

FENOMENOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

Mikel Dufrenne

Universitat de València. Valencia, 2018. Col.lecció "Estètica & Crítica" nº 41. Proemio de Román de la Calle. Traducción de R. de la Calle, Carmen Senabre y Amparo Rovira. 528 páginas.



**MIKEL DUFRENNE.
FENOMENOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA**

Reseña de Román de la Calle.

Catedrático emérito de la Universidad de Valencia.

Miembro de número de la Real Academia de San Carlos de Valencia.

roman.calle@uv.es

Citación: De la Calle, R. (2018). Mikel Dufrenne Fenomenología de la Experiencia Estética. PUV. Universitat de València. Valencia, 2018. Col.lecció "Estètica & Crítica" nº 41. Un volumen de 528 páginas. *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras*, nº 8, 217-225.

Mikel Dufrenne (Clermont-de-l'Oise, 9 de febrero 1910—París, 10 de junio 1995) defendía su tesis doctoral, en 1953, frente a un prestigioso tribunal, de excepcionales especialistas: Etienne Souriau (1892-1979), Gaston Bachelard (1884-1962) y Vladimir Jankélévitch (1903-1985). El tema de su ambiciosa investigación se centraba en la propuesta de una fenomenología de la experiencia estética. Ese mismo año aparecería, en dos volúmenes, en PUF, su fundamental *Phénoménologie de l'expérience Esthétique*, obra que ahora se reedita, en su versión castellana, con la admiración crítica y el respeto filosófico que este texto merece, convertido, efectivamente, en un clásico de la literatura estética contemporánea.

Es significativo que Dufrenne fuera tempranamente alumno del célebre Alain --Émile--Auguste Chartier (1868-1951)--, que era profesor en el liceo Henri IV de París. Alain, filósofo y periodista, era y es conocido por el seudónimo con el que firmaba sus artículos en prensa y también sus libros; de fuerte personalidad influyó en Dufrenne, como también lo había hecho con muchos de sus alumnos, tales como Raymond Aron (1905-1983), Simone Weil (1909-1943) o Georges Canguilhem (1904-1995).

La orientación docente que resolutivamente quiso hacer suya, desde muy pronto, condujo, asimismo, a Mikel Dufrenne a prepararse, como paso siguiente, en la prestigiosa École Normal Supérieur, finalizando tales estudios en el año 1929 y completando luego su trayectoria con la obtención del título de Agregado en Filosofía, ya en 1932.

Seguidamente, su inclinación investigadora se centró, de forma fundamental, en el ámbito de la estética filosófica, aunque proyectada, doblemente, tanto en torno a *la estructura de la obra de arte* como en las claves constitutivas de *la recepción estética*. En ambos casos, optó por profundizar, decididamente, en la orientación fenomenológica husserliana, aplicando, de manera prioritaria, los resultados de tal metodología al hecho artístico, pero también a la naturaleza y sus paisajes y a los objetos del entorno utilitario y cotidiano. De hecho, cabe subrayar, de manera global, que el pensamiento de Dufrenne irá evolucionando desde la reflexión estética sobre el arte, como impronta definitoria inicial, hacia una filosofía de la naturaleza.

Tras el paréntesis de la Segunda Guerra Mundial --en la que se alistó y cayó prisionero-- le encontramos preso en Alemania y estudiando la filosofía de Karl Jaspers (1883-1969) junto con su amigo Paul Ricoeur (1913-2005). Luego, una vez liberado, volverá, de nuevo, inmediatamente a sus investigaciones estéticas, de base esencialmente filosófica, adentrándose, por ejemplo, en textos de György Lukács (1885-1971) y Theodor Adorno (1903-1965), junto con los de Edmund Husserl (1859-1938).

Ampliará además sus estudios, interdisciplinariamente, sobre psicología, lingüística y comunicación, sin dejar tampoco de acercarse, con paralela constancia, al dominio de la cultura artística, testimoniando así sus intereses no solo en las artes plásticas y las artes visuales, sino también en la música y la literatura. De hecho, su mirada fenomenológica exigirá este constante diálogo aplicado, durante toda su trayectoria, con las distintas manifestaciones artísticas.

