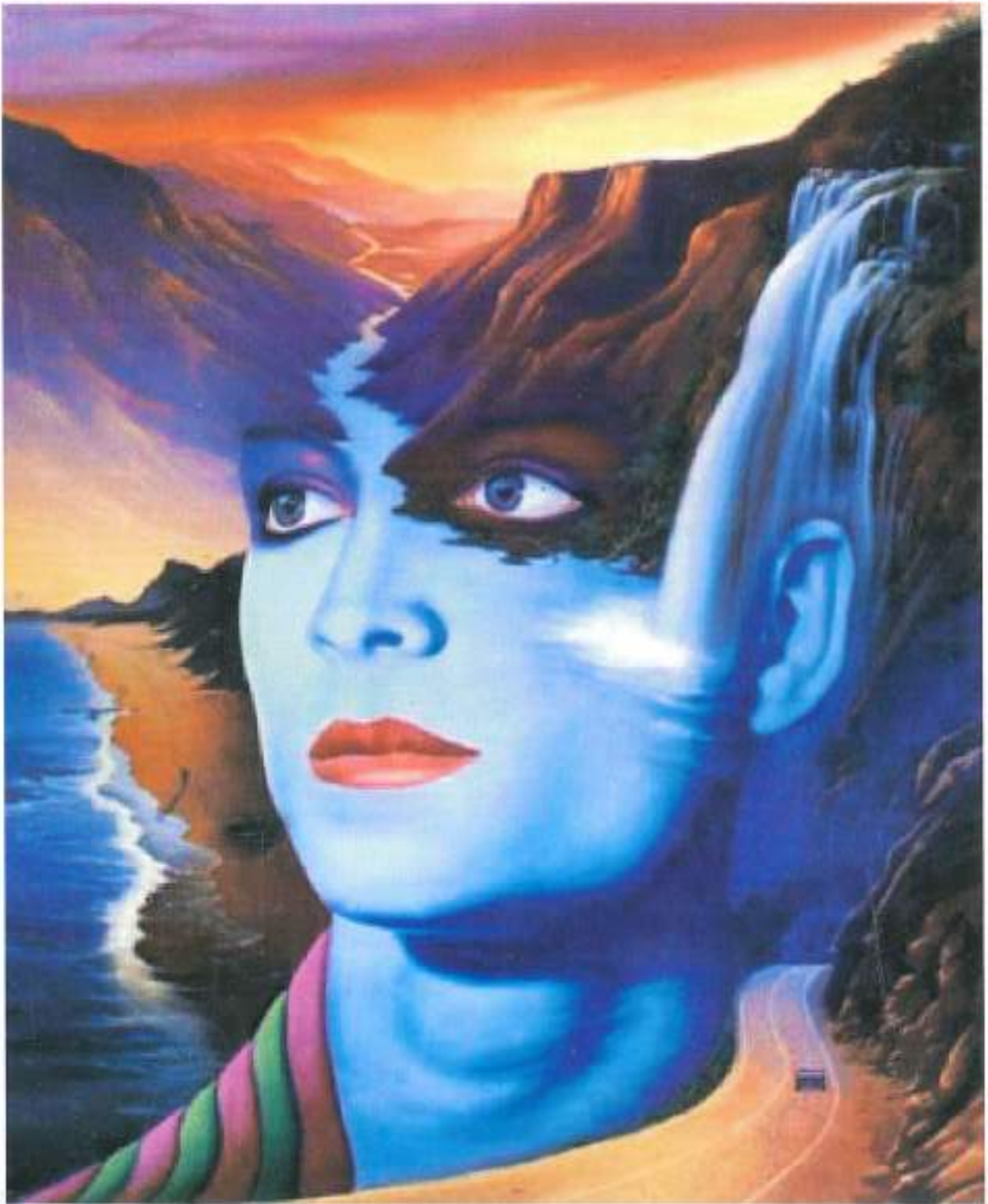


# Sentidos

REVISTA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

FACULTAD DE FILOSOFÍA "SAMUEL RAMOS"



DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO



Maestría en  
"Filosofía de la Cultura"

Objetivo: Abrir la reflexión filosófica a la discusión interdisciplinaria sobre los temas y problemas, tanto teórico-conceptuales como práctico-sociales, de la cultura contemporánea y la cultura

Pueden ingresar a este programa licenciados en diversas áreas de conocimiento, previa evaluación de su curriculum vitae y acreditación de curso propedéutico.

Las líneas temáticas principales son: teorías de la cultura, epistemología de las ciencias sociales, hermenéutica, filosofía de la cultura mexicana, estética, filosofía política, etc.

Presentación de solicitudes: del 1 al 18 de agosto.

Entrevistas: del 21 al 25 de agosto.

Inicio del próximo ciclo escolar: 4 de septiembre de 2000.

Para mayores informes dirigirse a: M. F. Marco Arturo Toscano  
Facultad de Filosofía "Samuel Ramos"  
Ciudad Universitaria  
Morelia, Mich., México. 58030

Tel: (01-4) 3-27-17-99  
Fax: (01-4) 3-27-17-98  
Web: <http://ramos.filos.umich.mx>  
e-mail: [filos@jupiter.ccu.umich.mx](mailto:filos@jupiter.ccu.umich.mx)

# Sentidos

## Consejo Editorial

Dr. Mario Teodoro Ramírez Cobán  
Lic. Mario Alberto Cortez Rodríguez  
Lic. Alberto García Salgado  
M.F. Marco Arturo Toscano Medina  
Lic. Rubí de María Gómez Campos  
Dra. Rosario Herrera Guido  
M.E. Gabriela Soto Jiménez

## Sentidos

Dra. Rosario Herrera Guido  
DIRECTORA

M.F. Marco Arturo Toscano Medina  
SUBDIRECTOR

Lic. Rubí de María Gómez Campos  
JEFA DE REDACCIÓN

M.E. Gabriela Soto Jiménez y  
Gustavo García Robles  
EDITORES

Rafael Guerrero Reyes  
Ricardo Pérez Presa  
Sara Martínez Ayala  
SERVICIO SOCIAL

## Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Lic. Marco Antonio Aguilar Cortés  
RECTOR

Dra. Esther García Garibay  
SECRETARIA GENERAL

M. F. Salvador Jara Guerrero  
SECRETARIO ACADÉMICO

Dr. Isaias Elizarraráz Alcázar  
SECRETARIO ADMINISTRATIVO

Ing. Pablo Antonio Palencia  
SECRETARIO AUXILIAR

Dra. Silvia Figueroa Zamudio  
SECRETARIA DE DIF. CULTURAL Y EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

L.A.E. Elías González Ruelas  
TESORERO GENERAL

## Facultad de Filosofía

Dr. Mario Teodoro Ramírez  
DIRECTOR

Lic. Mario Alberto Cortez Rodríguez  
SUBDIRECTOR

Lic. Alberto García Salgado  
SECRETARIO ACADÉMICO

M.V.Z. Mauricio Coronado Martínez  
SECRETARIO ADMINISTRATIVO

M.F. Marco Arturo Toscano Medina  
COORDINADOR DE POSGRADO

Lic. Rubí de María Gómez Campos  
COORD. DEL CENTRO DE INV. Y ESTUDIOS DE LA MUJER

Dra. Rosario Herrera Guido  
COORDINADORA DE PUBLICACIONES

M.E. Gabriela Soto Jiménez  
COORDINADORA EDITORIAL

---

Correspondencia dirigida al Director de la Facultad de Filosofía "Samuel Ramos",  
Francisco J. Mújica s/n, Cd. Universitaria, Morelia, Mich., CP. 58030, México.  
Tel. +(4)3 27 17 99 y tel- fax + (4) 3 27 17 98 Internet: <http://ramos.filos.umich.mx>  
E- mail: [filos@jupiter.ccu.umich.mx](mailto:filos@jupiter.ccu.umich.mx)

---

# Índice



## FILOSOFÍA Y LITERATURA

Tocata sin Fuga  
Fernanda Navarro ..... 3

Escritura y Literatura  
Rosario Herrera ..... 7

El Tránsito del Amor  
Mauricio Coronado ..... 16

## HERMENÉUTICA

El Concepto de Crítica en la Disputa  
Gadamer- Habermas  
Julieta Mendoza ..... 24

Perspectiva de la Hermenéutica Analógica  
Entrevista con Mauricio Beuchot por:  
Rubi de María Gómez ..... 34

## FILOSOFÍA Y PSICOANÁLISIS

El Decir Imposible  
Alberto García ..... 38

Del Acontecer de la Verdad en el Discurso Psi-  
coanalítico  
Marcela Madrid ..... 46

## FILOSOFÍA Y CINE

De las Máquinas Deseantes  
a la Nueva Carne  
Fabian Giménez ..... 56

## TECNOLOGÍA Y SUBJETIVIDAD

Derivas de la Subjetividad y  
la Escritura en la Era del Silicio  
Gabriela Traverso ..... 62



Malissa, Violinist at the Window, 1917.

## Tocata sin fuga

*Fernanda Navarro*

Natalia del Arco nació terca y obsoleta. En pleno siglo XXI lo único que la exalta es componer un concierto grosso. Alta de estatura y de temperamento, ha escalado pentagramas hasta llegar a ser directora de la Orquesta Filarmónica de Portugal, su país natal. Después de múltiples giras por los espacios sonoros del mundo adquirió cierto renombre. Sin embargo, su razón de ser, que es ponerle fin a su concierto, la mantiene frustrada en el mismo compás. A los 39 años de edad, Natalia maldice al mundo, a su modernidad y a su post, por haberle tocado vivir la Era del des/concierto.

Les guarda cierto resentimiento a Bach y a Mozart...por interminables.

Natalia vibra cuando se prepara para las grandes noches de gala. Con su batuta rasgando el aire se transforma. Cada acorde la agiganta y cada silencio acusa

su perfil...como se le arrancara al tiempo un arpeggio de eternidad. En ese afán de perfección llega a ser tiránica con sus músicos. Tolera mal la disonancia, el único que goza de cierta armonía es el segundo violín, por quien siente una pasión sostenida en sol mayor.

En sus ratos de ocio cambia la batuta por el volante: se pierde por las carreteras y acelera. La velocidad la subyuga. Otro de sus pasatiempos favoritos es leer novelas comiendo chocolate...sin faltarle nunca el café.

En otras ocasiones se ausenta pensativa. Aquel lunes, por ejemplo, recordó los Tiempos en que se debatía entre el alfabeto y el pentagrama: cuando emergente apenas del lenguaje del balbuceo y del equívoco tropezó en el de la precisión, que no sabe de ambigüedades ni de paradojas, con ese lenguaje del rigor que busca la nitidez fría y pulcra. Su primera

denuncia, entonces, fue contra la gramática. Había que sacar a las palabras de su prisión. La acusó de manía sustantiva por su afán de nombrarlo todo, de encasillar y sujetar. La acusó de incapacidad de reflejar la diversidad de nuestro ser, siempre a punto de fuga.

¿A qué origen se remonta el Sujeto gramatical aquel, de vocación de jerarca que dicta, objeta, petrifica y sujeta? Se preguntaba Natalia. ¿Con qué aliados contar en la batalla contra la definición y el juicio? Ella lo intuía: con las notas musicales. Pero...¿y los puntos suspensivos y el paréntesis no ofrecen acaso también reparadores silencios e intervalos? Una vez más, la duda; una vez más evocó al filósofo metódico aquel, el titubeante cartesio, para reafirmarse.

Sin embargo, lo que fue decisivo para ella fue una noticia que hizo enmudecer a más de un mortal el 30 de junio de 1987 cuando la Agencia Internacional PRE-SAGIO transmitió un evento insólito:

"¡Últimas noticias, últimas noticias  
Golpe de estado a la lengua!  
Su condición es agónica, a punto de coma.  
No se sabe si el sentido le sobrevivirá o si reinará  
un grandilocuente silencio de gestos y muecas.  
El equilibrio del planeta amenazado por el posible  
colapso lingüístico...  
Últimas noticias, últimas noticias!"

Ante semejante sacudimiento Natalia enmudeció. Su duda tocó fondo y se decidió por ese otro lenguaje, más cadencioso y universal, el de la música. Así fue como se embarcó por la senda de Stravinsky esperando quedar, algún día, registrada en el zodíaco sonoro de todos los tiempos.

Despuntaba el amanecer:

La mente de la concertista seguía extraviada entre los intersticios de la imaginación y la semivigilia hasta que un llamado impostergable la obligó a incorporarse: ¡Café, Café!...bebida a la que debía Natalia su inserción en el mundo todas las mañanas. A ella que nació nocturna, la luz brillante y matutina la perturba y es gracias al café que va adquiriendo, taza a taza, su temple, su tono...y ese día ¡oh desgracia! no quedaba ni el aroma. No podía creer a sus ojos. Desde 1989 no tenía memoria de un percance semejante. Desde en-

tonces, juró comprarlo por kilos cada jueves. Mientras tanto, seguía hurgando por todos los muebles de cocina: de la búsqueda desesperada pasó a la maldición, pero sus gritos caían en el vacío por no haber ningún oído receptivo cerca, pues a Rita —su auxiliar— no le tocaba trabajar ese viernes. Y el segundo violín, Stradivarius II, siguiendo el acuerdo existencial de llevar una relación a la Sartre y Simone de Beauvoir: cada uno en su espacio propio donde dejarse ser y donde consumir lo insufrible y atroz de la cotidianeidad para dar lugar a visitas amorosas, **tocatas sin fuga y destellos** de buen humor...tampoco se encontraba.

Café en mayo y ya entrada en calma, empezó a pensar en los suplicios y placeres de la pareja: su imposibilidad y su inevitabilidad. Irresoluble paradoja la del amor. Si no fuera porque cada uno se siente la excepción, hace tiempo que se habría terminado ese juego que todos jugamos, ¡siempre a ganar! Pero ¿cómo y cuándo se sabe uno vencedor? se preguntaba Natalia perpleja, cuando se trata de una práctica inconclusa y camaleónica; de una melodía sin 'finale' y donde la prueba de fuego no es tanto la meta, la llegada, sino la cadencia misma en interminable 'crescendo' sostenida en un 'allegro moderato' con un furtivo 'staccato' aquí y allá...alguna tonalidad —pensaba Natalia— que permitiese ese compás de libertad tan caro a su ritmo interno, a su palpar; ese diseño armónico de sus noches y sus días, de sus horas más allá de veinticuatro; de esos tiempos de recogimiento... ¡en fin! No concebía una relación basada en el renunciamiento de uno o de otro. Revisaba mentalmente la vida de sus amigas...y bostezaba. Ellas, tan dispuestas a ser el eco y no la voz, tan temerosas de lanzarse a deletrear el mundo con acentos de autonomía, de atreverse a ser —como dicen por ahí— "sujetos" para dejar de estar sujetas.

¡Ay! esas eternas habitantes de hábitos. Natalia conocía bien eso de la des/sujetación; también su precio: la soledad, a veces de meses o de años, a lo largo de los cuales hizo un descubrimiento, a saber, que hay soledades edificantes, que no resultan tan desgarradoras como temidas. La suya fue una soledad forjadora de un temple bien particular, de una tonalidad propicia al alumbramiento de su magna composición.



Van Gogh, Sien con cigarro puro. 1902.

Después de fraguarse en esa especie de Gran Homo, creyó salir mejor templada para emprender la búsqueda —o, mejor, el encuentro— de ese otro sujeto con el cual entablar un diálogo de vida, acompasando silencios y disonancias.

De entre tanta divagación, de tantas décadas de 'flash-backs' en minutos, la mirada de Natalia quedó al fin fijada en una pista tersa de aterrizaje: su cocina, reciente escenario de un remolino de tazas rotas, cristales y cafeteras vacías, gritos y blasfemias. Instalada en un asombro incrédulo, Natalia se preguntó si ese nuevo diálogo podría tener lugar. Su mente se detuvo en Stradivarius II y sonrió. En todo caso, no podía ser más atópico que su concierto grosso.

Estas reflexiones las compartía exclusivamente con Reliquia, su amiga de la infancia, hija de un abogado de abolengo de Lisboa que se distinguía por tener una mano más fría que la otra por estar sosteniendo siempre una copa de Oporto 'on the rocks'. Reliquia era la hija predilecta y la primogénita, a la que había que consentir y consolar... pues desde que su primer y único amor desapareció en el oceano a bordo de un barco tailandés, con la promesa de traerle la tela más fina del Oriente para vestirla de novia, ella se resolvió a nunca volver a amar. De eso habían pasado ya 17 años. Reliquia, con la misma firmeza de carácter, decidió dedicarse a estudios de la visión y de optometría... quizá por aquella sabia frase de que 'todo es según el color del cristal con que se mira'. Puso una Óptica única en su género, en Lisboa: de lentes rotos

de todos los colores, incluso negros —para no ver.

Natalia se divertía en grande en la Óptica. Recorría toda la gama cromática probándose los lentes según su estado de ánimo. Los que mejor le sentaban para las confidencias eran los violeta-ahumados, capaces de romper monólogos, sabiendo que del otro lado del cristal estaba la mirada generosa de Reliquia quien, fiel al espejismo, la seguía alentando a mantener el dúo amoroso con el segundo violín.

Después de incontables horas, Natalia se despedía, dejando a Reliquia en su soledad habitual, rodeada sólo de centenares de miradas vacantes que yacían en desorden a su alrededor, al final del día. Era entonces que repetía su nocturno ritual: se medía uno a uno todos los espejuelos, con la secreta fantasía de que tal vez, a través de uno de ellos, aparecería un buen día su Villalobos, su hombre de mar.

Una mañana de junio, Natalia, mal temperada, abrió el periódico mientras tomaba su café matutino. De pronto, un ligero temblor la recorrió al detenerse en un titular del Diario "Il Cordi Strangolatti", seguido de una suerte de arrebató de incrédula indignación. Minutos después balbuceó la noticia que la había desencajado: ¡Pablo Cassals había muerto! el mundo perdía a uno de los más insignes celistas.

Faltaban pocos minutos para que empezara el ensayo de rutina. A tal grado llegó su pensar y su pasión que Natalia se dirigió a su orquesta y conminó a sus músicos, con enérgico ademán, a rendirle un infatigable homenaje in memoriam a Pablo Cassals. Su batuta no se detenía. Ni una sola interrupción, durante horas, ni un solo descanso. Un continuum melódico vio girar, despiadado, las manecillas del reloj durante 14 horas hasta que Ludovico, el contrabajista, cayó desmayado. La orquesta entera sintió una gratitud fraterna por él, un alivio infinito. Pero el episodio no paró ahí. Después de una breve pero airada deliberación, decidieron los músicos exhaustos organizarse en lo que más tarde se conoció como 'la rebelión de las cuerdas'. El que se vio en un dilema fue Stradivarius, atrapado entre las cuerdas y el Arco.

La rebelión de las cuerdas marcó la vida de Natalia del Arco. Su orgullo había sido herido; se sentía incomprendida e indignada ante la insensibilidad de

sus músicos ¿cómo anteponer la fragilidad del cuerpo a los valores sublimes de la música? ¡Había muerto un Cassals, nada menos que un Cassals! Cuando volverá el mundo a producir otro semejante? Ante tal estado de cosas, decidió, furibunda, desaparecer, hundirse en una larga ausencia, gesto éste que recordaba más a Narciso que a Hécuba. Desplante que constituía un reto autoimpuesto que aceptaba empavorecida: la ofrenda de su irrenunciable y grosso concierto. Esto significaba, tomar al fin al piano por las teclas.

Fue así como se sumergió de lleno hasta lo más hondo de su partitura en un alfabeto singular a base de notas blancas, silencios y corcheas... a esa hora de la madrugada en que despunta el día, cuando oscuridad y amanecer se funden en una misma luz, donde el 'yo' acude irremediable a la cita con su 'yo mismo', a semejanza del sol de medio día que Paul Valéry describiera en su "Cementerio Marino": sin sombra, idéntico a sí mismo, puntual. En esa su nocturna arquitectura, se iba construyendo también ella. En aquellos instantes no había ningún asomo de duda acerca de los alcances de su obra. En momentos como esos, se sentía capaz de tutearse con Vivaldi, Haendel o Frescobaldi.

Pero tan pronto amanecía, su tortura recomenzaba. Los primeros rayos de luz la hacían cobrar conciencia —insolentes— de su realidad de 'non-finito'. Y así, seguía invocando la noche cada día. La noche, esa gran protectora de pesadillas diurnas!... mientras tanto, su desasosiego no encontraba tregua.

