo en Frege. En particular, la materia no es de ninguna manera arbitraria. ¿Cómo comprender, entonces, el acercamiento, por cierto bastante convincente, entre la forma del signo y la del acto intencional?

Imaginemos que nos paseamos por una calle y miramos una ventana de entre otras del mismo inmueble. Puede suceder que esta ventana aparezca bruscamente ante nosotros por lo que es, es decir, una ventana pintada, un efecto para engañar al ojo. ¿Cómo distinguir en este caso el objeto, su noema y el acto noésico? Sin duda, se dirá que el objeto, en el sentido físico del término, no ha cambiado y que la única cosa que verdaderamente ha cambiado es mi creencia en cuanto a su realidad. No obstante, está fuera de duda que si se me hubiera interrogado primero sobre la naturaleza del objeto, hubiera yo visto una ventana. ¿Cuál es el noema? Indudablemente que se podría decir que se trata del sentido *ventana* en todos los casos, con al menos una variación modal en cuanto a la existencia.

Desde este punto de vista, todo pasa como si, contrariamente al principio general, el noema fuera mucho menos variable que el objeto mismo. Es bastante dudoso, por otra parte, que se produzca en este ejemplo una variación intencional, al menos en el sentido de un acto *tético*. Más bien, parece que una variación ínfima de enfoque o de perspectiva bastara para hacer tambalear la escena. La variación noésica parece provenir del noema mismo, es decir, del modo de presentación del objeto, mucho más que del sujeto y de sus actos. Comentando experiencias comparables, Husserl nos dice que la experiencia de la desilusión hace aparecer el sentido y ya no el objeto.<sup>22</sup> Insiste, en múltiples ocasiones, sobre el hecho de que en el juicio tenemos primero que relacionarnos con los

<sup>22</sup> Husserl, E. *Logique formelle et logique transcendente* (1929), Traduction française S. Bachelard, Paris, PUF, 1965 §44 sq. [En español: *Lógica formal y lógica transcendental*. Trad. Luis Villoro, UNAM, México, 1962].

objetos. El sentido aparece cuando nuestra relación con el objeto viene a ser tematizada:

Preguntar por la significación o sentido de un enunciado y esclarecer este sentido, no es patentemente otra cosa que transitar de la actitud que juzga y enuncia directamente y en la que sólo "tenemos" los objetos en cuestión, a la actitud en la que aprehendemos o ponemos las correspondientes menciones del objeto o de la situación objetiva. Así, podemos designar también esta región como la región del sentido.<sup>23</sup>

Pero, en la experiencia del efecto de engaño, necesariamente hay dos juicios distintos de los cuales es difícil establecer su objeto en cada caso. ¿El objeto es lo que está en el muro y lo que creemos que es, en un caso una ventana y en el otro un dibujo? ¿O, diríamos que el objeto es ficcional en un caso y real en el otro? ¿O bien, todavía veremos entre las dos experiencias una clase de efecto de homonimia, el mismo significante trazado en el muro remitiendo a dos sentidos distintos? Ninguna de estas hipótesis parece satisfactoria por sí sola. Seguramente la razón de esta incertidumbre no proviene de la noción de juicio ni de la de objeto como correlato de un acto noésico, sino de la noción de sentido que ha quedado difusa. Husserl insiste en el hecho de que la región de sentido está determinada por nuestra relación con el objeto. El sentido no es la donación del objeto, en el sentido de Frege, sino la donación de nuestra *relación* con el objeto. Las variaciones de sentido son, pues, comparables a variaciones intencionales que no pueden asemejarse al sentido en Frege. Incluso, se puede decir que toda la diferencia entre Frege y Husserl se concentra en este punto estratégico. Para Frege, el sentido es una donación del objeto bajo las condiciones de una escritura. Para Husserl, el sentido es una variación intencional en nuestra relación con un objeto. En la experiencia del efecto de engaño,

<sup>23</sup> *Ibid.* §48. [En español: p. 138].

el sentido cambia porque nuestra relación con el objeto se encuentra modificada.

Si admitimos este análisis, parece resultar inevitable que el noema del objeto percibido no puede ser simplemente el sentido de este objeto, sino, más bien, debe ser considerado como un significante que tiene como sentido las variaciones de nuestra relación con el objeto. El noema es, entonces, un plano de expresión cuyas variaciones están funcionalmente asociadas a las variaciones de nuestra relación con el objeto, esta relación comprendida como una semiosis en el sentido más estricto del término.

Esta interpretación del noema husserliano puede dar lugar a varias objeciones. Nosotros examinaremos dos que nos parece que deben ser consideradas aquí.

En primer lugar, podríamos objetar que, cualquiera que sea el estatuto del noema, percibimos objetos y no significantes. Esta es la tesis más constante de Husserl. Hay que admitir, sin embargo, que esta percepción de objeto realmente no tiene sentido más que en el caso en que los datos percibidos mantengan alguna pertinencia con relación a nuestro organismo. Lo percibido como tal, entonces, es una relación y no un objeto. Más exactamente, lo percibido solamente es objeto bajo las condiciones de esta relación. Lo mismo sucede para los objetos que nos son dados por aparatos técnicos o por teorías formales o conceptuales. En este sentido, no hay objeto en sí, es decir, no hay objeto sin que haya un significante de nuestra relación con él, aunque este último sea un percepto, una máquina, una noción o un símbolo.

La segunda objeción se refiere al lugar de la intencionalidad. Así como la hemos descrito, realmente la intencionalidad ya no es constituyente. Incluso podríamos decir que, en un sentido, se encuentra constituida por una especie de rebote de nuestro organismo en los datos percibidos. Aquí hay todavía un círculo. Para relacionarnos con un dato de sensación, requerimos situarnos en una relación intencional; pero, para que esta relación

intencional exista, se requiere también necesariamente que lo que designamos como objeto haya expresado su perceptibilidad y se haya, pues, mostrado como significante. La presencia que acordamos al significante sobre el objeto proviene de que el mundo, tal y como lo experimentamos, nos parece mucho más claramente el resultado de una expresividad del ser, que un efecto constituyente de la conciencia. Bergson y Merleau-Ponty, aunque en contextos filosóficos diferentes, cada uno expresó esta posición. Simplemente citemos a este último: "Qu'il soit mythique ou intelligible, il y a un lieu où tout ce qui est ou qui sera se prépare en même temps à être dit."<sup>24</sup>

<sup>24</sup> M. Merleau-Ponty. *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 11: "Sea algo mítico o inteligible, hay un lugar donde todo lo que es o será se prepara al mismo tiempo para ser dicho."