Investigación y docencia se materializarán en sus numerosas publicaciones y en su actividad como profesor, que ejercerá, desde 1953, en la Universidad de Poitiers (región de Nueva Aquitania) y, desde 1964 hasta 1974, en la Universidad de Nanterre (región de la Isla del Sena). Sumamente activo y entregado a sus especializados intereses de estética y filosofía del arte, colaboró, formó parte de los equipos de edición y también dirigió la prestigiosa *Revue d'Esthétique* (fundada en 1948), entre los años de 1960 a 1994 y presidió asimismo la *Société Française d'Esthétique*, desde 1971. Un dato que manifiesta elocuentemente el prestigio de Mikel Dufrenne, desde el seno de su especialidad, es que dicha sociedad ha estado presidida históricamente por figuras como Victor Basch (1863-1944), Charles Lalo (1877-1953), Raymond Bayer (1898-1959) y el ya citado Etienne Souriau, como antecedentes suyos, y por Marymonne Saison, desde 1994, como su sucesora en la responsabilidad del cargo. Nombres, pues, todos ellos imprescindibles, en la historia de los estudios estéticos propios del contexto francés.

Dufrenne había publicado, como ha quedado dicho, su *Fenomenología de la Experiencia Estética* en 1953, justo en el ecuador de su vida y ocupará el resto de su trayectoria investigadora en la ampliación del espectro de sus trabajos filosóficos y estéticos, surgidos en torno a esta aportación, fundamental en su propio itinerario.



Fig 1. Portada Dufrenne. Edición actual, lanzada en la feria del libro de 2018.

En *Publicacions de la Universitat de València* --agotada hace mucho tiempo ya la primera edición castellana de esta obra, aparecida también en Valencia, en el año 1981, gracias a la histórica (y hoy injustamente olvidada) editorial Fernando Torres, Colección "Aesthetica"-- se decidió reeditar nuevamente la publicación (solemnemente presentada en la feria del libro del año 2018) tras ser, de nuevo, revisada su versión castellana, e incluida en los fondos de la especializada Col.lecció "Estètica & Crítica". Colección, por cierto, galardonada por parte de la UNE (Unión de Editoriales Universitarias Españolas) con el reconocimiento de ser votada, por un jurado independiente, como la "mejor colección universitaria" del momento (2015).

De hecho, el creciente interés que, durante la transición española se despertó por la estética y la filosofía del arte, benefició, sin duda, la fortuna crítica de esta obra. Tesis doctorales sobre este ámbito fenomenológico, aplicación del método en el dominio de la crítica de arte, docencia sobre el tema en varias universidades (en especial Valencia, Granada

y Santiago de Compostela, siguiendo sus textos) y nuevas investigaciones fueron objetivos paulatinamente consolidados.

Ampliamente agotada la publicación de esta obra clave de Mikel Dufrenne, 35 años después de que apareciera su primera edición castellana, se ha decidido ponerla de nuevo en circulación, en nuestro contexto cultural, desde el Servei de Publicacions de la Universitat de València.

Como reacción, principalmente ante los distintos tratamientos empiristas de raíz positivista y frente al marcado psicologismo, el método fenomenológico --tras Husserl-- supuso un replanteamiento fundamental. Una vuelta *a las cosas mismas* (*zu den Sachen selbst*), procediendo mediante la *Wesensintuition*, para captar su naturaleza general (su esencia) a partir de un caso particular, poniendo provisoriamente «entre paréntesis» --de modo reductivo-- no sólo la existencia misma del objeto que se estudia, sino también todo el bagaje de virtuales conocimientos y experiencias previas, a él adscribibles, con el fin de «dejar surgir» tan sólo lo que en cuanto puro fenómeno se hace presente a la conciencia, como *centro referencial de la intencionalidad*.

El pensamiento estético no tardó en percatarse de que aquel enfoque, que subrayaba metodológicamente el carácter intencional de la conciencia y la intuición esencial de los fenómenos, podía ser un adecuado camino para desarrollar sus propias investigaciones, dada la singular relevancia y el especial énfasis que la *relación objeto-sujeto* asumía dentro de esa perspectiva.

Los hechos estéticos y su problemática quedarán así, como es lógico, «reducidos» --aunque no perentoriamente--, desde las coordenadas fenomenológicas, al interés que los objetos correspondientes despierten, en tanto que catalizadores intencionales de los diversos procesos que los sujetos, frente a ellos, desarrollan.