Sentada frente a su piano como quien espera un acto de inmolación o de magia. Frente a ese mismo piano que, durante 17 años, había sido el más fiel y mudo confidente de alientos y destemplanzas; ese piano que pareciera guardar años de secretas vibraciones que las huellas digitales de Natalia habían dejado sobre sus teclas.

Pocos supieron la profundidad de esta su aventura subterránea. A lo largo de muchas lunas, Natalia no supo de cronómetros ni calendarios. Todo lo medía por el grosor de su pauta. No se permitía sentir ninguna debilidad mundana. Olvidando su condición mortal pretendía nutrirse sólo de ondas sonoras. De eros se encargó el segundo violín, cuya presencia fue invaluable para la supervivencia de la protagonista.

Hubo quien aseguraba que sin él Natalia habría peligrado hasta el punto de quedar convertida en una semicorchea. Emergió de esa experiencia con una palidez de lirio y 8 kilos menos. Sus músicos, al verla, apostaron a que no hacía sombra. La luz hería su vista al grado que sólo ensaya de noche, con tres velas... varias semanas tomó su reinstalación en el mundo hasta que fue incorporándose a la realidad exterior. Su retorno al mundo no se hizo público sino hasta bien avanzadas las escalas. Así, 'El Crono Afinado' hizo pública la noticia: Natalia del Arco ¡resurrecta! Emerge de un largo silencio y reaparece en el horizonte musical de todos los tiempos. Se invita al público melómano a escucharla en su magno concierto, que esperamos grosso, ¡el próximo 7 de mayo!

Ínútil decir el gran regocijo que provocó su reaparición. Gran expectación hubo entre sus admiradores. La pregunta obligada era: ¿será al fin su concierto grosso con el que nos va a deleitar? Y los más fantasiosos aventuraban: ¿no habrá decidido, en un raptó de originalidad, legar su partitura a la humanidad para una audición póstuma?

Esa curiosidad, convertida en misterio, no habría de disiparse sino hasta la noche de gala anunciado, con Natalia al frente, batuta en mano rasgando el aire, vibrante, plena y puntual —como quien asiste al acto mismo de su propio alumbramiento. Fue su consagración como compositora, en un verano quasi otoñal.

Tras el último compás, el público se convirtió en un único y largo aplauso vehemente. Un sin fin de 'encores' se sucedieron. Los músicos, inquietos, desfilaban tras bambalinas en busca de su tan aclamada directora. Lograron acceder a su impenetrable camerino y... sólo lirios encontraron! Con la mirada y en silencio, inquirían si acaso no la habrían sepultado las flores o si no habría palidecido de emoción al grado de confundirse con el efímero lirio, su flor predilecta.

Al ritmo de las campanadas de la catedral, más sonoras que el acompasado aplauso del teatro central, se vio pasar un flamante Shadow a la velocidad del sonido, por la carretera transiberiana. Al volante, Natalia surcando los vientos nocturnos y gélidos, dejando escuchar a su paso la voz de Janis Joplin a todo volumen. ¡El gran finale! ⊕





# Escritura y Literatura

Rosario Herrera

A Bernarda Adriana, avec l'être

## 1. Prólogo borgiano.

*¡Ah, los laberintos! ¡Ah, los símbolos!  
Al final de cada año me hago una promesa:  
el año próximo renunciaré a los laberintos,  
a los tigres, a los cuchillos, a los espejos.  
Pero no hay nada que hacer,  
es algo más fuerte que yo.  
Comienzo a escribir y, de golpe,  
he aquí que surge un laberinto,  
que un tigre cruza la página,  
que un cuchillo brilla,  
que un espejo refleja la imagen.*

Jorge Luis Borges (*Borges el palabrasta*).

En el cuento *La biblioteca de Babilonia* del escritor argentino Jorge Luis Borges, hay algunas respuestas (¡jamás definitivas!) a las grandes preguntas sobre la escritura y el lenguaje. Ahí encontramos los temas del diálogo socrático el *Cratilo*, del diálogo de San Agustín con su hijo Adeodato en *De Magistro*, las reflexiones de Nietzsche o de Heidegger sobre la naturaleza poé-

tica del lenguaje, además de todas las interrogantes del Siglo XX en torno a la escritura y el lenguaje. Borges nos lleva por la estantería de su Biblioteca como por laberintos, por las palabras como por la pasión y la ternura, por los tigres como por una selva de signos, por las páginas como por espejos.

La Biblioteca está llena de eróticas letras que se mecen al compás de un número infinito de danzas. En los corredores, una procesión de espejos con la mirada perdida en el horizonte, duplica ilusiones. Interminable es la Biblioteca como la búsqueda de un texto que por fin lo diga Todo. Aunque hubo un tiempo en que se proclamó que *la Biblioteca abarcaba todos los libros y todos los hombres se sintieron señores de un tesoro intacto y secreto de tal suerte que el universo bruscamente usurpó las dimensiones de la esperanza ... la aclaración de los misterios básicos de la humanidad: el origen de la Biblioteca y del tiempo...*

En la Biblioteca de Borges, todo lo que se puede decir es que no se puede decir todo. No hay un lenguaje definitivo, ni un Amo de la Verdad. En nosotros

hay *paraísos artificiales* más ignotos que la Sierra Madre Oriental, cuyas tonalidades son dichas con aullidos y gruñidos, que significan todos los misterios del alma, la agonía del tiempo y el inarticulable deseo.

La Biblioteca existe *ab aeterno*, nos precede, ya está esperándonos antes de nuestro nacimiento. Los hombres y las mujeres son los imperfectos bibliotecarios, productos de casuales demiurgos. De lo que se desprende la vida caótica de todos los libros, hechos de repeticiones, de laberintos, de contradicciones y de incoherencias. Los libros se dicen y se desdicen. A ello se debe quizá la búsqueda desesperada de la significación. Y es que los libros guardan lenguas remotas, juegos de palabras, dialectos. Cada libro es tan confuso como el resto, aunque no hay ningún libro idéntico a otro, como no hay sueños iguales.

Borges llega con su cuento a la incompletud radical del lenguaje, recordándonos la lección que San Agustín vertiera en *De Magistro*: ninguna significación es autosuficiente, siempre requiere de otra y otra, para significarse. Su ficción nos enseña que el signo falla, que el significado de las palabras no sólo no corresponde a las cosas sino que tampoco a las palabras mismas. El lenguaje queda abierto a la polisemia, al deslizamiento del sentido, pues siempre hay algo más que decir, a menos que selemos la historia diciendo la última palabra.

Hubo una vez la creencia de que en la Biblioteca estaban todos los Arcanos, y que cada lector debía encontrar el suyo para justificar su existencia. Hubo cruzadas de bibliómanos, peregrinaciones al santuario de la sabiduría, porque nadie quiso recordar que se pretendía lo imposible. Pero es esta búsqueda la que sigue produciendo el goce de la danza de las palabras. Porque los libros no pueden evitar el equívoco y la incomunicación, se inventó la interpretación.

La polisemia borgiana, que siempre rompe las tablas de la ley, ha sido desterrada de los diccionarios, por ser deseo abierto a cualquier locura. El lenguaje está impedido para acatar puntualmente el orden, pues tiende hacia el desorden. La Biblioteca de Borges es lenguaje en movimiento, actividad lúdica, de los enunciados dislocados, el simulacro del decir. Como toda biblioteca promueve el sentido, pero es inevitable su correlato: el sinsentido.

Superar la ambigüedad e instituir el lenguaje inequívoco, he aquí el compromiso político de los amantes de los correctos decires, empeñados en reducir la

polisemia, en controlar el deseo, en ahorrarnos el goce. A los amantes de los correctos decires se debe el que millones de libros hayan desaparecido.

En vano se espera descubrir el misterio de la Biblioteca y del tiempo. La consulta de los libros toma toda la vida: uno remite a otro hasta el infinito. No hay el *Libro Total* porque mataría el deseo de la lectura.

## 2. Lewis Carroll: la escritura inimaginable.

*En realidad, Carroll se comportaba  
como el reflejo de cualquier escritor  
que trabaje con la diestra;  
pero nosotros sabemos  
que la importante y secreta diferencia  
radicaba en que el del espejo era Carroll,  
y el de este lado su pálido reflejo.*

Utalume González de León (*El riesgo del placer*).

Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898) o Lewis Carroll, quien estudia leyes y letras en la Universidad inglesa de Oxford, y logra fama como erudito y matemático, es uno de los más originales escritores de lo fantástico. *Alicia en el país de las maravillas* (1865), es su cuento más popularizado, a través de la televisión y el cine. Menos conocido es el cuento de *Alicia al otro lado del espejo* (1871), no sólo porque es preciso leerlo, sino porque en él se lleva a cabo la destrucción más despiadada de la lógica. Y *...La mayoría prefiere entender al riesgo del placer*.<sup>1</sup> *Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia al otro lado del espejo*, constituyen dos de las dimensiones del inimaginable universo de Lewis Carroll: el cuerpo y el espacio. Carroll escribió otro cuento-poema aún menos conocido: *La caza del Snark*, en el que congrega, en un sólo espacio, lo imposible de reunir: lo inimaginable.

El cuerpo en *el país de las maravillas* es trasladado al borde de un sueño. Es el cuerpo de la pequeña Alicia el que cae en la conejera del Conejo Blanco, donde lo fantástico ya no se opone a lo real. Luego de llegar a una sala en la que hay una hilera de puertas cerradas, la pequeña Alicia trata de abrirlas con una minúscula llave de oro. Imposible. ¿Son muy grandes las cerraduras o la llave demasiado pequeña?

Estas relaciones del cuerpo con el espacio cambian cuando logra abrir una de las puertas. Ahora son las relaciones del cuerpo con los objetos. La diminuta puerta, deja entrever un jardín de ensueño. Para que Alicia pueda entrar, el espacio debe transformarse to-

mando en cuenta un axioma fundamental: *nada o casi nada es verdaderamente imposible*. Aquí tenemos el poder de lo inimaginable dentro del cual se encuentra la realidad misma, a la que el cuerpo (a pesar de que Alicia lo experimenta extraño) hace tangible y familiar.

El país de las maravillas ignora la contradicción. Ahí se da un proceso de reducción a lo idéntico. Las aventuras de Alicia son variaciones imaginarias sobre lo que sucede cuando el cuerpo pierde su identidad, cuando el cambio de volumen de las cosas depende de las dimensiones corporales. Así, cuando Alicia toma de un frasco que dice *bébeme* (en el que se mezclan los sabores de tarta de cerezas, flan, ananá, caramelo,...), se reducen sus dimensiones. Pero Alicia ha olvidado la llave al lado del frasco y no la puede alcanzar. Viene en su auxilio un pastelillo que dice *cómeme*, y que la hace crecer. Su nueva talla la oprime y el jardín es cada vez más inaccesible. Entonces Alicia se echa a llorar varios litros de lágrimas. Aún sollozando, la pequeña se pregunta: *¿Quién soy? ¡Ese es el gran misterio!* Lo maravilloso es que *los objetos son incapaces de conservar su identidad frente al sujeto que ha perdido la suya*.<sup>2</sup>

Como parte de las aventuras, Alicia no sabe, además de su nombre, quién es ella. Le cuenta sus cuitas a la Oruga que descansa sobre el sombrero de un hongo, pero no logra explicarle *quién es en realidad*. Su identidad está cuestionada por las dimensiones de su cuerpo. La oruga la invita a comer de aquel hongo que tiene la propiedad de achicar y agrandar, según se le muerda del lado izquierdo o del derecho. Alicia engulle varios pedazos de un lado y otro hasta que recupera su tamaño normal, y se dirige al hermoso jardín, habitado por seres maravillosamente locos: la Duquesa y su Gato, el Sombrerero Loco, El Lirón y La Liebre de Marzo, el Rey y la Reina, la Falsa Tortuga, el Grifo y la Langosta. Es hasta el final del cuento que Alicia concluye que todo este mundo loco no es más que un mazo de cartas de baraja. Es el momento de despertar.

Alicia, acostumbrada a jugar a ser dos personas, en el país de las maravillas no logra ser *una* persona pasable. Su desdoblamiento afecta su cuerpo. Otro juego que le encanta a la pequeña es el que hace con las palabras: crear una diferencia donde hay identidad e identidad donde hay diferencia. La identidad de significaciones opuestas en *la merienda de locos* se sostiene en la propuesta de que es lo mismo *Digo lo que*

*pienso que pienso lo que digo*. Afirmación que el Sombrerero, la Liebre de Marzo y el Lirón cuestionan, porque entonces sería lo mismo *veo lo que como que como lo que veo, o me gusta lo que tengo que tengo lo que me gusta*, asimismo *respiro cuando duermo que duermo cuando respiro*. La ausencia de contradicción en el juego de Alicia da por resultado que dos significaciones incompatibles se conviertan en una equivalencia inimaginable. Aunque hay momentos en el relato que la magia se rompe e irrumpe la realidad más cotidiana, haciendo más fantástico el escenario.

En *Alicia al otro lado del espejo* lo que se destaca es la representación del espacio desdoblado especularmente. Al pasar al otro lado del espejo Alicia conserva las dimensiones de su cuerpo. Pero ahora lo que experimenta es la inversión de las relaciones del espacio y el tiempo. La derecha y la izquierda se invierten, asimismo el adelante y el atrás, de modo que la causa viene después del efecto; a mayor distancia más proximidad con el objeto. Como Alicia sabe que ha pasado a otra realidad, al reverso del universo, no se encuentra tan sometida a este mundo invertido como el resto de los personajes: piezas de una loca partida de ajedrez.

En *Alicia al otro lado del espejo* lo inimaginable se establece a partir de una referencia obligada: la derecha y la izquierda. El universo del espejo requiere que se tenga siempre presente este punto de vista; los libros en el espejo sólo se pueden leer al revés. Cuando Alicia atraviesa la delicada piel del espejo, se encuentra con un mundo idéntico al que ha dejado; lo que ahí se invierte es la orientación de las cosas y su relación mutua. El espacio del espejo aparenta ser de tres dimensiones. Digo aparenta porque lo que el espejo hace con el espacio es entregarlo al vértigo de la repetición y el desdoblamiento. Otro tanto les sucede a las palabras, que en la teoría del personaje Zanco Panco deben entrar apretadamente en una valija para formar nuevas palabras. De Lewis Carroll se han dicho muchas tonterías, entre ellas, que por ser tartamudo sus juegos de palabras son explicables. Miles de tartamudos a lo largo de la historia no crearon otros mundos. Carroll solía jugar a estas condensaciones, a estas metáforas, a crear palabras-valija, en las que se congregan tantas significaciones como sea posible a fin de lograr que advenga el Placer del Sinsentido. Valga como ejemplo un trozo del poema Jaberwocky que recita Zanco Panco:

*Era la asarvesperia y los flexilimosos toves  
girscoptaban taledrando en el vade;  
debilmiseros estaban los barogobes;  
bramatchisilban los verdilechos parde.*

En el universo carrolliano las palabras se multiplican al infinito, como un espejo frente a otro espejo repite las imágenes hasta lo inimaginable, como un juego que no consiste más que en crear lo inverosímil. Por ello son tan absurdas como parciales las interpretaciones simbólicas<sup>3</sup> que quieren encontrar en los textos de Carroll un sentido, sin poder apreciar que es la creación de otros universos lo que produce placer, a él y a los demás.

Lo fantástico del mundo del espejo se desborda cuando Alicia quiere probar la realidad. Y en ese sueño dentro de otro sueño se realiza un debate entre la que no sabe que sueña y los que disfrutan del sueño (los personajes todos del cuento). Si Alicia ignora algo es que al otro lado del espejo la única objetividad del mundo es su propio deseo. El sueño, el espejo y el deseo, son una y la misma cosa. Se trata de un sueño que no representa nada, además del sueño. La verdadera Alicia no es la que se empeña en demostrar que existe en carne y hueso, sino aquella que sueña sin saberlo.<sup>4</sup> ¿Está dormida o está despierta? Esta pregunta recuerda la que se hace Descartes. Al otro lado del espejo la respuesta no se hace esperar: está despierta y sigue soñando, o sueña y no sabe que ha de despertar, y donde la realidad del sueño hace del sueño una realidad. Alicia, al despertar, no sabe si el sueño continúa.

Zalce, Mujer Arroyo, 1941.



La caza del Snark (poema en ocho partes, agonía y paroxismo) es un viaje marítimo inimaginable a la deriva hacia el objeto del deseo: el Snark. Se trata de un navío que lleva consigo la tripulación más inverosímil. Luego de atravesar los mares y sus peligros, la fantástica nave ancla ante un paisaje rocoso a penas visible a causa de la densa niebla. Es el momento en que Carroll advierte a sus lectores del peligro mortal que acecha a los marineros si confunden al inofensivo Snark con el Bujum (animal mortal). De cómo se puede capturar a un Snark, sólo el capitán (el Hombre de la Campana) y el Panadero conocen el método preciso. Durante la travesía suceden varios incidentes que hacen que el Banquero, preso de terror, pierda la razón. Al final, sobreviene el momento agónico: el Panadero, encaramado en la roca más alta, en medio del grito de que ha descubierto un Snark, desaparece.

Snark es una palabra-valija que condensa las palabras *sneil* (caracol) y *shark* (tiburón), con la que Carroll crea un animal inimaginable. Se trata de un sinsentido. Carroll se los explica a unos niños: *...las palabras, como ustedes saben, significan más que lo que comprendemos cuando las empleamos ... el libro en su totalidad debe significar mucho más que lo que el autor ha querido decir. Por eso aceptaré de buena gana que todas las significaciones justas que contiene constituyen el sentido del libro. La mejor, a mi juicio, pertenece a una dama (que la publicó en una carta dirigida a un periódico), según la cual la obra es, del principio al fin, una alegoría de la búsqueda de la felicidad.*<sup>5</sup> A esto responde que también en este relato las palabras pueden significar cualquier cosa.

El Snark es lo inimaginable. Darle una imagen significaría arrancarle su misterio. La magia del Snark se encuentra muy bien expresada por el Capitán (el Hombre de la Campana) quien se jacta de conocer sus características: 1) Su sabor es magro y péfido; 2) Tiene la manía de levantarse tarde...desayuna a la hora del té, y no almuerza antes del día siguiente; 3) Es lento para captar los chistes...no le causan risa los juegos de palabras; 4) Arrastra las casillas de baño...considera que embellecen el paisaje; 5) Es muy ambicioso. Como se puede apreciar, todos los in-

Zales, *El modelo*, 1966.

tentos por darle una identidad al Snark, son más bien una destrucción radical de la misma. Así, cuando el Panadero intenta aleccionar a la tripulación sobre el método de captura de un Snark, recomienda asimismo las cosas más inverosímiles: se le caza con dedos, con tenedores, con sonrisas, con espuma de jabón...

En *la caza del Snark*, Carroll llega hasta la destrucción misma de los signos. Como los meridianos son signos convencionales, el Capitán trae un mapa donde sólo el mar está representado; la tripulación se alegra con aquella hoja en blanco que por fin todos pueden entender. Los marineros pronto se dan cuenta que el Capitán sólo sabe una forma de cruzar los mares: tocar su campana. Sus órdenes podían enloquecer a cualquiera: *¡Todo a estribor y firme sobre babor!* Entregado a la contradicción, el Capitán comunica a la tripulación un mundo fantásticamente indiferenciado.

El personaje central en esta historia es un tipo que ha olvidado su nombre, y que según el Capitán es lo que menos importa, pues lo que se necesita es valor. A falta de nombre responde a muchos: *¡Eh!*, *¡Rayos y*

*lruenos!*, *¡Al diablo su nombre!*, *¡Cómo se llama?*, entre muchos más. El Panadero, un ser sin nombre, que se olvida de sí mismo y de las cosas, es alguien destinado a desaparecer. Su falta de ser lo hace un ser excesivo que, cuando el Capitán anuncia que el Snark puede ser confundido con un Bujum, se desmaya; vuelve en sí con *mostaza, buenos consejos, berros y advinanzas*.

La escritura inimaginable de Carroll parece creada por un principio fundamental: reunir lo que no puede ser reunido. En el corazón de la diversidad más incompatible Carroll, revela una misteriosa identidad: 1) Todos los nombres de los personajes de la tripulación comienzan con la letra B; 2) El Panadero es un ser sin nombre; el Snark es un nombre sin ser; 3) Al final, la desaparición del Panadero revela su identidad y la íntima relación que guarda con el Snark. *Cada noche —dice Carroll a través del Panadero— entablo con el Snark un combate de pesadilla.*<sup>8</sup>

El espejo de Carroll crea un mundo inimaginable a partir de lo indecible. Tal vez por ello al final del cuento el Panadero desaparece en medio de la palabra que trataba de decir. En la caza del Snark hay un íntimo vínculo entre lo que se

puede decir y lo que no se puede imaginar. Lo inimaginable coincide con el sinsentido, con lo indecible, y éste con el placer. Placer de ir más allá de lo que se puede decir e imaginar, de rebasar lo dado, de crear otros universos imposiblemente posibles.

### 3. Marguerite Duras: escribir.

*Escribir es defender la soledad en que se está; es una acción que sólo brota desde un aislamiento efectivo, pero desde un aislamiento comunicable, en que, precisamente, por la lejanía de toda cosa concreta se hace posible un descubrimiento de relaciones entre ellas*

*... El escritor defiende su soledad, mostrando lo que en ella y únicamente en ella, encuentra.*

María Zambrano ("Por qué se escribe")

Marguerite Duras, autora de *El amante*, *El arrebatado de Lol V. Stein*, *El Vicescánsul...*, conocida mundialmente por unas doce novelas, se preocupó de tal forma por la escritura que llegó a filmar sus pensamientos sobre esa experiencia que habitó toda su vida. Escribir, de-

cía con vehemencia, es una experiencia que sólo se gesta en soledad. Escribir es una manera de engarzar las letras a la vida: escribir la vida, vivir la escritura. Estas ideas vivas sobre el hecho de escribir se encuentran reelaboradas por Marguerite Duras en forma de ensayo en su decimotercer libro que lleva por nombre *Escribir*.<sup>7</sup>

Para escribir se requiere estar en soledad. Mas no se trata de una experiencia producida por el exterior sino creada por el mismo escritor, que hace su soledad para escribir textos y libros que él desconoce y nadie habla pensado jamás. Marguerite Duras se afirmó siempre como escritora a partir de una soledad que convirtió en un diálogo interior (en una *Diánoia griega*).

La soledad es condición de la escritura. No se trata de cualquier escritura, sino de la escritura que dice algo nuevo, que crea otros mundos, otras formas de pensamiento y sensibilidad, otros decires o estilos. Es una escritura que no puede escribir secretaria alguna, por buena que sea. Para crear se requiere tomar distancia de los demás, de sus decires y de sus libros también. Sólo la soledad convoca el silencio de la escritura: un decir no dicho que está por decirse. La vida de la escritura se reduce a una ventana, una mesa, una silla y tinta negra. La soledad que reclama la escritura, dice Duras, es tan encantadora que quienes vivieron con ella no soportaron el silencio y con él la tentación de ponerse a escribir. Duras también descubrió, como sugiere Javier González, que *...las palabras no son las únicas detentoras de sentido sino que actúan como puentes tendidos para acentuar el valor del silencio*.<sup>8</sup>

Marguerite Duras siempre se concibió como una escritora de libros ilegibles pero totales, alejados de un lenguaje común, parecido al de Cristo o el de Bach, y por lo mismo, libros vertiginosos y abismales. Libros que, como le dijera en una ocasión el psicoanalista francés Jacques Lacan: *No debe saber que ha escrito lo que ha escrito. Porque se perdería. Y significaría la catástrofe*.<sup>9</sup> Una frase que para Marguerite Duras se tradujo en "el derecho a decir" desconocido por las mujeres. Un derecho a la escritura que alcanza *El grado cero de la escritura* de Barthes, pues *...está siempre enraizada en un más allá del lenguaje, se desarrolla como un germen y no como una línea, manifiesta una esencia y amenaza con un secreto, es una contra-comunicación, intimidada*.<sup>10</sup>

Hay que crear una soledad total para descubrir que

sólo la escritura nos salva. Una soledad que presentifica la ausencia de argumento o de tema para un libro o texto. Es esta experiencia la que nos pone delante de una escritura posible. El que escribe para decir algo nuevo no tiene una idea guardada del texto que va a escribir. Escribir es, como afirma el filósofo francés Jacques Derrida, *...caer lejos del lenguaje de uno mismo, emanciparlo o desampararlo, dejarlo caminar solo y desprovisto. Dejar la palabra*.<sup>11</sup> El escritor está frente a un libro desnudo y sin futuro, con solo dos reglas de oro: la ortografía y el sentido. Si alguien supiera en verdad lo que va a escribir, dice Duras, nunca escribiría. No sería deseable ni tendría sentido. En realidad se escribe para saber lo que se escribiría, y que sólo sabremos después de escribir.

La soledad sólo es posible cuando todo se pone en duda: las certezas del yo, las seguridades cotidianas, los amigos y las verdades comunes. Se trata de una duda fundamental que es la condición de posibilidad de la soledad de la escritura. Pero la mayoría no soporta la soledad; las gentes tienden a agruparse por impotencia personal o por miedo a perecer como especies biológicas. A esto se debe que no todos los hombres y las mujeres sean escritores, y a que no todos los que escriben sean escritores. Por ello Duras concluye con un pensamiento que se sabe desde siempre: *con el escritor todo el mundo escribe*.

La duda es *de escribir*. Sin esta duda no hay soledad auténtica. No se escribe a dúo. La soledad hace salvaje al escritor. La escritura es anterior a la vida. Así que cuando Duras escribe, todo el universo escribe, hasta los giros de una mosca en el aire. La escritura está en todas partes y no tiene origen (en esto coincide también con Derrida). Por ello para escribir se requiere el poder del cuerpo, incluso ser más fuerte que lo que se escribe. Escribir es un acto que va más allá del escritor, hasta la imposibilidad del punto final.

La escritura corregida destruye a la escritura. En realidad, dice Duras, la ilusión que tiene el escritor de ser el único que escribió un texto es justa. Esta convicción la pone a prueba a través de sus críticos quienes le llegaron a decir que *su escritura no se parecía a ninguna otra*. Y esto no se explica más que por la soledad de la autora. Cuanto más acompañado esté el escritor correrá el peligro de repetir los decires y los libros que lee, de manera especular. La repetición sin diferencia es el destino de quien no puede o no quiere crear la soledad necesaria para escribir. El escritor debe

ser un sujeto extraño, una contradicción y un sinsentido. Escribir es callarse para cantar y aullar el silencio, como *la música callada* de San Juan de la Cruz. Por ello el escritor habla mucho menos que lo que escribe. Le es imposible hablar de ese texto que avanza en la noche hacia un destino que lo horada y anonada. En cuanto a la publicación, es el momento en el que la escritura se desprende para ser de otros, los lectores.

Un libro significa la soledad del mundo entero. Sin la soledad nada se hace. Hay generaciones muertas que escriben libros sin soledad ni silencio, sin pozos y sin noche. Son libros que no desgarran el pensamiento ni hablan del duelo de toda vida y el drama de todo pensamiento, que huyen del peligro de sentir y el dolor de vivir. Toda auténtica escritura debe tener pasajes difíciles de pensar, significar y experimentar. Es necesario escribir sobre el espanto de escribir, para consignarlo en la geografía de nuestra finita existencia. Es preciso escribir para darles voz a todos los pueblos del mundo. Todo el mundo escribe al leer. Porque, como lo pensara Octavio Paz en *El signo y el garabato*, la escritura es una pregunta sin respuesta, pues su respuesta es la muerte: un garabato indescifrable, insignificante, cuya traducción es la huella de nuestra finitud, una metáfora de la realidad.<sup>12</sup>

Con la noche llega el duende de la escritura. Mientras todos se disponen a descansar para el escritor es hora de trabajar. Pero se trata de un trabajo que invierte los valores. Escribir no es del orden de lo político, el más violento de todos (en el que uno se vuelve tan malo como los perros guardianes). En la noche al escritor le asalta una gran indignación ante las injusticias del mundo. Si no es así entonces no es nada. En la noche el escritor escribe el drama de la vida y el trabajo. (Si el escritor no llora al menos una vez en su vida por todo esto, entonces no llora por nada. Y no llorar nunca es estar muerto).

Marguerite Duras sabe que nadie puede escribir y sin embargo escribe. Pergeña lo desconocido de sí misma. En esto consiste el peligro de escribir.

#### 4. La máquina de Joyce.

*En Joyce el significante viene a rellenar como picadillo al significado. Los significantes encajan unos con otros, se combinan, se aglomeran, se entrechocan... y se produce algo que, como significado, puede parecer enigmático, pero es lo más cercano que los analistas*



Zelce, *Mujer escribiendo*, 1960.

*tenemos que leer: el lapsus.*

Jacques Lacan (*Encore*).

*Ulysses se presenta ... como el inquietante crisis en que se está verificando algo inédito:*

*la destrucción de las relaciones objetivas dictadas por una tradición milenaria. Atención: no se trata ya de la destrucción de las relaciones que vinculan un acontecimiento individual a su contexto originario, para volverlo a fundir en un nuevo contexto en virtud de la visión lírico-subjetiva del joven artista.*

*Aquí el objeto de la destrucción es más vasto, es el universo de la cultura ... Pero esta operación no se lleva a cabo sobre las cosas: se realiza en el lenguaje, con el lenguaje y sobre el lenguaje (sobre las cosas vistas a través del lenguaje).*

Umberto Eco (*Las poéticas de Joyce*).

*He escrito Ulises para tener ocupados a los críticos durante trescientos años. Esta es una conocida frase de James Joyce que advierte a cualquiera a no introducirse en su máquina literaria. Para zambullirse en su maquina escritura es necesario transgredir esa amenazante frase y aventurar alguna maquinación.*

Voy a partir de una hipótesis: la máquina con que Joyce inventa su (anti)novela el *Ulises*, crea un juego verbal de puro significante. Ahí los acontecimientos sólo son un pretexto, pues es la máquina significante la que los da a luz. Como en la tradición bíblica, es el verbo el que encarna. En el *Ulises*, ni el acontecimiento logra sostener una cadena de significantes; hay pensamien-

tos íntimos que apenas llegan a la mitad de la frase, pues el resto ha sido secretamente enunciado: *No lo haré, pues...* Todo parece resolverse en un intimismo y en una gratuidad que aproxima el *Ulises* a la vida. Se puede suponer que el lector tiene que darle sentido al sinsentido.

Para introducirlos más en el *Ulises*, les pido que traten de hacer un ejercicio. Vayan a sentarse a algún café y traten de escribir todo el flujo de acontecimientos, onomatopeyas, diálogos y escenas rotas; aquí tenemos al *Ulises* en tan sólo un día: el 16 de junio de 1904 (fecha gratuita pero llena de sentido). Sólo las enciclopedias literarias ilustran este día. Es el día en que se realizan las carreras de la Copa de Oro en Ascot, o que en el Queen la compañía de ópera Elster-Grimes representa *El lirio de Kíamev*, y en que también nada fuera de lo común sucede en Irlanda.<sup>13</sup> Pero lo que quiero destacar es que Joyce, el maquinista, llena todo un día con lo fragmentario de los instantes, y trasciende el intimismo al reunir jirones de realidad en una unidad múltiple.

Sorprende asimismo en el *Ulises* de Joyce, la combinación del significante puro con algo que parece automatismo del inconsciente, aunque de una nueva especie: la aparente arbitrariedad mezclada con una extrema rigurosidad. El *pot-pourri* de significantes que indujo a Leopold Bloom a una magna interpretación, obligó a Joyce a hacer pública su rigurosidad. A ello se debe que hoy podemos disponer de complicados esquemas de acceso a la máquina de Joyce. Tenemos los esquemas *Linati* o de *Gilbert-Gorman*, que aclaran que en el *Ulises* no hay ningún significante aislado puro; en cualquier diálogo está toda la historia. Lo fragmentario del *Ulises* es en realidad ubicuo, omnipresente. Ernest Robert Cartius lo confirma en el eje fundamental de su ensayo sobre la obra: para entender el *Ulises* hay que tener presente la obra entera en cada frase, lo cual es una exigencia imposible de realizar.<sup>14</sup>

La máquina de Joyce es una partitura llena de trinos y danzas, asociaciones, torceduras, mutilamientos, abreviaturas, declinaciones, retruécanos, fusiones de lenguas, dialectos, estilos y pastiches. *Ulises* es un poliedro literario de varias aristas: novela, drama, poema, sátira, parodia, crónica. Aunque *Ulises* no es una máquina, es múltiples máquinas que hacen del significante un complicado marasma de personajes míticos, típicos y banales: un paradigma totalizante por excelencia.

Las claves para la lectura de *Ulises* parecen proceder de una culpabilidad del escritor: *...para que vean que no escribí gratuidades*. Ahí se juegan el esquematismo más riguroso y el clasicismo homérico, que parecen esconder la modernidad del proyecto. Con ellos, Joyce anula lo fragmentario y hace del intimismo una historia verdadera: el constante monólogo es real, pues cosas, fantasmas y animales secretan lenguaje en el *Ulises*. Por Joyce sabemos que el viento marino habla hindú: *Punarjanam patsypunjanb*. Y que los humanos pueden manifestarse como animales o tornillos, que rebuznan o pifian. La máquina de Joyce no es ni un monólogo interior ni un puro automatismo del inconsciente. El *Ulises* es bizarro, pero excede al simple flujo del lenguaje. En el *Ulises* todo pretende ser transparente, abierto, comunicable.

La máquina de Joyce aniquila el espacio reconocido del sujeto novelesco. Ni relato lineal, ni relator lúcido, complicidad o criticismo de la tercera persona. Todo el texto es aderezado de rigorismo y concordancia maquinica. Ya otro intérprete anotaba que *Joyce llegó a identificar el lenguaje y la experiencia*.<sup>15</sup> Me parece que el maquinico monólogo de Joyce más bien oscila entre el adentro y el afuera, haciendo de éste una propiedad de aquél, y viceversa. En el *Ulises* lo interior y lo exterior son un solo real, para el que el psicoanalista francés Jacques Lacan acuña el concepto de *extimidad*.

Ni Balzac ni Prust. Para el maquinista Joyce la subjetividad proviene de las cosas mismas, como sacadas de su objetualidad: *...Carreteros de torpes botas sacaban rodando los barriles de sordos retumbos del almacén Prince y los subían entrechocándolos al carro de la cervecería. En el carro de la cervecería se entrechocaban barriles de sordo retumbo sacados rodando del almacén Prince por carreteros de torpes botas*. Por ello la emoción es anulada; no es el sujeto quien la asume, sino la distancia que éste antepone en el flujo impersonal de los significantes, de la cadena del lenguaje.

Con la máquina de Joyce cambia la mirada: el cosmos se empequeñece para desplegarse en la microdimensión de la conciencia. Enamorado como era Joyce de la filosofía de Giambattista Vico, sabía que no hay dimensión que se agote, por lo que el infinito no es más que un ensamble de ciclos que se repiten. De manera que los mejores viajes son los que se hacen hacia adentro, pues es ahí donde está el afuera. Mien-





Zalce. Lectora. 1979

tras en Stendhal o en Flaubert los personajes se explican por lo social político, en el *Ulises* de Joyce encontramos la historia monumental de un solo día, con su epopeya homérica, casi a-histórica. Como la historia es para Joyce una pesadilla, *Ulises* es un intento de circularla, merced al deslizamiento de los significantes, que se fijan como las cacofonías de los bebés: ba-ba-ba. La escritura ahora es la conciencia de un mundo, como el individuo es una multitud y una ciudad es un universo.

Las diversas técnicas de la máquina de Joyce van del solloquio al rezo, de los laberintos a los remolinos, de la visión al estallido. Todas son maneras de lograr la multiplicidad en la unidad, así como de romper la unidad con lo múltiple. La máquina de Joyce es como un cinematógrafo, hecho de unidades autónomas que sin embargo componen una totalidad: escenas, capítulos, cuadros, mantienen una relación tensa en función del montaje. Si para Spinoza la Ética es geométrica, para Joyce la novela es una invención geométrica. Las calles se entrecruzan, las casas tienen muros comunes y toda la ciudad depende de un abastecimiento común de agua. Aunque ello no anula

la disimilitud: en la ciudad no hay una solidaria cooperación entre sus habitantes.<sup>10</sup> La máquina de Joyce descubre el monólogo de los ciudadanos de las grandes urbes, como un flujo maquinal, como él mismo solía decir: ...una multitud de sueños, donde la locura se personifica —según expresión de Henry Miller. Monólogo y Ciudad son una ecuación clave en Joyce. *Ulises* es una anti-novela, porque en ella todo podría ser ficción: el sujeto y la novela misma. Es como la vida: monólogo y ficción. Y les recuerdo que en la estructura de ficción suelen alzarse las más excelsas verdades.

La máquina de Joyce es Voluntad Escritural. En ella no hay sujetos, sino personajes, máscaras, montajes, escenas, cuadros, lo irreal y lo real a la vez. Es la evocación de la imperceptible frontera entre el Yo y la realidad. ♦

#### Notas.

1. Ulalume, González de León, *El riesgo del placer*, México, Era, 1978, p. 13.
2. Sami-Ali, *El espacio imaginario*, Buenos Aires, Amorrortu, 1976, p. 190.
3. Ver M., Grotjahn, "About the symbolization of Alice's adventures in wonderland", en Phillips, R., *Aspects of Alice*, Londres, Gollanz, 1972, pp. 315 y ss.
4. Sami-Ali, *op. cit.*, p. 206.
5. Cf. M., Gardiner, *The annotated Snark*, Londres, Penguin Books, 1967, p. 22.
6. Lewis Carroll, *Pillow problems and a tangled tale*, New York, Dover, 1968, p. XV.
7. Marguerite Duras, *Escribir*, Barcelona, Tusquets, 1994.
8. Javier González, *El cuerpo y la letra*, FCE., México, 1988, p. 160.
9. Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 22.
10. Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1996, p. 27.
11. Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 106.
12. Octavio Paz, *El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz, 1986, p. 203.
13. Ver "Joyce", en el *Diccionario Sopena de Literatura*, Barcelona, Sopena, 1972, tomo II.
14. Ernst Robert Curtius, *Ensayos críticos sobre literatura europea*, Barcelona, Seix Barral, 1972.
15. Harry Levin, *James Joyce*, FCE., México, 1959, p. 100.
16. *Ibidem*, p.100.



## ***El Tráfago del Amor*** ***(Platón y Lévinas)***

*Mauricio Coronado*

"Así es la vida, una separación  
tras otra, no lo que se junta  
lo que se separa eso es la vida"  
Carlos Fuentes

Todos los males y todas las locuras del hombre, desde los primeros tiempos en que éste se dió al uso de la escritura —como una forma de asentar lo que la memoria, por su cuenta, habría tendido a dejar en el sepulcro de lo irretornable, para los congéneres de los siglos que después vendrían— débense a los maleficios de Amor.

El poema más antiguo que se conserva, en la civilización humana, tiene dos personajes que entre sí se ligaban por este embrujo secreto que los acompañó en los pasillos extraños de la muerte y la inalcanzable eternidad de la carne. Gilgamesh y Enkidu<sup>1</sup> conforman una de esas extrañas y primeras parejas, arrebatadas de entre el resto de los mortales, para navegar a lo

largo de los siglos y de la memoria escrita. Obstáculos casi insalvables deben ser sorteados con el fin de recuperar a un Otro en ese amor moralmente encubierto de una amistad viril y profunda.

Alejandro desata las energías contenidas en un pueblo de guerreros y navegantes por el amor de una mujer.<sup>2</sup> Helena es su dama y el motivo para una prolongada lucha. La persistencia de las armas y su uso están al frente en la defensa de este loco amor hacia lo femenino y su ensortijada belleza.

Más adelante nos enteramos que Ulises<sup>3</sup> se somete a las más rigurosas pruebas de Diké, y sus caprichos ineluctables, para retornar a los brazos de su amada Penélope. Ella, la de las esperanzas trenzadas



Fanny Halat, Presentación.

ante las horas y el inmenso horizonte de una lejanía monótonamente silenciosa y marítima, resiste las tentaciones y la penuria del tiempo caído en lentos goteos de clepsidra.

Ulises espera una respuesta, o un cierto tipo de reciprocidad totalitaria, a su amor por Penélope; ¿Qué sería de Ulises si a su regreso no hubiese encontrado ya más a una Penélope que aún lo esperaba? ¿Qué habría sido de Penélope si Ulises regresase con otra compañera? ¿Qué desencanto cruel los habría animado a uno y otra en tales circunstancias?

En el primer libro del Pentateuco<sup>4</sup> Eva y Adán se brindan un amor de sumisa compañía. La suya es una complicidad compartida en el paraiso y los pesares. Su amor se confunde entre el sabor de la culpa y la voluptuosidad recién descubierta.