En este sentido la Estética fenomenológica será prioritariamente de base objetivista, y a partir de tales posibilidades se atenderá a la descripción de la estructura de las obras, a la investigación de su rela-



Fig. 2. Portadas del Dufrenne. Primera edición, Valencia 1981. Fernando Torres editor. Diseño de las portadas: Jorge Ballester.

ción de aparecer (*Erscheinungsverhältnis*), así como al análisis del acto propio de la experiencia estética, coronándose el programa –según los casos– con un decantamiento ontológico (tácito o explícitamente formulado) y/o con una virtual dimensión axiológica.

Desde este contexto, en el que al término «fenomenología» subyace, actualmente, una noción genérica, que indica no tanto –ni exclusivamente– un *método sistemático*, sino más bien una *amplia orientación*, cabe encontrar también múltiples enlaces con otras modalidades de investigación.¹ Pero al margen incluso de esta flexibilidad metodológica, que nos llevaría a rastrear y descubrir planteamientos, de algún modo afines o conexiones diversas con otras opciones, justo es subrayar –por su propia significación– el peso específico de la nómina de pensadores que han accedido, desde las coordenadas fenomenológicas, al ámbito de la Estética, entre los que

cabe destacar figuras relevantes como Moritz Geiger (1880-1937), Nicolai Harman (1882-1950), Roman Ingarden (1893-1970), Mikel Dufrenne, Guido Morpurgo Tagliabue (1907-1997) o Dino Formaggio (1914-2008) entre otros.²

A este respecto, la diversificada actividad filosófica de M. Dufrenne (París, 1910-1995) se ha movido, con personal holgura y propia iniciativa, dentro del amplio marco general, ya indicado, constituido por los planteamientos fenomenológicos, aproximándose muy especialmente a lo que, cabría calificar –en el seno de la «fase francesa» de esta orientación del pensamiento– como opción existencial.

En efecto, entre la «fenomenología trascendental» específicamente husserliana y la posterior «fenomenología hermenéutica», Dufrenne opta claramente por seguir más de cerca –aunque introduciendo oportunos recursos– las líneas establecidas a este fin

por J. P. Sartre (1905-1980) y M. Merleau-Ponty (1908-1961), admitiendo que si el quehacer fenomenológico consiste básicamente en la «descripción que apunta a una esencia, entendida ésta, en sí misma, como significación inmanente al fenómeno y dada en él», sin embargo, este descubrimiento de la esencia hay que conseguirlo paulatinamente «por un paulatino desvelamiento y no por un salto radicalizado de lo conocido a lo desconocido. Debiendo aplicarse la fenomenología antes que nada a lo humano ya que la conciencia es conciencia de sí: y ahí radica el modelo del fenómeno, en el aparecer como aparecer del sentido en sí mismo».

Fiel a tal presupuesto existencial –aunque sin desdeñar otros supuestos complementarios como tendremos ocasión de constatar– M. Dufrenne ha centrado sus numerosas investigaciones principalmente en tres dominios (así como en sus mutuas intersecciones complementarias):

a) El ámbito de la Estética: *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953), *Le Poétique* (1963), *Esthétique et Philosophie* (1967-1976), *Art et Politique* (1974), *L'œil et l'Oreille* (1987).

b) La Antropología filosófica: *Karl Jaspers et la Philosophie de l'existence* (1947),³ *La personnalité de base, un concept sociologique* (1953), *Pour l'homme: Essai* (1968).

c) La Filosofía: *La Notion d'a priori* (1959), *Language and Philosophy* (1963), *L'inventaire des a priori* (1981).

Así como también otra serie de obras, tales como *Jalons* (1966), que recoge y unifica un conjunto de ensayos o *Subversión / Perversion* (1977),⁴ lo cual nos puede dar una idea aproximada de su amplia e intensa personalidad filosófica.

Desde las coordenadas de este comentario-reseña, hemos de ser conscientes de que el análisis del *hecho artístico* –entendido *lato sensu* como complejo proceso, condicionado interna y externamente por múltiples dimensiones y constituido por diversos elementos y subprocesos– se presenta ante el investigador como una ardua tarea *interdisciplinar*, que obliga a admitir, en consecuencia, como punto de partida insoslayable, la disparidad de enfoques que comporta, así como la posibilidad de ser asumido objetivamen-

te desde muy distintas opciones metodológicas. En este sentido, es obvio constatar que objeto y método mutuamente se codeterminan y matizan.