Muchos siglos después, Don Alonso Quijano<sup>5</sup> se jugará la vida por Aldonza Lorenzo, una campesina apesadumada que hará de él el gran héroe de nuestra modernidad. Aldonza, el ser nimio e inadvertido en el mundo, es la razón de ser en todas las aventuras de cada una de las huidas.

Así pues, Amor es, en cierto lumen de concepción,

esta idealidad a la que se arrojan las esperanzas y los mayores anhelos en el espíritu soñador. En la reflexión platónica se juegan dos conceptos estrechamente ligados al amor: 1) La cuestión de la belleza y 2) El punto referente al conocimiento.

Con esta problemática nos encontramos ante las secuelas que se implican en lo bello, que en este caso es lo bello de por sí o lo que es bello en sí mismo sin necesidad de un observador.

La belleza platónica es una belleza de participación. Los seres bellos participan de lo que es totalmente bello o lo bello por excelencia. El fulgor del recuerdo de lo bello, en nuestra alma, brilla como una salvación en esta tierra que nos condena a padecer y a sufrir. Pero se nos brinda una oportunidad de mitigar nuestros males, de aliviar los dolores, de cicatrizar lo herido. Porque no siempre hemos estado sometidos a esta condena de lo físico en relación al alma.

Una vez, antes de cargarse con el pesar de lo que es profano vivimos la dicha de la contemplación, mucho antes de llegar a lo no eterno y a lo que perece, "La belleza, en cambio, pudimos verla en todo su esplendor cuando, con el coro bienaventurado y siguiendo nosotros a Zeus, y otros a otro dios, contemplamos la visión beatífica y divina iniciándonos en la iniciación que es justo considerar como la más bienaventurada, y celebramos ese misterio en nuestra integridad y sin haber experimentado todos los males que posteriormente hemos sufrido, siendo a su vez simples, Integras, inmóviles y beatíficas las visiones que durante nuestra iniciación y al término de ella contemplábamos en un resplandor puro, puros nosotros y sin la marca de este sepulcro que ahora llamamos cuerpo, que nos rodea y al que estamos condenados como la ostra a su concha..."<sup>6</sup>

Ahora bien, sólo se ama cuando se conoce. El amor, en tal caso, sería el de los seres bajo el aura del conocer, que en esta cuestión se refiere al conocer de la Realidad. El que no sabe, dentro de la concepción platónica, es similar al ciego que no puede distinguir lo bello de lo no bello. El arribo al amor es una forma de acercarse a lo divino y, por lo tanto, a lo ideal.

El dique que contiene al amor se desborda por aquello que, ante todo, comparte semejanza con la perfección de lo que está más arriba de todas las cosas. El profano es incapaz de amar porque no conoce, ni conocerá, ya que nunca tuvo oportunidad de ocuparse de lo bello. Y si lo bello es lo que provoca tal estado de

gozo, entonces no puede acceder a las alturas en que Platón sitúa los orígenes del Amor.

Esta variante de comprensión en el amor nos conduce a la senda coronada en lo que es el amor como una creencia, darle al amor un tinte profundamente divino en el sentido de lo casi inhumano, lo que corresponde al ámbito de los dioses y que escapa a los alcances del hombre. La calidad de actuación de este último, en lo relativo al amor, se podría parangonar con el de un arte imitativo y su propósito estaría centrado en el logro de la felicidad, pues "es el Amor el más filántropo de los dioses en su calidad de aliado de los hombres y médico de males, cuya curación aportaría la máxima felicidad al género humano".<sup>7</sup>

Por ello, la felicidad sería la recompensa para quien en aras de esta carrera lograra llegar al final de los esfuerzos. Así, el tránsito por los vericuetos del amor debería consolidarse únicamente como interín de proceso y no como un hecho en sí mismo, pues lo que importa es la felicidad a alcanzar.

Decía, en líneas previas, que en este modo de explicación el amor es, antes de otra cosa, una creencia y, por consiguiente, lo que nos antecede y lo que tiene una realización definida y armada, hecha de manera perfecta y segura, "Todo amor, si no es creencia, pues no es amor" —dice Edmundo O'Gorman—. En breves términos, el amor sería lo fundamentalmente ideal, portaría consigo todo género de perfecciones y acabaría siendo un mito.

Este tipo de pensamiento asegura que el amor soluciona males. Y cual panacea de la vida, con el añadido de sus muchos desencantos, da fin a los tormentos de nuestra cárcel de carne y nuestra alma en fuga; alma enloquecida que buscaba la rememoración de la Realidad y de lo Bello.

Asimismo, podemos deducir que en esta idealidad hay un mutuo intercambio de relaciones entre el sujeto y su objeto, entre el que ama y el que es amado.

Ocurre un encuentro mágico que los coloca en el halo de posiciones variables, pero certeras: se es sujeto y objeto de manera indistinta, debido a que para el Otro somos su objeto y él nuestro sujeto, o bien, somos el sujeto de ese objeto que es nuestro Otro. No implica mayor problema cosificarlo, si lo que importa es el embrujo, ¿O será acaso el milagro?, de darle un



Fanny Halst, Wuol'it.

sentido único a quien recibirá nuestro amor y de quien recibiremos su amor.

Encontrar el amor equivaldría en Platón encontrarnos con nuestro lado ausente y con nuestro faltante. Reunirse amado y amante es la más grata manifestación de lo perfecto. Esta circularidad llenaba a los dioses de una terrible preocupación originaria; los andróginos, desde el punto de vista de su génesis, "eran, pues, seres terribles por su vigor y su fuerza; grande era además la arrogancia que tenían, y atentaban contra los dioses".<sup>8</sup> Añadamos a lo anterior que esto también supondría el que, al dar cuenta final de nuestra completud, habríamos llegado a participar de la tal perfección divina y, de esta forma, semejaríamos un tanto lo ideal, a pesar de nuestra carnalidad y toda nuestra imperfección de mortales sometidos a las más duras pruebas de resistencia por medio de las debilidades del cuerpo.

El llano hecho de la reminiscencia consistía en el peldaño único para conjurar este olvido de las formas y las esencias, solución a los hechizos de la carne que nos ata y, finalmente, nuestra imitación participativa de lo divino. "Mediante el recuerdo y en la medida de sus fuerzas, no se aparta de aquello que hace que un dios, por no apartarse de ello, sea divino".<sup>9</sup>

Pero la suerte que corre este amor de la creencia, en términos de lo ideal, desencadena a los malvados monstruos del fracaso. La desdicha es la que brega



Fanny Haast. Serpente

estas intrincadas rutas marítimas, y el navegante feliz debe perder vela, timón y barca. Su pesadumbre va a ser compañera fiel del que sufre el mal de amores.

Klima, personaje protagónico en *La Despedida*, de Milán Kundera,<sup>10</sup> ha sido alcanzado por los encantamientos del amor. Su esposa es, para él, el blanco de todo su acumulado sentir. Ella lo ama por sobre todo lo que de amable existe en la Tierra. Sin embargo, él la engaña con otras mujeres y ella se da cuenta de este engaño. Su amor es infeliz porque no tiene la instancia de la divinidad platónica, por demás falaz e irreal. Pero si ambos se aman ¿Por qué los dos mantienen el martirio de su incongruencia amorosa? Será tal vez por el hecho de que la contrapartida platónica sea la de señalar al amor como una sempiterna y triste maldición que se ciernen sobre los ingenuos hombres.

Ella sufre lo innombrable por ese amor no correspondido en el corazón de Klima. Su andar sobre los terrenos del amor parecería un tortuoso desencuentro de dos ánimas enemistadas, signadas con el propósito de dañarse entre sí. El la ama, por eso la engaña, para demostrarse a sí que ninguna otra mujer vale más la pena que la suya. Ella sabe de los engaños de él, pero no es capaz de solicitarle cuentas; prefiere bañar en lágrimas de mar lo que en la mesa se departe. El amor de ambos no entraña la felicidad para ninguno de los dos. El de ambos es un suplicio de días y eternas madrugadas.

Por ello es que, ahora, podríamos decir que el fracaso del amor ideal y divino desquicia la vida en lugar

de ofrecer tranquilidad, felicidad, consuelo a los males y redención al dolor.

Desde esta otra línea de entendimiento, Amor es la maldición que golpea nuestra espalda con intenso flagelo, es el viento que, como lobo herido, aulla en alrededor nuestro y trata de invadir nuestros espacios, habitarnos, hechizarnos, enloquecernos.

Embragados en las cavas del amor, podemos correr poseídos de locura, sin dirección o sin cuestionar si la dirección seguida es la deseada verdaderamente. Así es como pueden ponerse en suspenso términos que no resultan útiles, sino en aquella concepción ideal; lo real, la razón, lo justo, lo virtuoso y otras maravillas dejan de tener sentido para el que de amores se ocupa.

Billy Sánchez, prófugo de reglas morales, víctima del descuido paterno y guía de salvajes pandilleros motorizados, conoce a Nena Daconte y su vida somera se vuelca en una ruta vertiginosa e intensa. El amor lo ha lanzado a recorrer sus túneles y sus celajes. Billy renuncia a su libertad de caminos y de tiempo, se torna en el nuevo hombre, en el reinstaurado Billy, el capaz de domesticar a un tigre. "Tu rastro de sangre en la nieve"<sup>11</sup> es la espectante historia de aquel que, después de la suma más grande de instantes felices, debe entregarse a la sima profundísima de las tristezas y los desasociados. El amor le jugó una dura partida y lo arrojó en mitad de la soledad, extraviado en el mundo de los sentidos. Así pareciera que el néctar del amor cobra su precio en series de dicotomías, en monedas acuñadas con materiales de naturaleza entrañable y dolorosa.

Bien podemos decir que el amor es ciego y que no tiene por qué rememoraros esa belleza mítica en la que lo envuelve el pensamiento ideal. No sólo quedamos sometidos a los encantamientos del amor en el margen interno de la belleza; aún sin ella podemos alcanzar las rutas de insospechados paraísos, de alturas siderales y todo ello a pesar de su ceguera y su incompetencia para asignarse el papel de guía en esta travesía que es la vida. Ludvik<sup>12</sup> carga con una condena inmerecida, que el destino le tiende al concederle la oportunidad de fraguar unas líneas sobre un papel.

Ello da matices que, una vez incoada su culpa, teñirán de gris sus días y sus aspiraciones. La luz que permitirá al ojo redescubrir los síntomas de la existencia provendrá de la entraña misma de Ostrava y sus

domingos muertos y grises. Lucie surgirá de esas tinieblas y Ludvik comenzará a maravillarse por la plétora de humores que en el cuerpo y en el alma se anidan. Para él Lucie es la representación vívida y deificante de la pureza y la virtud. En ella sólo caben las más grandes y mejores mociones instigadas en el país del amor. Para Ludvik poco cuenta el cuestionarse sobre la verdad de su gran Otro; la da por sentada y su fantasía la carga desmesuradamente de los valores que él aspira en una mujer.

La relación que los mantiene unidos no es la del intercambio de significantes verbales para sus mutuas significaciones. Cada uno alimenta su propia creación de sentido. La persistencia de la creencia de Ludvik es lo que lo lleva a convertir sus imágenes en mitos. Él hace diferir lo real con lo imaginado, no obstante suponga el colocarlos sobre el mismo plano de discusión.

Sin embargo, el problema que los separa es precisamente el de la falta de un diálogo que lleve a cada uno a discutir sus posiciones y expectativas. La esperanza de una reciprocidad fomenta en él un miasma de larvas que con el tiempo será la estocada final. Al desencanto se impondrá un nuevo pesar y el pesimismo usual que deja en la boca ese sabor seco y amargo. Nuevamente se repetirá un eco lastimero que diga que no hay plenitud amorosa que pueda resistir centurias o gruesos fragmentos que de ellas se desprendan. Un día, después de muchos años de haberse perdido Lucie, Ludvik debe apartar las estofas con que sus ojos míticos la cubrieron. En ese momento llega Amor y reclama su fianza.

Una vez cobrado el precio del amor, lo que queda del Yo son los estragos similares a lo que se observan después de una batalla. Las lamentaciones que se suceden tienen como origen fundamental el desequilibrio que se produce en el sujeto; al sentirse defraudado el Yo, le queda un vacío proveniente de su egotismo herido. Está poco acostumbrado a dar sin reservas, sin garantías, sin condiciones.

Todavía bajo el poder de esta fuerza hipnotizadora que llamamos Amor, bajo esta luz de creencias e idealidades, estamos dispuestos a depositarnos en sus brazos y en su sendero. A pesar de las previsiones que podamos tener en esto de los desenlaces que se cobra el amor, en sus finales de tragedia y sus actuaciones de fatiga —más allá de todo eso—, está el deseo de retornar a este mal incurable.

Siempre habrá unos ojos que nos den una mirada a la que nos rindamos sin defensas; o una voz que nos llame hasta conducimos a un bosque de bellas novedades, pero también de horror; o una sonrisa inesperada a la vuelta de cualquier esquina; o un rostro que nos hable sin hablar. Ese es el caso de la vieja y preocupada Maria Dos Prazeres.<sup>13</sup> Empujada casi al cementerio por el oleaje de sus desecados concluidos, por sus muchos días de fiesta y desenfreno; digámoslo brevemente, una mujer ya preparada a darle fin a su existir. Y, sin embargo, el amor la llama desde la penumbra de su vejez, desde lo prometedor e irresistible de aquel cuerpo empujado en mitad de la sombra y de la lluvia, de una oscuridad resplandeciente.

Y si al final es con nuestro fracaso con lo que el amor va a triunfar, por que nuestra idea es que el amor es lo cruel, lo ciego, lo despiadado, lo que nos ataca a mansalva, entonces nos queda una salida: quitar a cada uno de los sentidos su poder de percepción y no abrir los ojos para no ver, sustraernos del ambiente para no oír, insensibilizarnos para no sentir absolutamente nada, acomodarnos como cadáveres y deambular en estado de autómatas. Lo que nos llevaría a juzgar esta posición como una salida todavía más cruel a la propia del amor, como renunciar a lo irrenunciable, a lo que nos compete y nos es intransferible. Huir de lo que nos hace ser sujetos de sentido y de existencia.

Nuestro problema fundamental, en este plano de la apertura hacia los territorios del amor, consiste medularmente en el divorcio que hemos hecho entre los sujetos que intervienen en el proceso del amor, en el viaje infinito que nos lleva del Yo al Tú; en la incompreensión originaria a que ha sido sometido el Tú desde un principio.

Las relaciones que se han establecido en el sujeto con su exterior han sido, desde todos los ángulos de la filosofía, unas relaciones de tipo totalizante. Tal sería el caso primeramente expuesto en Platón, en el que al tratar de lograr el Amor, se precisa de una completud alcanzada con la participación de aquellas dos mitades que añoraban su reincorporación al mundo de lo perfecto, pues "más una vez que fue separada la naturaleza humana en dos, añorando cada parte a su propia mitad",<sup>14</sup> se aspiraba a retornar a aquel tiempo quimérico y todavía recuperable, a esas fantasías de mitos ensañadores que resarcían nuestros caracteres casi olvidados y borrados.

Este tráfago de un profundo egoísmo sólo puede

descender de un mal entendimiento que levanta en el Yo una figuración confusa y equívoca. Se precisa derribar muchos de los mitos aceptados como verdades milenarias. Se requiere replantear las posiciones de lo que se halla en juego. Se necesita reconsiderar el valor de los conceptos. Finalmente, urge que se haga patente la cuestión de dar cauce a esta nueva comprensión.

Uno de los problemas de partida, en lo relativo al amor, está en la cuestionante que debe posicionarse en relación a la terminología acuñada y utilizada a lo largo de la historia del pensamiento. Atención especial merece el enaltecimiento que se le ha brindado al Yo y la supremacía que se le atribuye como lograda sobre el exterior. El afuera debe entenderse siempre, a lo largo de la tradición, como una extensión de nuestras posibilidades.

He aquí porqué debemos comenzar haciendo una separación clara y definitiva en el dominio implantado a través del tiempo por el Yo. Pues de él se desprende que el Yo es la medida de las cosas del exterior. Desde la primera orden que se le consignó a los hombres, conservamos el imperativo en el que estos debían tener una primera consideración sobre sí mismos y después sobre lo del afuera.

Una vez conocido el Yo, entonces se está en posibilidad de conocer el exterior, emanado como un tipo de derivación interna y proyectante. Por lo tanto, el Tú es ese reflejo que me es similar y con el que puedo formar un todo. Nada se ha superado siguiendo esta ruta. Bajar al Yo de su escabel y ponerlo a andar es su primer instrucción obligada.

Lévinas da una nueva nomenclatura a la distinción que debe elucidarse entre la reforma recuperante de los valores del amor. Mismo es quien tiene ahora una demarcación precisa que lo circunda y lo coloca en relación con el exterior. La exterioridad es el territorio donde habita el Otro.

El Mismo no es totalidad de nada, pero sí tiene una unidad en relación consigo. Esta no es una fórmula cerrada para Lévinas sino una posibilidad de concreción que se comunica permeablemente con el exterior. A través de los múltiples ejemplos que hemos observado en la extensión de este escrito, se ha contemplado la posibilidad del amor como una especie de batalla sempiterna entre Amor y el Mismo.

Pero si Amor es tratado como una guerra, entonces tenemos ya un punto previo a juzgar. Para la gue-

rra se necesita un vencedor y un vencido. La guerra declara una lucha sin cuartel y sin un respeto a los más elementales valores de la convivencia. El Mismo tendrá la casi obligación egoísta de vencer sobre el Otro.

Sin embargo, el Otro no es enemigo de ninguna batalla. El Otro nos sobrepasa con su medida y su posibilidad, con lo inaprehensible de sus múltiples formas de ser y de manifestarse. El Otro no es lucha sino requerimiento. Klima se daba a satisfacer sus propias solicitudes, pero no atendía los requerimientos de su Otro. Ella sufría porque Klima se bastaba a dar por sentado un cúmulo de cosas en la que sería su más divina alteridad. Si Klima hubiese ofrecido su amor sin cuestionarse sobre la certitud del mismo, habría abierto esta posibilidad de darse generosamente y no en prevalencia. Este sería su triunfo en la realización. Klima habría aprendido de su Otro y se habría entregado a esa realidad que lo absorbía.

El Mismo debe ceder su voluntad en aras de sobrellevar una relación de entrega y de trascendencia en el plano de la ética. Don Alonso Quijano, siendo ya Don Quijote, entrega sus obras conquistables a su Dulcinea. Sobreentiende que ella las recibirá. No parece seguro que esté en espera de una sumisión por parte de ella. Más bien se coloca a su servicio y la comunicación que mantienen es de un tenor de adivinación.

Él envía noticia de sus hechos para que su Otro las reciba, pero él debe descifrar los mandatos de su alter. Don Quijote considera a Dulcinea como la que goza de una libertad. La que puede ser lo inesperado y lo indeterminable.

He aquí uno más de los motivos por los que en la tradición ontológica se llega a un fracaso. El Mismo tiene muchas veces, la mayoría de ellas, el firme propósito de imponer su voluntad y fraguar sus proyectos y cumplir sus intereses. Olvida que existe una libertad en el Otro, que ella lo hace lo indeterminado, lo que se hará inasible e inatrapable. Siempre quedará un resquicio por el que se fugará lo que supuestamente habíamos aprisionado en esa posibilidad llamada Otro.

Es ahí cuando surge el momento de las lamentaciones y las quejas, de los plañerismos y el encuentro con el fracaso. El amor no es lo que se pensaba porque lo habíamos enviado a la morada de lo ultraterreno y no a la posibilidad de lo inmensamente infinito en la posición de lo transitable en la palabra y el diálogo.

El amor espera fervientemente una respuesta del Otro y el Mismo busca determinar la simetría de las actitudes, quiere a toda costa mantener su posición y su estamento.

Pretende incluir en su proyecto, de manera casi obligada, las aspiraciones del Otro, considera que se comparten y que se hace una igualdad de la enorme diferencia que los distancia. Esta es una forma de violentar la tranquilidad, es una manera de comenzar la guerra en mitad de los proyectos éticos, es hacer política en medio de los valores que exigen responsabilidad y respeto. Dignidad hacia el Otro es lo que nos debe mantener avergonzados de nuestra libertad fundamentalmente sin excesos, "la violencia consiste no tanto en herir y aniquilar, como en interrumpir la continuidad de las personas, en hacerles desempeñar papeles en los que ya no se encuentren, en hacerles traicionar, no sólo sus compromisos, sino su propia sustancia".<sup>15</sup> El Mismo no tiene ningún derecho a reclamar en el Otro lo que jamás se le determinó como dable. No puede capturar la trascendencia que en el Mismo es imposible y que supera todos los límites que giran en torno al Yo.