En su estudio en torno a la experiencia estética, Mikel Dufrenne delimita puntualmente cuál va a ser el área abarcada por su singular descripción fenomenológica y cuál su objetivo fundamental. De hecho, Dufrenne se marca como meta el desarrollo de una *crítica de la experiencia estética*, y en función de tal planteamiento irá presentándonos, sistemáticamente, los apartados necesarios que preceden –y conducen– al fin propuesto. Quizás aquí radique la auténtica clave de lectura –y de escritura– de este destacado texto, ya histórico.

Dejando a un lado el problema de la instauración de la obra de arte –de la constitución del objeto artístico– y poniendo, en principio, toda su atención tanto sobre «el sentido» propio como sobre «las condiciones» que hacen posible el tipo de experiencia que el sujeto contemplador dialécticamente desarrolla, Dufrenne deberá abordar en la primera parte de su trabajo una minuciosa labor descriptiva para perfilar, de entrada, la noción misma de objeto estético, fenomenológicamente entendido,⁵ en relación a la obra de arte (así como los requisitos que su virtual ejecución o interpretación supone, su interrelación con el público y su concreta especificidad frente a otras categorías de objetos y seres) y además destacará asimismo dos cuestiones básicas y cruciales: «la mundanidad del objeto estético» y su propio estatuto existencial, es decir su particular «modo de ser».⁶

Sin embargo, para introducirse definitivamente en el estudio de la experiencia estética, necesitará abordar, antes y con solidez, el análisis de la organización objetiva de la obra de arte, en cuanto que totalidad estructurada y potencial instauradora de sentido. A ello dedicará la parte segunda del trabajo, «regresando» de la descripción del *objeto estético* a la obra, haciendo insistente hincapié en la correlación objeto / sujeto, que ineludiblemente subyace a toda experiencia estética. Por otra parte, partiendo a su vez de dos concretos estudios --uno en relación a la obra musical y otro referido a la obra pictórica (como prototipos respectivos de las artes temporales y espaciales)--, propone un perfil general de la estructura de la *obra de arte*, en la que distingue metodológicamente tres niveles: el del *dato sensible*, el del problema de *la representación* y el de *la expresión*.⁷

El análisis planteado por Dufrenne evidencia, pues, desde sus propios esquemas iniciales, la importancia que concede a lo que podríamos denominar, utilizando los términos de Roman Jakobson, la «función poética» de la obra,⁸ y que tanto ha sido tenida en cuenta *avant la lettre*, por la escuela semántica norteamericana.⁹ En esa línea de cuestiones, la *apoteosis de lo sensible*, la *hipóstasis del significante*, la *autorreflexividad* como autorreferencia o el *valor presentativo* de la obra serán definitivamente otros tantos rasgos convergentes, rastreados, de manera metódica, a partir de estrategias fenomenológicas, como índices constitutivos de una particular axiología estética, que se irán luego incrustando progresivamente, además, en una opción ontológica, de marcada raíz hegeliana.

Entre la realidad del «en-sí» y el funcional «paranosotros», el objeto estético aparecerá no sólo como un «en-sí-para-nosotros», sino *como* un «para-sí», con un sentido intrínseco, organicista y entitativo, que llevará a Dufrenne al juego metafórico de calificarlo, incluso, de «cuasi objeto».

De este modo, la clave metodológica se va paulatinamente desvelando: Mikel Dufrenne, poniendo a punto la descripción fenomenológica, avanza sus intenciones de desarrollar un análisis trascendental, para abordar y penetrar finalmente, como colofón, en el ámbito de lo propiamente ontológico.

Cuando, en la tercera parte del libro, se entra propiamente en la «fenomenología de la experiencia estética», se arranca para su recapitulación de la división ya apuntada en el análisis de la estructura de la obra, con el paralelo fin de ir estudiando los correspondientes niveles experienciales: *presencia*, *representación* y *reflexión*.

De este modo, se consigue correlacionar los momentos de la experiencia estética con los respectivos estratos – es decir, la estructura– de la obra. Dufrenne matiza así, con sorprendente maestría, conceptos como el de «imaginación» y el de «sentimiento» (además del fenómeno perceptivo y reflexivo), hasta llegar a la noción de profundidad, en la que objeto y sujeto se refuerzan correlativamente, dando lugar a la densidad e intensidad estética de base antropológica y aspiraciones ontológicas,¹⁰ que nuevamente apuntan hacia el carácter organicista (*cuasi-objeto*) de la propia obra.

La experiencia estética supone a la vez, como condición y como rasgo delimitador, el mantenimiento, por parte del sujeto, de una determinada *actitud estética*, que Dufrenne diferenciará –definiéndola– de otras respectivas actitudes (de utilidad, de agradabilidad, de conocimiento, de volición o de amabilidad). Con ello se habrá concluido tanto el estudio del objeto como del sujeto, así como sus específicas correlaciones en el ámbito estético. Pero, sin embargo, faltará además, hábilmente, coronar el trabajo desde una perspectiva crítica, apelando a la posible constitución de una estética pura y al apuntalamiento de la significación ontológica de la experiencia estética.

Este será el objetivo de la cuarta y última parte del trabajo desarrollado por Dufrenne en esta obra. El problema de los *a priori*¹¹ toma en este contexto un giro muy especial: se trata de determinar los factores apriorísticos de la afectividad, en cuanto que perfilan precisamente la relación básica sujeto / objeto. Y ello porque –en una triple determinación– el *a priori* es «en el objeto» aquello que lo constituye como tal (por ello es constituyente); a la par que es «en el sujeto» lo que posibilita una cierta capacidad de abrirse al objeto y predeterminar, así, su aprehensión, hecho este que de algún modo conforma al propio sujeto (por ello es existencial), y, a su vez, el mismo *a priori* puede ser objeto de conocimiento (también *a priori*).

Si, pues, el *a priori* califica conjuntamente al objeto y al sujeto, y especifica su reciprocidad, será posible determinar tales estructuraciones apriorísticas, según las formas de relación desarrolladas entre el sujeto y el objeto.¹²

M. Dufrenne rastreará, puntualmente, las *formas a priori* en los tres niveles ya subrayados tanto en la estructura de la obra como en la fenomenología de la experiencia estética, es decir en la presencia, la representación y el sentimiento, cuando «a cada aspecto del objeto vivido, representado o sentido corresponda, simétricamente, una actitud del sujeto, en cuanto que viviente, pensante y sintiente». Con ello el alejamiento de los supuestos kantianos se evidencia y ensancha, diferenciando unas formaciones apriorísticas corporales (Merleau-Ponty), otras en relación a la representación, que determinan la posibilidad de un conocimiento (Kant), y, en tercer lugar, en conexión al sentimiento, se hallarían los *a*

priori afectivos, capaces de abrir un mundo vivido y sentido en la propia profundidad personal del sujeto.

Sobre todo ello, apuntará la posibilidad de conformar una estética pura, que discierna y recense tales a priori de la afectividad¹³, en cuanto categorización determinante de la Estética.

Pero establecido, puntualmente, el corpus apriorístico afectivo, en la interconexión sujeto / objeto, Dufrenne prioritariamente decantará su significación y su alcance, una vez más, hacia el ámbito ontológico: «el a priori no puede ser a la vez una determinación del objeto y una determinación del sujeto, a no ser que sea una propiedad del ser, anterior a la vez al sujeto y al objeto, haciendo, por ello, precisamente posible la afinidad del sujeto y del objeto».¹⁴

De esta manera, el dominio estético, fundado en el nivel existencial del sujeto y en el rango *cosmológico* del objeto, se corona, a su vez, con el nivel *ontológico*. El ámbito del ser asume así los esfuerzos de una metodología fenomenológica, que atendiendo a la obra y a la experiencia estética, transita por las coordenadas categoriales –apriorísticas–, para apuntar al desarrollo de una peculiar *Ontoestética*, cuando menos discutible, por el ambiguo e hipotético modo en que se desarrolla.

Sin embargo, justo es reconocer que el trabajo efectuado por Dufrenne, en esta investigación, consigue valiosas descripciones y fundados análisis, tanto en relación con el objeto estético, como respecto a la experiencia y la actitud que lo hacen posible, en la dialéctica comunicativa, que se establece entre el sujeto contemplador y la obra de arte.

Este texto –ya clásico– ha supuesto, por tanto, en múltiples aspectos, un aporte fundamental a la historia del pensamiento estético contemporáneo. Y su versión castellana siempre se hizo –en este sentido– necesaria y obligatoria, al igual que sucedió con otros muchos trabajos, también básicos para la Estética contemporánea, que han sido y aún siguen siendo injustificadamente marginados.

Román de la Calle.

NOTAS

¹ Cfr. Morpurgo Tagliabue *La Estética contemporánea*, versión castellana de A. Pirk & R. Pochtar. Editorial. Losada, Buenos Aires 1971, p. 483.