El fenómeno del Alter Ego forzosamente nos trasciende. Y en el amor, o fuera de él, en todo tipo de

relación que corra entre el Otro y el Mismo, el lenguaje es donde hallaremos esta forma de sentido que impulsará a que la identidad del Mismo nos conduzca al Otro.

María Dos Prazeres había determinado su proyecto para frizar los últimos años de la vida que consideraba le restaba por delante. Tenía una posible idea límite para el mundo de los hechos. Sin embargo, renuncia a su obra preparada y elaborada durante tanto tiempo para someterse a la exterioridad. Se coloca en lo posible de una relación indeterminada y de la que puede aprender, de la que no conoce y de la que está dispuesta a seguir lo que le devenga con ello. No cierra su totalidad de un falso Yo por el hecho de haberlo tramado como lento plexo de lo meticulosamente preparado.

Existe en esta forma de sacrificio una preeminencia de servicio para entregarse en ofrenda al Otro, para podemos enterar que no somos sino lo diminuto que se enfrenta a lo inconmensurable, a lo que nos merece el mayor respeto y la más grande de las seriedades. Miremos por qué Lévinas se opone a nombrar al Otro como un simple tú, como lo que se puede colocar a igual altura con el Yo y tratarse en un plano común. El Otro está más arriba de nuestras posibilidades y nuestros alcances. Es el resto de las cosas que no es el Mismo. "La escatología pone en relación con el ser,

más allá de la totalidad o de la historia, y no con el ser más allá del pasado y del presente. No con el vacío que rodearía a la totalidad y en el que se podría, arbitrariamente, crear lo que se quisiera y promover así los derechos de una subjetividad libre como el viento. Es la relación con una excedencia siempre exterior a la totalidad".<sup>16</sup> Todo aquello que está más allá de los bordes de lo total es lo que no puede preverse y medirse.

En esa suma de posiciones inalcanzables es donde radica el mundo de lo Otro, las fronteras inexistentes de lo infinito, lo que en el amor provoca, para la tradición idealista, esa pesadumbre malsana y enfermiza. Penélope atiende pacientemente a su Gran Otro.

Al plantear la reestructuración de valores en el Yo, y darle su categoría precisa al Otro, en relación con el Mismo, debe también atenderse que la maestría y el respeto de superioridad que debe reasignarse al Otro,







Fanny Halm. Ocas

contiene simultáneamente en él una forma diferente de arriba para compartir el plano de encuentro entre ambos. La ética es la posibilidad de acercamiento. El lenguaje es el modo de mostrarse y ofrecerse.

Los problemas de partida entre Klima y su pareja se comienzan a sembrar desde el momento en el que el lenguaje se utiliza como una consecución de fines que encubre sus propósitos, pero que los mantiene latentes, y que hace que el sentimiento de cada uno de ellos quede encapotado mucho antes de prefigurarse en el lenguaje. El suyo es un proyecto que no se ha dado a la posibilidad del diálogo.

Ambos se aman y ambos prevalecen en sus propias fronteras, sus viajes van del Yo al Tú y no como referencias de tangencialidad entre lo Otro y lo Mismo. Ambos se protegen en sus posiciones inamovibles. Ambos permanecerán en su mutuo desconocimiento. "El lenguaje se refiere a la posición del que escucha y del que habla, es decir a la contingencia de su historia".<sup>17</sup>

En nuestro filósofo, es nodular la distinción entre la posición de la retórica y la enunciación de la verdad como lo que no precisa un manejo del lenguaje en aras de encontrar un fin establecido previamente. La retórica es el manejo malicioso y sucio del lenguaje. La verdad en el lenguaje es aquella que requiere de una claridad sin fin establecido de antemano, sin juegos que hagan intervenir ambivalencias de riesgo al sentido. La claridad del lenguaje refleja la transparencia del propio ser que lo enuncia. "El lenguaje es la morada del ser"<sup>18</sup>, sin reticencias, sin temores, emanado como lo nítido, como lo que dice cuanto contiene, lo que refleja el ser del que habla. Si Klima guarda silencio sobre sus propósitos, su Gran Otro, experimentará vertientes de sentido que no llegarán sino a desencadenar otras intenciones. "La experiencia es una lectura, la comprensión del sentido, una exégesis, una hermenéutica".<sup>19</sup> La actitud de Klima hará que su Gran Otro

sea vejado y atropellado por su actuar, el rostro de ella no será saciado en lo que de súplica contiene. El egoísmo privará para inundar su relación.

Luego, la familiaridad que se tenga con el lenguaje, debe atenderse desde la perspectiva de la pureza, desde el mostrarse sin temores y sin coberturas de protección. Nada de ello tiene sentido si el Mismo no está en disposición de alojar en él su papel de responsabilidad, de abnegación y humildad.

El amor es la muestra mayor de estas cualidades éticas y valores indispensables en un sujeto. El amor no será un fracaso si en él se ofrece esta bondad de dar en la libertad infinita de lo que no se puede determinar y que radica en lo inmensamente Otro, en su divinidad, en sus requerimientos, en su rostro, en su paso por nuestras tangencialidades intocables. ☉

## Notas

1. Anónimo, *Poema de Gilgamesh*, Barcelona, Orbis, 1986.
2. Homero, *La Iliada*, México, Porrúa, 1968.
3. Homero, *La Odisea*, México, Porrúa, 1968.
4. "Génesis", *La Biblia*, Corra, Soc. Bíblicas, 1992.
5. Miguel de Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959.
6. Platón, "Fedro o de la Belleza", *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1981, pp. 866-867.
7. Platón, "El Banquete", *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1981, pp. 575.
8. Platón, "El Banquete", *op. cit.*, pp. 575.
9. Platón, "Fedro o del Amor", *op. cit.*, pp. 866-867.
10. M. Kundera, *La Despedida*, Barcelona, Tusquets, 1987.
11. G. García Márquez, *Todos Los Cuentos*, México, Seix Barral, 1985.
12. M. Kundera, *La Broma*, México, Seix Barral, 1987.
13. G. García Márquez, *Doce Cuentos Peregrinos*, México, Diana, 1992.
14. Platón, "El Banquete", *op. cit.* pp. 576.
15. E. Lévinas, *Totalidad e Infinito*, pp. 47-48.
16. *Op. cit.*, p. 49.
17. E. Lévinas, *Humanismo del otro hombre*, p. 22.
18. *Op. cit.*, p. 25.
19. *Op. cit.*, p. 24.



Pablo Picasso. *Les Femmes d'Alger*, 1937.

## ***El concepto de crítica en la disputa Gadamer-Habermas***

*Julietta Mendoza*

### **I. La hermenéutica y su universalidad**

Uno de los grandes temas que ha tenido lugar en el marco de la filosofía contemporánea occidental es la *hermenéutica*, que si bien tiene sus inicios desde los griegos, con Aristóteles particularmente, cobra actualmente una importante vigencia para abordar una serie de fenómenos que han acuciado a la filosofía desde siempre, tales como el hombre, el mundo, las culturas —con todo lo que ello implica— desde ámbitos como la ontología, la epistemología —incluyendo aquí la teoría del lenguaje— la ética y la estética. Es la hermenéutica, proveniente del término *hermes*, en su acepción más general como teoría de la comprensión y la interpretación, la que viene a instituir nuevos principios y supuestos que no permiten ser ignorados por la filosofía actual. A partir de la hermenéutica historicista

—que tiene lugar con Dilthey a mitad del siglo XIX— el paradigma científico del conocimiento: el esquema Sujeto/Objeto, que presupone la posibilidad de que el sujeto conozca y nombre de manera pura e inequívoca al objeto, comienza a sufrir relevantes fracturas. Las cosas no se nos muestran tal cual, sino que están caracterizadas por la voz de la interpretación; sólo existe el sujeto de la interpretación, destinado a conocer las cosas anteponiendo sus ojos hermenéuticos. Se introduce ahora el esquema Sujeto/Sujeto: no podemos pensar ya la relación hombre-mundo, la relación entre las culturas y la relación entre los hombres mismos —

*\* Trabajo Presentado en el curso: "Hermenéutica y Teoría Crítica" impartido por el Dr. Mario Teodoro Ramírez (Febrero - Julio 1999).*

ya sea su relación cognoscitiva, moral, histórica o política— sin establecer ahí una relación hermenéutica, es decir, una relación comprensiva, mediada por la interpretación.

De pronto la filosofía hermenéutica contemporánea —representada por Droysen, Dilthey, Schleiermacher, Weber, Heidegger, Gadamer, Habermas y Ricoeur, básicamente— parece presentar casi como axiomas muchas de las tesis epistemológicas que con Kant, Nietzsche, Freud, Marx aparecen apenas como anuncios importantes de cambios paradigmáticos en la filosofía: para éstos había que sospechar de la Razón científicista imperante, la cual dictaminaba los parámetros de objetividad y de verdad. Para la hermenéutica filosófica las llamadas ciencias duras tanto como las ciencias del espíritu están exiliadas de la Verdad con Mayúsculas, del conocimiento puro y perentorio: "Los conceptos fundamentales de cada ciencia, los medios con los cuales plantea sus cuestiones y formula sus soluciones, ya no parecen como copias pasivas de un ser dado, sino como símbolos intelectuales creados por ella".<sup>1</sup> La experiencia hermenéutica cobra entonces primacía para la epistemología, la teoría del conocimiento e incluso para la teoría del lenguaje.

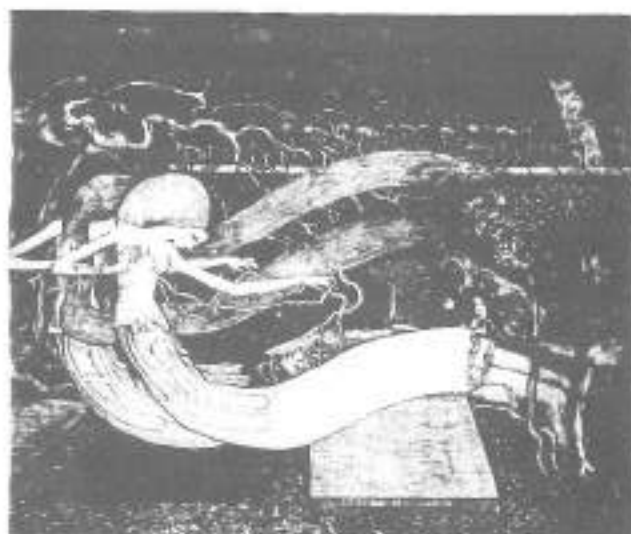
Si bien podemos dar un marco general de la importante representatividad de la hermenéutica contemporánea para la filosofía, las posturas concretas acerca de lo que es o debe ser la hermenéutica varían entre sí. Con toda razón Gadamer comienza uno de sus apartados de *Verdad y Método II* señalando el colmo de que, siendo la hermenéutica el arte del entendimiento, parece especialmente difícil ponerse de acuerdo entre sus teóricos en lo relativo a ciertos conceptos no aclarados como ciencia, crítica y reflexión.<sup>2</sup> De estas discrepancias queremos hablar en este apartado, particularmente aquella manifiesta y famosa que mantienen el mismo Gadamer y Habermas en torno al concepto de crítica. Antes de hablar de los puntos de discusión es necesario exponer las dos tesis centrales bajo las cuales se generan las diferencias: la *universalidad hermenéutica*, de Gadamer y la *crítica de la ideología*, de Habermas.

Gadamer plantea que la relación que los seres humanos sostienen entre sí y las cosas es una relación

hermenéutica en la medida que nos constituimos como seres lingüísticos e históricos. El lenguaje —preservado históricamente— es el que nos obliga a interpretar la cosa o el texto que queremos comprender y determina esta comprensión. Decir que "somos en el lenguaje" significa que no hay relación alguna que no requiera de interpretación, porque la palabra misma es la que nos distancia de la aprehensión pura de las cosas y porque ella es siempre histórica, es el legado de interpretaciones precedidas por una tradición. El lenguaje es la manifestación primigeniamente hermenéutica.

En función de esta última afirmación Gadamer establece la universalidad de la hermenéutica: todos los seres humanos que se comunican entre sí, con su historia y con las cosas del mundo en general, están destinados a interpretar. Esta es la característica nuclear de la historia del hombre: interpretar y comprender. Para Gadamer el ejercicio hermenéutico constituye el movimiento básico de la existencia humana y del mundo; con esta tesis él radicaliza la hermenéutica de la facticidad histórica de Heidegger: el *círculo hermenéutico* que le permite elucidar *la universalidad de la hermenéutica*, es decir, el movimiento del Ser —el Ser histórico— dentro del círculo de la comprensión: la comprensión precedida por la (pre)comprensión. *La historicidad de la comprensión como principio hermenéutico*<sup>3</sup> adquiere ahora un sentido ontológico: la hermenéutica como principio del Ser (histórico).

La experiencia de la interpretación y la comprensión es precedente a todo tipo de experiencias, incluyendo la experimentación científica: ésta no puede penetrar puramente en un fenómeno sin una experiencia hermenéutica previa que no es objeto de análisis metódico, sino que es prioritaria respecto a él. En este punto Gadamer recusará a la ciencia moderna y a Habermas su pretensión de cientifizar la hermenéutica: *sólo una conciencia científica exacerbada hasta la ceguera puede ignorar que el debate sobre los verdaderos fines de la sociedad humana, o la pregunta por el ser en pleno predominio del hacer, o el recuerdo de nuestro origen histórico y de nuestro futuro dependen de un saber que no es ciencia, pero que dirige la praxis de la vida humana, y esto incluso cuando esta praxis vital se orienta ex professo a la promoción y aplicación*



Todorov, O Grave Whore is Thy Victory? 1952. Litografía.

la ciencia.<sup>4</sup> Cuando hablamos de experiencia hermenéutica con Gadamer estamos hablando de un fenómeno existencial, fundamental, vital en el curso de la existencia humana. La forma más primigenia de rigor a nuestro entorno es comprensivamente, y este primer contacto que tenemos con las cosas es el que nos arroja un saber sobre ellas. No es, pues, sólo la ciencia la que nos aporta un conocimiento del mundo; también la experiencia hermenéutica es una forma de conocerlo y, aún más, de darle sentido; incluso es una forma más prístina, inmediata, empírica y nomenológica de confrontarnos con él que la experimentación científica de las cosas. Con respecto a esta tesis gadameriana Habermas levanta una serie de críticas que se escriben paralelamente a su teoría crítica y, particularmente, a su crítica de la ideología.

La hermenéutica para Habermas implica necesariamente la crítica; para él no es un arte del entendimiento y es sobremanera dudoso que ese proceso de interpretación-comprensión nato del que habla Gadamer se dé efectivamente en la generalidad de los seres humanos. De hecho, la conciencia hermenéutica, al fundarse en la crítica, debe cuestionar la misma experiencia comunicativa cotidiana —entendidamente lograda para Gadamer—, debe cuestionar si el entendimiento se da eficazmente, esto es, si se logra realmente la competencia comunicativa habitual, la cual se limita a exponer Gadamer de manera errada, al suponer un "optimismo dialogal" entre los individuos. El trabajo propiamente hermenéutico no lo explica cómo se da la comunicación en el lengua-

je ordinario, sino que cuestiona sus propias estructuras.

Para Gadamer la hermenéutica filosófica, o la reflexión que para Habermas debe ejercer ésta, realiza efectivamente una meditación sobre la competencia comunicativa y el saber en que descansa, pero no sirve como un principio prescriptivo que diga cómo superar las dificultades de la comprensión, éstas debe superarlas la comprensión misma y no un proceso hermenéutico metodológico cuasi-científico como sugiere Habermas.

El filósofo de Frankfurt quiere ir más allá de lo que aparentemente hace el hablante nativo: participar en las comunicaciones cotidianas entendiendo y hablando; él apela a una *hermenéutica profunda* que sea capaz de ver las distorsiones de la comunicación habitual, que dé cuenta de las causas que impiden la conciencia hermenéutica y proponga las vías para lograr la comunicación lingüística normal, las vías para que el *hablante nativo* devenga un *hablante ideal* capaz de dominar el sistema de reglas abstractas del lenguaje natural. Explicaremos la postura de Habermas en tres momentos básicos: a) la elucidación de la "comunicación sistemáticamente distorsionada", b) las causas de tales distorsiones y c) la propuesta para lograr la comunicación eficaz. En cada uno de estos puntos hay una crítica a Gadamer que tiene como núcleo el concepto de crítica en la discusión. Revisaremos estas críticas, las respuestas de Gadamer y plantearemos la tesis de que efectivamente hay crítica en la concepción hermenéutica gadameriana.

## II. La postura de Habermas

Para Habermas la hermenéutica filosófica hace la crítica y no la mera descripción de los procesos de comprensión que, a saber, no se logran en la competencia comunicativa cotidiana: *la intersubjetividad del entendimiento en el lenguaje ordinario es en principio tan ilimitada como discontinua. Ilimitada: porque puede extenderse cuanto se quiera, y discontinua: porque nunca puede establecerse por entero...*<sup>5</sup> Para Habermas hay una fractura o una inconmensurabilidad intrínseca, esencial a los procesos de comunicación dados. Y esto es así —afirma— tanto en las comunicaciones contemporáneas dentro de un mismo lenguaje, dentro de una misma comunidad homogénea como en las comunicaciones que tienen el reto de salvar dis-

Aubrey Beardsley, *The Mysterious Rose Garden*, 1904

tancias entre lenguas, clases, culturas y épocas.<sup>6</sup> Por estas razones Habermas encuentra en Gadamer un optimismo dialogal, una postura errada en la suposición de que, al ser la comprensión la forma más vital de la experiencia humana, existe un *consenso latente* o *tácito* que precede al entendimiento de unos con otros. Para Habermas no se logra tal entendimiento y, por ende, no se da el consenso; suponemos que se da y que por eso podemos relacionarnos intersubjetivamente, pero se trata de un pseudo-consenso del que no somos conscientes porque no hay una conciencia crítica que nos oriente ahí.

De este modo, Habermas plantea que la generalidad de las comunicaciones están constantemente distorsionadas. Y aquí ya encontramos dos posiciones totalmente opuestas: para Gadamer la comunicación siempre es comprensiva —aun en caso de malentendidos; para Habermas, el lenguaje ordinario lleva en sí mismo la posibilidad de la distorsión en las comunicaciones, precisamente por la apertura y dis-

continuidad de la hermenéutica. Pero en Habermas y aquí arribamos a otras de las causas de la comunicación sistemáticamente distorsionada que lo contactan directamente con sus propuestas— hay todos importantes fenómenos que impiden la comunicación efectiva: las *patologías* y las *ideologías*. Respecto a las patologías, es evidente que en casos particulares de trastornos psíquicos la comunicación distorsiona al mismo tiempo que el individuo enfermo se aliena de sí y del mundo "real". En cuanto a ideologías, las distorsiones comunicativas son no generalizadas y menos evidentes, ya que pueden darse en el habla "normal", en el habla cuya patología de alienación y sometimiento no es consciente en los individuos. El mismo Gadamer fue incapaz de ver— según Habermas— que en el trasfondo de la comunicación "normal" hay una profunda falta de comprensión entre los individuos debida a la realidad social ideológica-dogmática existente que funciona bajo la dinámica de las relaciones de dominación.

Finalmente, la propuesta de Habermas es sobre las formas de comunicación distorsionada mediante un proceso de concientización que, en el caso de patologías individuales, requiere del psicoanálisis como un modelo de crítica y emancipación, ya que permite mediante la terapéutica, sublimar al consciente aquello que distorsiona la comprensión de la realidad y la autocomprensión de los individuos. En el caso de ideologías, se precisa de un discurso especializado: sistemático, técnico-científico que plantee la crítica y la emancipación de los individuos sometidos a un tema imperante. Se trata de curar a nuestra civilización enferma —empleando términos de Nietzsche— manteniendo una postura crítica respecto a la tradición que nos precede y respecto al lugar donde estamos parados en la actualidad. Hay que concientizar, cuestionar nuestros modos de vida aparentemente normales, en los cuales estamos enajenados de nosotros mismos y de los otros y, por ende, somos incapaces de mantener relaciones críticamente hermenéuticas.

De aquí se sigue que la conciencia hermenéutica no es algo fáctico, sino algo que debe obtenerse liberando los planos del lenguaje ordinario; no es en ese nivel —como cree Gadamer— que pueden

vase la generalidad de comunicaciones sistemáticamente distorsionadas, hay que apelar a un saber técnico (*tekné*) que nos permita elucidar los principios ideales para lograr la efectiva comunicación lingüística: *la hermenéutica nos ha enseñado que mientras nos movamos en un lenguaje natural, siempre somos participantes y no podemos rebasar el papel del participante reflexivo. Por tanto no disponemos de ningún criterio general que nos permita constatar cuándo somos prisioneros de la falsa conciencia de un entendimiento pseudonormal teniendo por dificultades a aclarar simplemente en términos hermenéuticos algo que en realidad necesitaría de una explicación sistemática.*<sup>7</sup> De manera operativa y técnica Habermas propone algunos supuestos de la comunicación lingüística normal, enunciaremos sólo los cinco primeros:

- a) Congruencia entre lenguajes, acciones y conductas corporales.
- b) La existencia de reglas intersubjetivamente vigentes.
- c) Los hablantes son conscientes de las distinciones categoriales básicas de carácter psico-epistemológico (por ej. sujeto-objeto, privado-público, etc.).
- d) Se forma y conserva la intersubjetividad entre individuos, es decir, garantiza la identificación de unos con otros.
- e) Hay aplicación del sentido de las categorías. Se sabe distinguir entre lo que es el mundo natural y el mundo social (por ej. espacio-tiempo, sustancia-accidente)

La teoría crítica de Habermas se articula, pues, en tres partes:

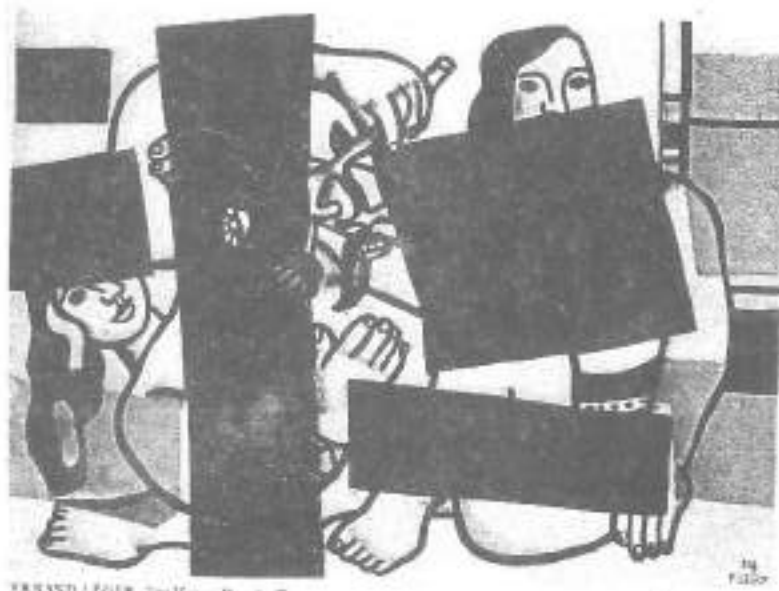
1. Por un *interés técnico*, propuesto desde las ciencias naturales: teoría del conocimiento, que establezca los límites de la universalidad hermenéutica gadameriana y proponga reglas operativas para el mejor desenvolvimiento de la praxis social. En este plano se reivindica la *racionalidad instrumental*.
2. Por un *interés práctico*, encomendado a las ciencias de espíritu: teoría del lenguaje y de la sociedad, que proponga los principios para la interacción entre los individuos. Hay que restablecer la *racionalidad comunicativa*.
3. Por un *interés emancipatorio*, propuesto desde la filosofía y el psicoanálisis, que nos libera de las ideologías y las patologías, reivindicando así la *racionalidad crítica-discursiva*.

Ahora cabe preguntarle a Habermas, por un lado,

si no se dan los supuestos de la comunicación normal en el lenguaje ordinario aún dentro de una cultura ideologizada; por el otro, si el lenguaje trae consigo potencialmente la posibilidad de distorsión o equívoco ¿basta con depurarnos de las patologías y las ideologías? A fin de cuentas Habermas pretende la universalidad de la comprensión en los campos de la normatividad. Por otro lado ¿negar nuestro ser fundamentalmente histórico, es decir, negar nuestras tradiciones permeadas de ideología no es seguir siendo dogmático e ideológico? ¿Cómo dar cabida a la posibilidad de existir socialmente, intersubjetivamente, sin la tradición que nos precede o en la cual estamos parados y por la cual podemos emitir cualquier pensamiento y juicio? ¿No está olvidando Habermas, en su interés por tecnificar la experiencia hermenéutica, la praxis social, la interacción entre los sujetos? Es claro que para Habermas se precisa de una hermenéutica profunda, es decir, de un proceso de concientización que proponga reglas formales y universales que salven a las sociedades modernas de sus patologías ideológicas, en este sentido ¿no es la misma ciencia y su omnipotencialidad una ideología? ¿Por qué ha de ser la ciencia la que posee la verdad sobre el sujeto de conocimiento? ¿quién le dice a los científicos que su actividad misma no está circunscrita dentro de una ideología y que le precede una experiencia hermenéutica a la construcción de sus teorías? En términos de Gadamer: ¿cómo negar la tradición, los prejuicios, las ideologías mismas sin caer en contradicción, es decir, sin hablar desde una tradición, sin generar nuevos prejuicios y sin construir nuevas ideologías, sobre todo cuando se pretenden ideales normativos universales?

### III. Tradición gadameriana y crítica habermasiana

Uno de los puntos centrales en torno al cual gira la discusión Gadamer-Habermas, es la tendencia del primero por rehabilitar los conceptos de tradición, autoridad, prejuicio, historicidad de la comprensión y *phronesis*, y la tendencia del filósofo frankfurtiano por negar lo anterior en su afán de plantear su propia teoría crítica, como una necesidad emergente ante el escenario de las sociedades modernas. La perorata concreta de Habermas contra la universalidad hermenéutica de Gadamer es por su falta de interés crítico y de



Fernand Léger, 70 Women Throwing Flowers, 1954.

interés emancipatorio. Para Habermas el optimismo dialogal de la hermenéutica filosófica de Gadamer no puede aportar estas funciones: crítica y emancipación. Le falta crítica porque se limita a perpetuar un pseudoconsenso sobre la base de los prejuicios imperantes, es decir, de la ideología. Y le falta propuesta emancipatoria porque, como también llega a recusarle Apel, olvidó el complejo papel de la aplicación, es decir, la irrupción de la comprensión en la vida social —otro de los problemas importantes a discutir.

Gadamer plantea —y podemos contraponerlo implícitamente a Habermas— una reflexión histórico-efectual en la que aparece no sólo el carácter apriorístico de la comprensión, sino su condición de posibilidad proveniente de la tradición: es la continuidad de las tradiciones el suelo o la estructura a partir de la cual podemos conocer al mundo, es esa estructura previa que hace posible el pensamiento y la percepción de las cosas lo que Gadamer llama *pre-juicios*, esto es, juicios previos que hacen posible los juicios presentes, los cuales, a su vez, serán prejuicios de los juicios futuros: *la experiencia histórica tiene como tarea descifrar constantemente los fragmentos de sentido de la historia que se limitan a la oscura contingencia de lo fáctico y se quiebran en ella, y sobre todo en la penumbra que envuelve al futuro para toda conciencia presente.*<sup>8</sup> Por ello la historia del hombre es la historia de la interpretación, de la experiencia hermenéutica, vivimos interpretando —de forma tácita— lo que

nos heredan las tradiciones y hace posible la propia comprensión del mundo. Nuestra existencia es, pues, histórica y la comprensión es un a priori universal, no formal, sino material: *los prejuicios no son necesariamente injustificados ni erróneos, ni distorsionan la verdad. Lo cierto es que, dada la historicidad de nuestra existencia, los prejuicios en el sentido literal de la palabra constituyen la orientación previa de toda nuestra capacidad de experiencia. Son anticipos de nuestra apertura al mundo, condiciones para que podamos percibir algo, para que eso que nos sale al encuentro nos diga algo.*<sup>9</sup> Habermas, por el

contrario, pretende hacer de la comprensión un a priori universal formal desde parámetros normativos, es decir, hacer de la comprensión un principio ético universal que sea el principio y fin de las acciones.

Es claro que para las intenciones de Habermas de hacer una crítica a las tradiciones que nos preceden es totalmente errada la explicación de Gadamer acerca de la condición hermenéutica de los seres humanos, porque implica asumir casi como principio antropológico que los seres humanos estamos incapacitados para pensar libremente, para determinar nuestras propias vidas más allá de las ideologías o de las tradiciones (que son la historia de las relaciones de dominación), de la autoridad que nos impide llegar a la mayoría de edad ilustrada; incapacitados para pensar racionalmente fuera de los prejuicios; incapacitados, en fin, para superar el lenguaje de sordos en el que vivimos habitualmente.

Las preguntas que planteamos sobre este suelo son: ¿la autoridad es totalmente ilegítima? ¿en la historia efectual no hay aplicación de la comprensión en la praxis social? Y, mucho más importante aún: ¿es que la comprensión sea posible por la tradición, hace a esta última inmune a la crítica? ¿Hay planteamiento crítico en la concepción gadameriana de la universalidad de la hermenéutica? Considero personalmente que sí existe un planteamiento crítico en la hermenéutica de Gadamer, particularmente en su recuperación del concepto aristotélico de *phrónesis*, y que desde este mismo contexto se deduce una crítica a la tradición.

moderna sin contradecir la idea de que las tradiciones en general van haciendo posible la comprensión del mundo.

En lo que expondremos enseguida esperamos dar una alternativa propia a la permanente tensión entre el determinismo de la tradición gadameriana y la tendencia hacia una crítica neoilustrada de la tradición por parte de Habermas. Mi hipótesis es que hay una distensión entre estas dos tendencias, una al pasado y otra al futuro, en la idea —que ya toca el concepto de *phrónesis*— de que las dificultades de la comprensión las arregla la comprensión misma, pero no una comprensión —como precisa Gadamer— restringida a una evitación técnica de los malentendidos, sino una comprensión que es capaz y ha sido capaz de sostener la existencia humana, una comprensión por la cual seguimos sobrellevando este mundo y sin la cual viviríamos en una dictadura mundial permanente. Si en la historia de la humanidad o de las tradiciones siempre hubiese existido un sometimiento absoluto de los individuos a una autoridad totalmente arbitraria e ilegítima —como parece creer Habermas— y nunca se hubiese dado verdaderamente el fenómeno de la comprensión y la propia autodeterminación, quizás ya nos hubiésemos exterminado los unos a los otros.

Consideramos que es precisamente en el planteamiento de Gadamer donde puede plantearse una crítica a este supuesto elucidando la facticidad de la comprensión, y mostrando que al pretender instituir un manejo universal de los actos humanos —como consideramos adecuado llamarle a los principios universales que deben, según Habermas, normar la comprensión— estamos lejos de proponer un real trato comprensivo entre los mismos seres humanos y entre éstos y el mundo. ¿Cómo se dirige un niño al mundo y a los demás sin una capacidad nata de comprensión? ¿acaso se le señalan una serie de prescripciones para que aprenda a comunicar de algún modo que tiene hambre? ¿siempre que los hombres actuamos pensamos en un principio universal? Por ejemplo, si al atravesar la calle me percató de que un carro viene a gran velocidad y puede atropellarme ¿pienso en una prescripción adquirida metódicamente para saber lo que tengo que hacer?

No es un capricho de Gadamer ni nuestro cuestio-

nar la intención de Habermas de normar mediante procedimientos técnicos-científicos la praxis social; es una realidad que los seres humanos se relacionan entre sí y con las cosas del mundo mediante una capacidad de comprensión muy esencial y vital. Es el hombre el que se adapta comprensivamente al mundo y no la creación de un saber técnico la que debe de lograr que el mundo se adapte al hombre. Estamos hablando de un planteamiento vitalista en el que la comprensión es el principio de sobrevivencia de la especie humana. Si desde que nacemos tuviésemos que esperar a tener la capacidad racional para entender los principios que regirán nuestros actos intersubjetivos seríamos una especie de máquinas sin las facultades sensitivas que en realidad nos dan la posibilidad de conocer y dirigirnos en el mundo; quizás nunca llegaríamos a esa capacidad racional que hace posible el entendimiento, ya que éste está íntimamente vinculado a nuestra experiencia empírica del mundo. En fin, a lo que queremos llegar es al concepto de *phrónesis*, a la facticidad hermenéutica y sus implicaciones críticas —que tanto le exige Habermas.

#### IV. *Phrónesis*, comprensión y crítica

La *phrónesis* es desde Aristóteles algo que tiene que ver con el saber moral y éste, a su vez, no es un saber objetivo (*tekhne*) que se limita a constatar hechos, sino que se enfrenta a los hechos y los conoce porque le afectan inmediatamente (*pathós*). Este saber —como precisa Gadamer— no es el saber de la ciencia, en el sentido de la delimitación aristotélica entre el saber moral de la *phrónesis* y el saber teórico de la *episteme*. Ambos tienen que ver con el hombre y con lo que éste sabe de sí mismo, pero en el caso del primero no se trata de analizar acciones —como sucede con el segundo tipo de saber— sino de llevar a cabo acciones frente a cosas y situaciones siempre distintas y cambiantes. El hombre que actúa hace uso del saber moral, pero éste no es un prescriptivo general que pueda aplicarse a situaciones sistemáticas, no cambiantes, siempre las mismas en todos los casos. Lo que va postular Gadamer es que el mundo no funciona presentándonos situaciones indiferenciadas ni el hombre vive aplicando reglas formales a cada una de las circunstancias de su vida.





Henri Matisse, *Large Interior in Red*, 1948

Es, pues, algo complejo tratar de definir las características de ese saber moral y, más aun, cómo se adquiere y cómo se aplica. En principio, el saber moral no es un tipo de saber técnico, porque la *tekhné* es algo que tiene que ver desde los griegos con el arte de saber producir, tal es el caso del artesano. Pregunta Gadamer: *¿Debe el hombre aprender a hacerse a sí mismo lo que debe ser, igual que el artesano aprende a hacer lo que según su plan y voluntad debe ser?*<sup>10</sup> Ciertamente el hombre se hace a sí mismo en el proceso de su relación hermenéutica con el mundo, esta es una capacidad que le da precisamente el saber moral, pero este saber, esta producción de sí no es técnica; el hombre no aprende a *posteriori*, sino a *priori* el saber-se y el cómo hacer-se; el artesano tiene que hacer uso de un espacio, de un tiempo, de personas que le enseñen una serie de conocimientos y estrategias que le digan cómo producir una cosa. El hombre, en cambio, aprende el saber moral a la par de su experiencia hermenéutica, y además es un saber que se

interioriza y se sabe que se tiene cuando irrumpen en la realidad práctica, es decir, cuando tiene su *aplicación*. Pero esta aplicación no es tampoco técnica, no es el tipo de aplicación que se concibe a partir de la modernidad con las tesis pragmatistas, en donde la técnica es el ámbito de aplicación de la investigación científica. Al saber moral no le precede ni una investigación científica ni procede a una aplicación operativa del saber técnico. La *phrónesis* es una sabiduría o inteligencia práctica precedida por nuestra capacidad hermenéutica.

De este modo, la comprensión fáctica lleva en sí misma la tarea de la aplicación que se adquiere por experiencia: *la aplicación no es una parte última y eventual del fenómeno de la comprensión, sino que determina a éste desde el principio y en su conjunto.*<sup>11</sup> Son tres los supuestos que da Gadamer de la *phrónesis* en relación a la comprensión y, por supuesto a la aplicación:

- a) Una *tekhné* se aprende, y se puede también olvidar. En cambio, el saber moral, una vez aprendido, ya no se olvida. Cuando actuamos aplicamos tácitamente ese saber moral que adquirimos previamente en nuestras experiencias hermenéuticas. No se posee en forma tal —dice Gadamer— que primero se tenga y luego se aplique a una situación concreta. Hay una simultaneidad entre la imagen de lo que es adecuado hacer en un momento dado y el hacer mismo.
- b) La *phrónesis* es un saber aconsejarse a sí mismo. Es lo que Aristóteles determina como un saber-se en una situación concreta y poder responder a ella aplicando criterios que surgen ante la inmediatez de cada situación dada.
- c) La *phrónesis* está implicada en los procesos de comprensión. Se habla de comprensión —afirma Gadamer— cuando uno ha logrado desplazarse por completo en su juicio a la plena concreción de la situación en la que tiene que actuar el otro. Comprender es desplazarse a otros horizontes, colocarse en la situación concreta que hay que comprender, colocarse en el horizonte donde está parado el otro que queremos comprender. Así, la *phrónesis* también sigue principios, pero éstos no están dados antes de la comprensión, sino que surgen en el momento en que comprendemos. Mis principios no pueden ser aplicables sólo a mí, no son relativos; cuando comprendemos estamos en una relación de comunidad con el otro y, así, lo que

considero justo para mí en una situación dada cuando la comprendo, así también considero que algo es justo para el otro cuando comprendo su situación, es decir, cuando me desplazo a su horizonte.<sup>12</sup>

En cuanto al elemento crítico que para Habermas falta en la hermenéutica de Gadamer, se deduce, de acuerdo a las tres cualidades de la *prónesis*, que hay siempre una capacidad crítica en nuestros actos hermenéuticos. Si Habermas entiende que el ponerse en actitud de crítica es liberarse de dogmatismos, es comprender y tener capacidad de formular criterios propios, no impuestos; es poder abrir mentes herméticas y hacer flexibles nuestros criterios ante situaciones concretas, entonces la comprensión hermenéutica gadameriana, que lleva consigo la posibilidad del saber moral, es eminentemente crítica.

A mi juicio, es la postura de Habermas la que carece de un planteamiento crítico y raya en el dogmatismo al pretender negar la tradición, los prejuicios, la autoridad. ¿Desde dónde puede hablar él mismo si no es desde prejuicios, desde una tradición, sin ser autoridad? ¿cómo evitar que su discurso devenga tradición, prejuicio y que estemos aquí hablando de sus planteamientos sin que a eso se le llame ser autoridad? La autoridad —como afirma Gadamer— es un acto de reconocimiento, aceptar que alguien le gana en experiencia, conocimiento y juicio a uno. Crear autoridades no es un acto de sometimiento absoluto, no es coaccionar nuestra capacidad hermenéutica, sino, precisamente, es reconocer en el otro una superioridad respecto al juicio propio.

Por otro lado, si sólo actuamos de acuerdo a principios universales, herméticos, ante situaciones cambiantes y diversas a las que nos enfrenta el mundo, estamos mostrando precisamente falta de reflexión hermenéutica. Por ejemplo, ¿no es falta de interpretación y comprensión denunciar a un niño con hambre que roba un pan en un centro comercial? Si hemos de guiarnos bajo el principio racional y universal "no robarás" es perfectamente adecuado —según Habermas— proceder bajo tal principio y denunciar al niño que roba el pan. Por el contrario ¿no es una posición crítica decidir que no es mérito denunciar tal acto, ya que el niño tiene hambre y la tienda comercial no se quedará en ruina si le roban un pan? Como este ejemplo po-



Marc Chagall, *I and The Village*, 1911-14.

driamos dar muchos ejemplos que no sólo prueban que la experiencia hermenéutica fáctica tiene la facultad de crítica —de articulación de criterios— sino que contravienen el mismo planteamiento de Habermas, al evidenciarlo como dogmático y hasta acrítico.

Ahora preguntáramos si no hay nada de criticable a las sociedades modernas existentes desde el planteamiento de Gadamer. Considero que si bien la comprensión es posible por la tradición, esto no la inmuniza de la crítica. Lo que podríamos criticar en principio es la hegemonía de la ciencia moderna, la tecnificación de todo saber, en tanto es incapaz de ver que hay una precedencia de la experiencia hermenéutica sobre su actividad e, incluso, que su actividad misma está permeada de un trabajo hermenéutico. Segundo, a la pretensión de cientificar la hermenéutica. La consecuencia más inmediata de estos dos supuestos es aquello que encabeza la crítica: la pérdida de nuestra capacidad de comprensión, el ser cada vez más herméticos, más enajenados, más acríticos, más incapaces de aplicar el saber moral en la realidad práctica.