² Además de Antonio Banfi (1886-1957), Karl Jaspers (1883-1969), Martin Heidegger (1889-1976) Jean Paul Sartre (1905-1980), y, en otras coordenadas diversas, Max Bense (1910-1990), S.C. Pepper o Claude Piguet (1961). Entre nosotros, quizás Camón Aznar (1898-1979), con *El arte desde su esencia* (Editorial Espasa Calpe. Madrid, 1968), haya sido, en su momento, el representante inicial más destacado.

³ Trabajo realizado en colaboración con Paul Ricoeur (1913-2005).

⁴ Igualmente ha publicado numerosos ensayos en la *Revue d'Esthétique*, que codirigió junto con Étienne Souriau y Olivier Revault d'Allonnes. Para una bibliografía más completa puede consultarse *Vers une esthétique sans entrave*, París, Union Générale d'Éditions, col. 10/18, n.º 931, 1975, pp. 143 y ss., recogida por Lise Bovar. Se trata de una colección de textos de varios autores ofrecidos como homenaje al propio M. Dufrenne. También pueden consultarse: Maryvonne Saison (Coord.) *Mikel Dufrenne et les Arts*. Departament Philosophie. Univ. Paris Ouest. Col. Le Temps Philosophique, 1998. A. P. Pita *Experiencia estética como experiencia do mundo. A estética segundo Mikel Dufrenne*. Campo de Letras. Porto, 1999. J. B. Dussert & Adnen Jdey (Direc.) *Mikel Dufrenne et l'Esthétique. Entre Phénoménologie et Philosophie de la Nature* P. U. R. Rennes, 2016. El número 30 de la *Revue d'Esthétique*, bajo la coordinación de Dominique Noguez, *Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre*. 1997, es un homenaje a su obra y personalidad.

⁵ Para una breve pero interesante puntualización, «paralela» a la de Dufrenne, puede consultarse la relación establecida por Roman Ingarden entre *objeto artístico y objeto estético*. Cfr. «Artistic and Aesthetic Values», *The British Journal of Aesthetics*, vol. IV, n.º 3, 1964, pp. 198-213. Existe versión castellana de S. Mastrángelo en ed. Fondo de Cultura Económica, México 1976, en el colectivo titulado *Estética* prologado y editado por Harold Osborne.

⁶ Las puntualizaciones que, frente a la fenomenología, realiza a este respecto Etienne Gilson en *Pintura y Realidad* (versión castellana de M. Puentes, editorial Aguilar, Madrid 1961) pueden aclarar la presente problemática como evidente contrapunto polémico.

⁷ Indudablemente la influencia de Étienne Souriau sobre los planteamientos de M. Dufrenne, en relación a la estructura de la obra, es digna de tenerse en cuenta. *Cfr. La correspondencia de las artes*, versión castellana de M. Nelken, edición del Fondo de Cultura Económica, México, 1965, parte tercera «Análisis existencial de la obra de arte».

⁸ *Cfr. Roman Jakobson Essais de linguistique générale*, París, ed. Minuit, 1963, cap. XI. Existe versión castellana homónima en dos volúmenes en ed. Seix Barral y Siglo XXI.

⁹ Figuras representativas a este respecto son Susanne Langer, Charles Morris o I. A. Richards.

¹⁰ Pueden descubrirse los claros ecos de la «idoneidad formal subjetiva» kantiana hábilmente replanteados en un contexto y alcance diferentes.

¹¹ Esta cuestión de los *apriori* interesará ampliamente a Dufrenne. Pueden consultarse, además del texto de 1959 ya citado (*La notion d'a priori*), el trabajo precedente «Significations des apriori», publicado en *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 1955 y la investigación posterior *L'inventaire des a priori* (1981).

¹² *Cfr* Vol. 11, cap. 1 de la parte cuarta.

¹³ «Diremos que una cualidad afectiva es un *a priori* cuando, expresada por una obra, es constituyente del mundo del objeto estético y, a la vez, sirviendo ello de verificación, puede ser captada -sentida- independientemente del mundo representado, de la misma forma en que Kant afirma que podemos concebir un espacio o un tiempo sin objeto», *Ibid.*, epígrafe 3.º, cap. L, parte IV.

¹⁴ *Ibid.*, vol. 11, parte cuarta, cap. 4.º, epígrafe