Si bien Gadamer plantea que la existencia humana se mueve comprensivamente, ello no implica que no podamos sugerir la idea de que, al vivir cada vez más



Edvard Munch, *Two People (The Lonely Ones)* about 1895.

sometidos a mercados mundiales, a leyes, a constituciones, a reglas, a convenciones, perdemos progresivamente nuestra capacidad de comprensión y, con ello, la posibilidad de interpretar y vivir el mundo de manera distinta, más allá de las determinaciones que van en contra de nuestras propias creencias y convicciones. Pienso, por ejemplo, en los indígenas, en la mujer, en los homosexuales y las lesbianas: ¿no es falta de comprensión vivir en una sociedad que margina, censura y no da cabida al reconocimiento de ciertos individuos? Esto bien puede verlo la hermenéutica gadameriana.

Podemos convenir, pues, en la universalidad de la hermenéutica, sin negar sus posibilidades de crítica. El que me sea imposible percibir, pensar y comprender sin una tradición, sin prejuicios, no implica que no podamos realizar una crítica a la sociedad en la que estamos parados. De hecho, son dos cosas distintas: por un lado, la universalidad hermenéutica se refiere a las condiciones de posibilidad de la existencia humana, condiciones por las cuales el hombre puede ser o tener lenguaje, pensar, sentir, comprender y sobrevivir en el mundo. Por otro lado, la pérdida de nuestra capacidad de comprensión acerca de nuestra realidad social, se evidencia ya desde la suposición de que en general los hombres se relacionan comprensivamente aún cuando lo hacen bajo ideologías, bajo malentendidos. El malentendido sigue suponiendo la comprensión. No bien-entender o no ser conscientes de la realidad social dominante en la que vivimos y, por ende, no poder ser crítico respecto a ella, no signi-

fica que no sigamos siendo seres humanos que dirigen su vida hermenéuticamente.

Lo que quizás podríamos preguntarle a Gadamer, desde una postura habermasiana es: si hizo falta y aún sigue haciendo falta una especialidad médica para curar las diversas enfermedades incurables y las nuevas enfermedades como el SIDA, el cólera, etc., ¿no hará falta efectivamente un saber especializado que cure a nuestra civilización enferma? ¿O qué pretende ser la misma filosofía sino un discurso de este tipo que puede proponer la cura? ¿Acaso no consideran los filósofos que los individuos que participan de la realidad social son

incapaces de entender nuestras inadecuadas relaciones intersubjetivas, políticas y sociales? ¿Cómo hacer que un mestizo, occidental y católico cuestione a la iglesia, cuestione la monogamia, cuestione toda institución fascista? En esos planos quizás no basta la comprensión habitual entre los seres humanos.

Probablemente no es necesario cuestionar la irrupción de la comprensión en la realidad práctica —como hizo Habermas—, todos los días nos movemos comprensivamente; pero quizás sí debemos postular que esta comprensión básica no es suficiente para la emancipación o transformación de una realidad verdaderamente cuestionable en muchos sentidos. Hace falta —siendo habermasianos— la reflexión crítica de la filosofía. ☐

## Notas

1. E. Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas*, México, F.C.E., Tr. Armando Morones, 1971, Vol. I, p. 14.
2. H. G. Gadamer, *Verdad y método*, Sección IV, apartado 19, Salamanca, Sígueme, 1988, p. 243.
3. Así titula Gadamer a uno de sus apartados de *Verdad y método I*, sección II, apartado 9, p. 331.
4. *Ibid.*, p. 243.
5. J. Habermas, "La pretensión de universalidad de la hermenéutica", en *La lógica de las ciencias sociales*, p. 278.
6. *Ibid.*, p. 278.
7. *Ibid.*, p. 287.
8. H-G. Gadamer, "Réplica a hermenéutica y crítica de la ideología", en *Verdad y método II*, Salamanca, Sígueme, 1988, p. 254.
9. *Ibid.*, "La universalidad del problema hermenéutico", p. 218.
10. H-G. Gadamer, "la actualidad hermenéutica de Aristóteles", en *Verdad y método I*, Salamanca, Sígueme, 1991, p. 386.
11. *Ibid.*, p. 398.
12. *Ibid.*, pp. 388-395.



Edward Vulliamy, Study for a Pocket of Pierre Bonnaud (1922)

## ***Perspectiva de la hermenéutica analógica*** *Entrevista con Mauricio Beuchot*

*Presidente de la Asociación Filosófica de México*

*Por: Rubí de María Gómez*

Mauricio Beuchot, entusiasta profesor y filósofo mexicano, es investigador del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, miembro del Sistema Nacional de Investigadores (nivel III) y profesor visitante en diversas Universidades del país. En algunas ocasiones el Doctor Beuchot ha impartido cursos sobre Hermenéutica analógica en la Maestría en Filosofía de la Cultura, que ofrece la Facultad de Filosofía "Samuel Ramos" de la Universidad Michoacana. El interés despertado entre quienes cultivan un interés por la cultura y la rica posibilidad teórica que su tema nos brinda —en tanto constituye no una prescriptiva de la interpretación sino una tarea descriptiva de las posibilidades auténticas de la comprensión—, nos obligan a profundizar (con el entusiasmo típico de quienes han sido seducidos por la Hermenéutica analógica, propuesta

por Mauricio Beuchot), en este tema que se nos revela propio de nuestro tiempo. Tema que ha sabido encontrar en la práctica analógica la posibilidad de una comprensión que enfrenta al caos del sinsentido tanto como al dominio obsesivo de la unilinealidad del sentido, mediante el reconocimiento del equívoco, y encuentra, en la presencia de los límites y en la consciencia de la medida, los elementos imprescindibles de la comprensión humana. En su última estancia en Morelia tuvimos oportunidad de hacer algunas preguntas, a las que Mauricio Beuchot contestó amablemente.

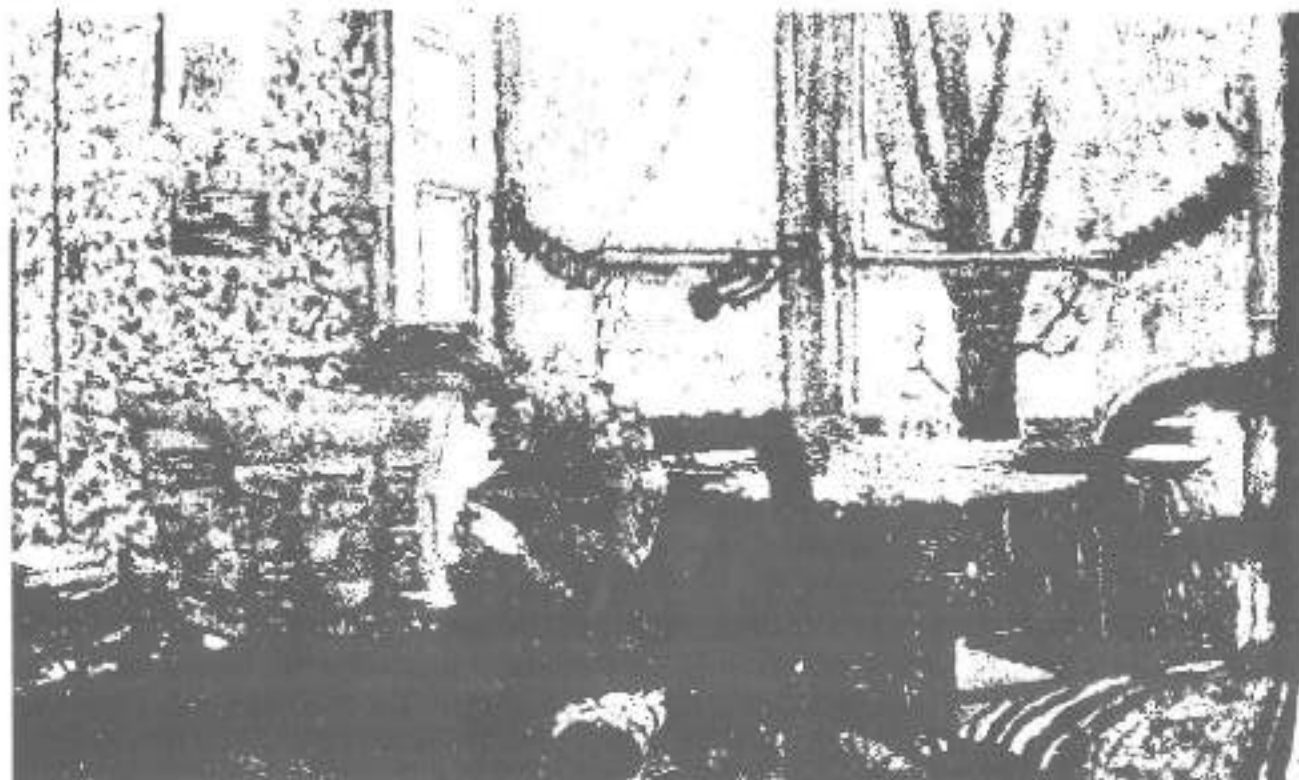
**Rubí de María Gómez.**— Doctor Mauricio Beuchot: usted trabaja un tema de la filosofía que ha cobrado mucha relevancia en los últimos tiempos (al grado de que hay quien considera éste como el "tema de moda"), el

tema de la Hermenéutica, al que usted aporta elementos y un desarrollo original que denomina Hermenéutica Analógica. ¿Cuál considera usted que es el valor, o en qué radica la importancia de la Hermenéutica para la filosofía actual? y ¿cuál es, asimismo, el aporte o valor del planteamiento que usted hace, al desarrollar el tema de la analogía, para la Hermenéutica contemporánea?

**Mauricio Beuchot.**- Muy buena parte de lo que hacemos en filosofía tiene que ver con la Hermenéutica, ya que leemos e interpretamos textos de otros autores. Pero, sobre todo, la Hermenéutica es importante para la filosofía porque ha llegado a constituirse como uno de los métodos, uno que, al igual que la pragmática, quiere esforzarse por captar lo que quiso decir un autor, poniendo su texto en su contexto, y tratar de hacerlo comprensible para la gente de hoy, procurando ver la significación que puede tener para el contexto nuestro y ser aplicado al tiempo actual. Además, la Hermenéutica ha recibido un realce muy grande recientemente porque estamos en una época de lingüistización del conocimiento (incluso de la realidad), y eso hace que se acuda a ella más de lo que se hizo, por ejemplo, en momentos de racionalismo y cientificismo.

La analogía es proporción, límite y medida (como lo señalaron ya los pitagóricos). Por eso una Hermenéutica analógica es la que ha de encargarse de señalar los límites a la interpretación, de modo que proporcionalmente se rescate la intención del autor, y también se guarde la proporción en el enriquecimiento de su texto, siempre conscientes de que ni todo es objetividad ni mera subjetividad. La analogía es un modo de significación que está intermedio entre la univocidad y la equivocidad; por eso la Hermenéutica analógica ha de evitar la pretensión, cada vez más abandonada, de la exactitud univocista y, al mismo tiempo, la caída en el caos equivocista. Se coloca en un medio prudencial. De ahí que el valor que yo veo a mi propuesta de analogizar la Hermenéutica, deparando una Hermenéutica analógica, es el de frenar la diáspora hacia la equivocidad que nos ha resultado del desencanto de los racionalismos y cientificismos, que propugnaban la univocidad. Dada la crisis del ideal univocista, hemos caído en la desesperación equivocista (nihilismo, relativismo, escepticismo, contingentismo, etc.), y es ahí donde la analogía o el analogismo abre una puerta que estaba cerrada, una puerta para salir del impasse en el que nos encontramos sumidos, por estar o en uno o en otro de los extremos mencionados. En cambio, una Hermenéutica analógica abre la gama de posibilidades de la verdad, frente a la cerrazón del posi-

Édouard Vuillard, *The Newspaper*, about 1898.



vismo (que sólo admitía una interpretación única como válida) y frente a la apertura desmedida de muchos posmodernos, que quieren ver todas las interpretaciones como válidas y complementarias. Ante lo que Ricoeur llama el conflicto de las interpretaciones, tenemos que poder decidir cuáles se acercan más a la verdad del texto, y cuáles se alejan de ella; y es lo que nos permite hacer la Hermenéutica analógica, dando cabida a interpretaciones distintas dentro de un marco proporcional, y además jerarquizadas de manera que se distinga cuáles son más válidas que las otras.

**RMG.-** Muchas veces se concibe a la Hermenéutica como una corriente de pensamiento que es parte de una tendencia más amplia llamada "posmodernidad". ¿Cómo considera que podría caracterizarse la relación entre Hermenéutica, modernidad y posmodernidad?

**MB.-** Ciertamente la Hermenéutica prospera más en la posmodernidad que en la modernidad; se encuentra más a gusto en una que en otra. La Hermenéutica supone más intelección o intuición que raciocinio, por eso el racionalismo no la acepta bien. La modernidad casi olvidó a la Hermenéutica, por su ideal univocista de lo claro y lo distinto. Pero ahora la posmodernidad ha dado cabida a la Hermenéutica de tal manera que parece la piedra filosofal, o la varita de virtud que ha de curar todo. Y no es así. La Hermenéutica se ha mostrado como teniendo el peligro de mucho subjetivismo, que hay que equilibrar con una dosis de racionalidad, de científicidad.

**RMG.-** ¿Qué tan importante considera la posibilidad de que se establezca un diálogo vivo entre usted y otros pensadores que se ocupan del tema de la Hermenéutica, como Gadamer y Ricoeur? O ¿cree que resultaría más enriquecedor el vínculo con otros pensadores, más bien políticos, posmodernos o "ilustrados", como Habermas o Vattimo?

**MB.-** Creo que el diálogo con unos y otros es fructífero. De hecho, yo he tenido un diálogo constante con los otros teóricos de la Hermenéutica, como Gadamer y Ricoeur. Sobre todo con Ricoeur y, en menor medida, con Gadamer. En cuanto a los filósofos políticos, sobre todo "ilustrados", como Habermas y Apel, ha sido menor, porque me he detenido mucho en las condiciones mismas de la estructuración de la Hermenéutica,

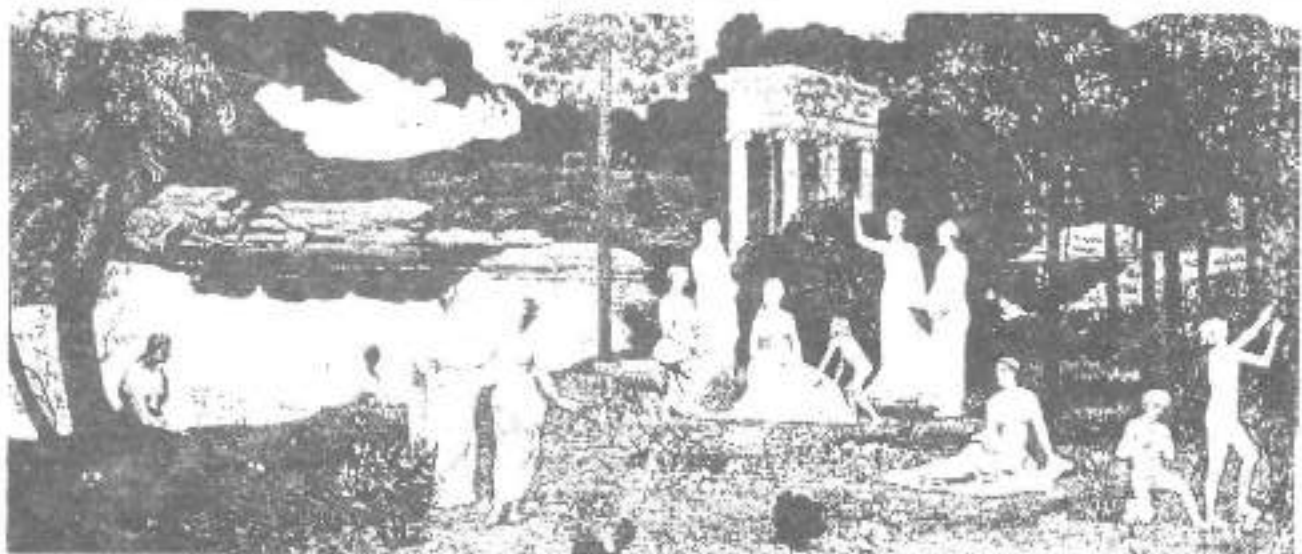


Dante Gabriel Rossetti, *Ekzuzash Soidal Plaving her Har*.

más que en sus aplicaciones; en este sentido, he mantenido un diálogo más estrecho con Vattimo, que constantemente hace aportaciones a la Hermenéutica en sí misma, y en sus relaciones con la metafísica, por ejemplo.

**RMG.-** El desarrollo científico y tecnológico de la modernidad ha producido un aislamiento de los individuos y simultáneamente un proceso de homogeneización que tiene consecuencias éticas y políticas. Asistimos a un proceso de sobresaturación de la información, que parece pervertir el sentido de la comunicación al suplantaría con el espectáculo de masas. ¿Cómo se vincula la Hermenéutica analógica con problemas de tipo cultural como éstos?

**MB.-** Me parece que la Hermenéutica analógica puede plantear un límite a este fenómeno tan pernicioso. De hecho, mi noción de límite analógico se acerca mucho a la lógica del límite de Eugenio Tria. La analogía es proporcionalidad y, por lo tanto, búsqueda de porciones, de límites. Y eso tiene que aplicarse a la invasión y hasta desbordamiento de los medios masi-



Pierre Puvis de Chavannes. *The second Grove Near to the Arts and the Muses*. 1854

vos de comunicación. La sobreinformación es como una inmensa ola que inunda todo, inclusive la realidad. No solamente esa sobreinformación nos hace perder los criterios del bien y del mal, sino los del ser y el aparecer. Una Hermenéutica analógica trata de no perder la referencia de nuestros signos y textos con la realidad, para no perdernos. Como resultado de ello mismo, nos capacita para poder interpretar los caminos hacia el significado ético y político, y poder evitar lo que es nocivo para nuestro semejante y para nosotros mismos.

**RMG.-** ¿Cuáles son las fuentes teóricas que nutren y configuran el aspecto actual de la reflexión Hermenéutica? Y ¿cuáles son las fuentes personales que promovieron en usted el interés por la Hermenéutica?

**MB.-** La Hermenéutica actual tiene su origen en la confluencia del historicismo diltheyano (fue Dilthey quien recupera a Schleiermacher) y de la fenomenología de Husserl, tal como se ve en Heidegger. Quien supo explotar esa veta Hermenéutica del pensamiento heideggeriano fue su discípulo Gadamer. Y alguien muy atento a todos estos desarrollos fue Ricoeur. Después se coloca un discípulo y traductor italiano de Gadamer, que es Vattimo. Vienen enseguida los continuadores en estas mismas escuelas.

Personalmente, los que me han atraído más a la Hermenéutica han sido Ricoeur y Gadamer. A Ricoeur es a quien pretendo seguir, desarrollar y completar con la idea de una Hermenéutica analógica, y no sólo metafórica como la que él propuso. De Gadamer he tomado muchas ideas que me han resultado sumamente esclarecedoras. Sobre todo en la idea de rescatar la metafísica para la Hermenéutica, principalmen-

te a través de la poesía. También podría decir que de Vattimo aprovecho la idea de un pensamiento no "fuerte" y prepotente, sino "débil" y abierto, lo cual creo realizar con mi Hermenéutica analógica.

**RMG.-** Sabemos que el tema de la Hermenéutica analógica ha sido recibido con mucho interés por estudiosos de diversos campos teóricos y académicos, además de la filosofía, como el ámbito psicoanalítico, pedagógico, jurídico, político, feminista, y que es uno de los pocos productos teóricos que ha rebasado nuestras fronteras, debido al grado de originalidad y la pertinencia que ofrece a quienes se preocupan por realizar una comprensión efectiva del mundo, a pesar de los límites epistemológicos y la situación de "crisis del pensamiento" que vivimos. No es frecuente, por otra parte, que un "planteamiento propio" (en términos culturales) o una teoría producida en un país subdesarrollado tenga tanto auge, si se me permite el término; ¿cuál cree usted que es la razón de este interés por su pensamiento, que pone en juego la tan buscada interdisciplinariedad y hace que académicos de distintos países lean a un mexicano?

**MB.-** Yo creo que en todas partes se han estado buscando puertas de salida, que destraben la situación de estancamiento cultural que padecemos. Yo veo en otros autores propuestas similares a la mía, de búsqueda de ponderación y de recuperación de elementos de sensatez que casi hemos perdido. He recibido comentarios de apoyo y de crítica de varias gentes de diversas partes. Ambas cosas las agradezco; pues los apoyos y adhesiones estimulan a seguir, pero las críticas y objeciones orientan, iluminan el camino. #



Oscar Kokoschka, *Portrait of Pablo Casals*, 1954

## ***El decir imposible***

***(Psicoanálisis y lenguaje)***

*Alberto García*

### **Introducción**

*La letra mata*  
Lacan

Lenguaje: vínculo, vehículo, habitáculo. Vínculo entre las subjetividades: es el habla más que el carácter lo que nos liga a los otros, por ello es que también es el habla lo que nos des-vincula de los otros; el habla forma las ligas y las escisiones, incluso en el discurso de la vida solitaria del alma la propia subjetividad se separa de sí misma, es decir, se reconoce y se desconoce al mismo tiempo en aquello que se dice a sí misma o en lo que escribe. Vehículo de los pensamientos, aunque desde el psicoanálisis más bien vehículo de los deseos; de cualquier modo pensamos y deseamos por medio del lenguaje. Habitáculo de algo que transgrede al decir individual: el decir no se dice a sí mismo, siempre apunta a otra cosa más allá de su propio decir, todo decir arrastra ya una historia de los decires históricos, y apunta precisamente a esa histo-

ria que ha configurado el decir: el ser [o el inconsciente].

El ser habita en el lenguaje. Pero al instalarse el hombre en el habla, habita de alguna forma también en el lenguaje. Sin embargo, el habitar del ser y el habitar del hombre son habitares cualitativamente distintos: el ser habita en el lenguaje porque es palabra originaria, verbo primero e, incluso, lo innombrable, mientras que el hombre habita en el lenguaje por pensar y actuar por medio de él.

El hombre es el que profiere signos. Y el que habla, al hablar, sabe qué signos utilizar para poder decir algo, los tiene que conocer, pero ¿conoce bien a bien el contenido de esos signos, su significación, al decir algo? ¿Sabe lo que dice el que habla cuando

*\* Trabajo Presentado en el curso: "Epistemología y Psicoanálisis" impartido por la Dra. Rosano Herrera (Febrero - Julio 1998).*



habla, más allá del conocimiento de los signos expresivos? Tal vez desde la experiencia psicoanalítica puede verse la pertinencia de las anteriores preguntas. En ella el analizado habla y el analista escucha e interpreta; el analista deja que el analizado hable, ¿por qué? Porque supone que el analizado sabe el significado de lo que dice, sólo que en el momento cree ignorarlo porque su inconsciente hace que lo olvide (por ejemplo el discurso del sueño). Sin embargo, aunque el analizado sabe en el fondo lo que dice, sólo que cree ignorarlo, el analista se encuentra presente en el momento en que el analizado se da cuenta de que sí sabe lo que dice, ¿por qué? ¿La función del analista es sólo de ser el pretexto para que la verdad del decir se revele, o tiene que estar ahí para interpretar lo que se encuentra en el decir?; en todo caso ¿es la palabra de algún modo transparente, revela ella la verdad de su propio decir, o, la palabra siempre nos oculta algo, siempre mente?

### Psicoanálisis, Prohibición y Cultura

Aunque el mismo Freud reconocía que para poder entender al psicoanálisis no se necesitaba de una formación médica, lo cierto es que el psicoanálisis comenzó como un intento científico para poder resolver algunos de los problemas que la medicina convencional no resolvía por no poderlos comprender en su esencia. Nos referimos sobre todo a los casos de histeria, fobia y paranoia. La ciencia médica no podía comprender los casos de histeria y, ante esa impotencia, les quitaban la atención requerida y consideraban a los histéricos como personas que engañaban a la ciencia simulando una enfermedad que no existía.

Ante esa negativa, Freud experimentó otras vías de curación para los pacientes neuróticos. Su primer intento fue la hipnosis, sin embargo, el mismo Freud pronto tuvo que experimentar otras vías simultáneas. Estos intentos se convirtieron en el descubrimiento del método psicoanalítico. En la hipnosis los pacientes histéricos hablaban sobre sus sueños y fantasías, no obstante, bien pronto Freud se dio cuenta de que eso que los pacientes contaban bajo hipnosis podían contarlo en una sesión terapéutica. A lo largo de sus sesiones nuestro autor descubrió que toda vez que los pacientes hablaban quedaban como liberados de sus patologías, siendo que con el tiempo presentaban una mejora notable. Así lo expresa Freud al hablar de una de sus pacientes: *"toda vez que contaba cierto número*

*de esas fantasías, quedaba como liberada y se veía reconducida a la vida anímica normal"*.<sup>1</sup>

Así se llegaron a descubrir las causas de la histeria. Al narrar los acontecimientos de su vida, los pacientes histéricos presentaban siempre lagunas en su narración, había omisiones que los pacientes no podían restituir. Sin duda esas lagunas significaban algo: los histéricos no podían recordar vivencias traumáticas, siendo que su patología actual era el signo, la marca, el síntoma de esos traumas. De esos traumas los pacientes no podían liberarse, incluso no podían nombrarlos sino bajo cierto estado hipnótico o bajo cierta liberación del lenguaje, no obstante seguían adheridos a ellos ya que "los recuerdos olvidados no están perdidos".<sup>2</sup>

Esto llevó a Freud a descubrir una escisión en la subjetividad humana, ya que encontró, por una parte, que existía una resistencia a hacer presentes esos traumas, es decir, que quedaban reprimidos y, por otra, que, no obstante, había una fuerza que los incitaba a hacer consciente eso que olvidaban. Esas fuerzas que se encuentran dentro del mismo sujeto y que se contraponen son: el deseo —lo inconsciente— y su censura —lo consciente— pero hay más, Freud encontró además que los síntomas son recuerdos reprimidos de una época remota en la que se formaron, la infancia, y que se formaron por la castración de ciertos deseos sexuales del infante. He ahí el origen de todas las histerias.

En su afán de encontrar el origen de esas formaciones patológicas, Freud no sólo tuvo que remitirse en su teoría a las etapas infantiles del hombre, sino que viró hacia algo aún más primitivo: a los orígenes de la humanidad misma, y más aún, a la fase preliminar de esos orígenes, a la cultura totémica.

Todas las sociedades totémicas se encuentran sometidas a una ley de obligación, considerada como sagrada, según la cual ningún individuo perteneciente a un tótem determinado puede sostener relaciones sexuales con cualquier otro individuo del mismo tótem. Así, los miembros de un tótem sólo pueden relacionarse sexualmente con individuos de diferentes tótems, siendo que los infantes nacidos quedaban inscritos al tótem de la madre. Las razones de dicha prohibición —*exogamia*— las encuentra Freud en el horror que le tenían los primitivos al incesto.

Así, en el origen de todo grupo social, y por ende, de toda cultura, se encuentra la exogamia, la prohibi-



Pierre Bonnard, *Self-portrait*

ción del incesto. Por ello es que en el origen de toda cultura se encuentra una prohibición, una ley. Pero lo que está diciendo esta prohibición no es que el primitivo tenga una aversión natural ante el incesto, sino, por lo contrario, si es necesario poner un interdicto al incesto es porque existe en el primitivo "un deseo natural que impulsara al incesto".<sup>3</sup> De ahí que Freud pueda inferir que "los primeros deseos sexuales del hombre son siempre de naturaleza incestuosa".<sup>4</sup>

Pero, ¿por qué existió la necesidad de reprimir dichos deseos en el mismo primitivo? Sólo hay una respuesta: porque llevaron a cabo su deseo. Apoyándose en Darwin, Freud afirmó que existe una completa similitud entre las hordas de primates y las sociedades humanas primitivas, de tal forma que puede hacerse una analogía. En las hordas de primates existe una figura central, figura de autoridad, de fuerza y de pro-

tección: el padre, alrededor de esta figura se lleva a cabo la vida de la horda; estas hordas se componen además de varias madres, las cuales pertenecen al padre, y de las consiguientes crías, las cuales, si son machos, al llegar a la juventud son inmediatamente expulsadas de la horda por parte del padre. El padre expulsa a sus crías por miedo a ser desplazado como figura primera y para prevenir, bajo el sentimiento de posesión sobre las hembras, relaciones incestuosas.

No obstante, hubo un tiempo en que los primitivos se sublevaron a la figura del padre. Los jóvenes varones asesinaron al padre para poder disponer de las madres. La muerte del padre estuvo acompañada de un festín en el cual comieron su carne, tomaron de él una parte de su poder. Sin embargo, una vez muerto el padre, sobrevino el sentimiento de culpa y los hijos desautorizaron su acto y renunciaron a tomar posesión de las madres. Así, instauraron la primera ley, la ley de la prohibición del incesto y ellos mismos se prohibieron lo que el padre les había prohibido; siendo que "el padre muerto adquirió un poder mucho mayor del que había poseído en vida".<sup>5</sup>

El hombre primitivo hubo de darse cuenta de que la consecución de sus deseos incestuosos hubieran sido perjudiciales para el sostenimiento de su sociedad. Cultura y deseo se contraponen ya que "la cultura se basa, pues, en la insatisfacción de la sexualidad".<sup>6</sup> Pero esos deseos hubieron de continuar de forma reprimida a lo largo de la historia en la formación psíquica que surgió como consecuencia de ese trauma que debió ser el fracaso de sus deseos: el inconsciente que guarda de forma reprimida, por efecto de la ley primigenia, los primeros deseos sexuales del hombre. Por ello es que seguimos siendo primitivos, porque existe una continuidad en la vida psíquica del hombre.

## Lenguaje e Inconsciente

La cultura regula los deseos del hombre, los somete a la norma, a la ley, aunque su intento primordial siempre ha sido suprimirlos. Sin embargo, así como es im-

posible sustituir al padre a lo indecible, es igualmente imposible suprimir los deseos primigenios. Por ello es que el sujeto siempre se encuentra ante la ambivalencia entre su querer y el querer del otro, de los otros, de la cultura, de la ley, del padre. No obstante, al quedar reprimidos en el inconsciente del sujeto, y por lo tanto, de alguna forma presentes, el sujeto ha creado algunas instancias para poder expresar de forma velada sus deseos; así es como surge el lenguaje, como el intento de restituir la falta del cumplimiento de los deseos del sujeto: ante la separación del sujeto y el objeto de su deseo está el lenguaje que recompone el goce.

Por ello es que también en el lenguaje gozamos. Ahí llevamos a cumplimiento simbólico lo que la cultura nos ha prohibido, el objeto del goce que ha sido de una vez y para siempre un objeto perdido. Ante esta pérdida el sujeto invoca al objeto de su deseo en el lenguaje, lo llama a existencia, llama a lo velado a develarse; así, "la prohibición del incesto hace del hombre un ser hablante, un soñador, un creador".<sup>7</sup> Sin embargo, el goce experimentado por el lenguaje es un goce no simbólico, sino que es, por el contrario, un goce real; de ahí la efectividad del lenguaje para poder revelar los deseos del sujeto. Pero esa realidad es sólo del sujeto, de su goce, no de su objeto.

En el lenguaje el orden simbólico adquiere el carácter de realidad, sin necesidad del cumplimiento carnal con el objeto del goce. Esa es la efectividad del discurso amoroso: el amor, si existe, existe sólo como discurso, como verbo echado al viento: la seducción del amor es la seducción del lenguaje encarnado. La aceptación del lenguaje en la cultura se da por el simple hecho de que el cumplimiento simbólico del deseo no es perjudicial para la preservación de la cultura, como lo es el cumplimiento carnal —incestuoso.

Sin embargo, aunque el lenguaje sea socialmente aceptado, la función del lenguaje no está en función de eso que la cultura ha llamado comunicación, el intercambio simétrico de mensajes con sentido. Por el contrario "la función del lenguaje no es informar, sino evocar".<sup>8</sup> Llamar al deseo original, nostalgia del objeto extraviado por el bienestar común. Así, "por la palabra que es ya una presencia hecha ausencia, la ausencia misma viene a nombrarse en un momento original".<sup>9</sup>

Por ello es que el sujeto que habla no habla de sí mismo, sino de su falta, de su deseo. Ese deseo no es sino deseo de lo otro, del Otro —Autre. Así, el discurso transgrede al sujeto que lo porta, habla más de lo que

el sujeto quiso decir, y habla en el sujeto, no él mismo, sino su inconsciente, portador de todas las faltas. Esto lo descubrió Freud cuando afirmaba que el sujeto no alcanza a reconocer toda la verdad de su discurso ya que es el inconsciente el que habla en ese discurso: es el deseo el que habla, es decir, el otro; y es por la represión del consciente sobre el deseo, que el sujeto no se da cuenta de algunos cortes que acontecen en su discurso y que dicen más que la continuidad misma de su discurso, ya que dicen su deseo mismo.

En esos cortes, discontinuidades, actos fallidos, puntuaciones a destiempo, es donde se revela la verdad del discurso. En esos actos es donde acontece al hablante un silencio, y entonces la palabra se vuelve sospechosa, ya no dice lo que el sujeto quiso decir, sino lo que no quiso decir; pero sin embargo lo dijo, siendo entonces que eso que dijo pero que no quiso decir es el decir de algo reprimido en él. Por eso es que el inconsciente habla, y habla de la verdad del sujeto, de la verdad de su deseo: "se habla para el otro, desde el otro, en el otro".<sup>10</sup>

Así, "el inconsciente es el discurso del Otro",<sup>11</sup> es decir, el sujeto está sujetado al discurso del Otro antes de ser autor de su discurso que lo represente ante el Otro. Por ello es que afirma Lacan: el inconsciente está estructurado como un lenguaje, como un lenguaje del deseo. Este deseo es condición del discurso, ya que el discurso está sometido a una represión anterior al lenguaje y que posibilita la aparición del lenguaje.

El sujeto es sujeto merced a ese deseo primigenio que lo hace un ser cultural. El deseo antecede al sujeto. Pero si la verdad del sujeto, su deseo, está en su inconsciente, y si el inconsciente expresa su verdad a través del discurso, entonces el discurso del inconsciente antecede al sujeto. Por ello es que tanto deseo como lenguaje son constituyentes del sujeto, y no es el sujeto el que crea su deseo y su lenguaje.

El sujeto, antes de nacer, es ya atravesado por el lenguaje del deseo. Antes del nacimiento del sujeto, los padres ya han deseado algo sobre el aún-no-naciente, lo llaman a deseo a través de su discurso. El sujeto es nombrado antes de su nacimiento. El nombre propio, Índice de su identidad posterior, significa que el individuo ha sido atravesado antes de su salida a la luz por el deseo y por el lenguaje de ese deseo.

Por ello es que el sujeto, antes de ver la luz, es ya "siervo del lenguaje"; su identidad queda ya y para siempre como una identidad *lenguajera*, antes de ser una

identidad de carácter: "el lenguaje con su estructura preexiste a la entrada que hace en él cada sujeto en un momento de su desarrollo mental".<sup>12</sup>

Así, el último término de la condición humana puede reducirse al lenguaje. Por ello es que el sujeto es un sujeto del lenguaje, porque es sujeto del inconsciente y porque el inconsciente está estructurado como lenguaje. Ello quiere decir que para el sujeto no hay realidad más allá del lenguaje y que "el sujeto (...) más que hablar, es hablado".<sup>13</sup>

El sujeto no dice, es dicho por el lenguaje: el hombre no ha creado los símbolos, sino que los símbolos son los que lo han hecho hombre.

Aquí es donde Lacan ha acuñado el término *parlêtre* para dar cuenta de esta esencia lingüística del hombre. *Parlêtre* significa que el ser del hombre es un ser hablado, que en mí habla me va mi ser y que ser es ser hablado. *Parlêtre*: condición previa de toda diversidad lingüística, es capacidad expresiva del hombre que despliega esa capacidad por estar de antemano atravesado por el lenguaje.

### Desplazamiento y Significado

Sujeto y lenguaje se corresponden en sus escisiones. El lenguaje es la estructura anterior al sujeto, es la estructura estructurante, mientras que el sujeto es la estructura estructurada: la ley del hombre es la ley del lenguaje. Sin embargo, esa ley del lenguaje no es la ley de la gramática; por el contrario, la gramática es esa normación que la cultura ha impuesto al lenguaje. La normación de la ley del lenguaje está dada por el inconsciente.

Aquí es donde el psicoanálisis se enfrenta a la lingüística. La lingüística postula que hay una realidad después del lenguaje. Para el psicoanálisis nada hay más falso que eso; el sujeto es un ser del lenguaje: nada hay más allá del lenguaje para el sujeto, el lenguaje es su realidad anterior y posterior. No hay metalenguaje, no hay reflexión sobre el lenguaje más allá del lenguaje. El lenguaje se vive, y sólo en la vivencia del lenguaje se puede encontrar su esencia.<sup>14</sup>

Para la lingüística, la realidad del lenguaje puede



Edvard Munch, *The Candle Dancers*, 1917.

reducirse a un algoritmo: S/s —significante sobre significado. Ahí, la lingüística puede ver una relación de paralelismo entre significante y significado, siendo este paralelismo la significación, ello quiere decir que una expresión tiene significación cuando hay una correspondencia entre significante —la palabra— y significado —aquello que mienta la palabra. Pareciera entonces que existe en el lenguaje una total congruencia en la que los significantes no se desvían de sus significados y que el lenguaje es totalmente unívoco.

Sin embargo, el psicoanálisis nos hace ver que el lenguaje no siempre acepta univocidad; por el contrario, la tarea del psicoanálisis es hacernos dar cuenta de la función de las dimensiones incongruentes del lenguaje. El lenguaje multívoco es el esencial para la reflexión del lenguaje, ya que son las escisiones del lenguaje las que nos revelan tanto la verdad sobre el lenguaje como sobre el sujeto que habla.

Los actos fallidos nos muestran que no siempre hay correspondencia entre significante y significado. En los lapsus se dice siempre otra cosa de lo que se quiso decir, sin embargo, eso que el discurso siempre quiere decir en su discursividad es siempre la verdad que

el inconsciente trae a flote. El significado no cambia en un lapsus lingüe, lo que sucede es que eso que se quiso decir se dice con otro significante. Ahí se produce una separación entre significante y significado, siendo que el significante adquiere prioridad en el discurso, incluso autonomía: *"ese valor de significante de la imagen no tiene nada que ver con su significación"*.<sup>14</sup>

El significante y el significado no son paralelos. Es un error, pues, pensar que el significante está ahí para que el sujeto pueda decir las cosas tal y como las tenía en mente, que está ahí para el servicio del significado. El significado se efectúa gracias a los juegos del significante. Es la variedad de las palabras, la similitud entre los términos, lo que crea el efecto de significado y, por ende, de sentido. *"En la lengua hay siempre demasiadas palabras y singularmente al mismo tiempo nunca son suficientes para decir lo que se quiere decir"*,<sup>15</sup> por ello decimos más de lo que queremos decir.

Así, el significado se desliza, se desliza a través de los significantes. En la cadena discursiva siempre faltan las palabras, no encontramos la palabra adecuada para decir algo, por ello es que es siempre en relación a otros significantes que formulamos algo. Ello quiere decir que construimos el significado merced a una cadena entre significantes, *"por eso la matriz mínima del lenguaje tal como la escribe Lacan es un significante y luego otro"*.<sup>17</sup>

Los significantes cavan el surco en el que se siembran los significados, pero siempre los significantes exceden a los significados. Ello nos lleva a una concepción creativa del lenguaje: el lenguaje permite flexibilidad y por ello permite la creación de nuevos significantes para decir lo que se quiere decir, aunque nunca se llegue a decir: *"el significante no puede alcanzar una definición autónoma porque siempre aparece relacionado con otro significante que, volviendo sobre él, lo resignifica"*.<sup>18</sup> Merced a la necesidad de esta resignificación acontece en el lenguaje un decir imposible.

Por ello es que el sentido se da en la cadena signifiante: la colocación de los términos, de los significantes, determina el sentido de la expresión, es decir, no es la referencia directa a una realidad nombrada lo que da el sentido, sino que el sentido acontece dentro del mismo decir. *"No hay*

*el sentido fuera de la cadena discursiva"*,<sup>19</sup> por ello es que es imposible el metalenguaje.

Así, es más bien la puntuación de las cadenas discursivas y, dentro de ellas, de los significantes, lo que da el sentido; el significado se determina en el desplazamiento de los significantes, en su puntuación en la cadena del decir. *"La puntuación una vez colocada fija el sentido, su cambio lo renueva o lo trastorna"*.<sup>20</sup> Ningún escrito determina la significación de su contenido, sino que éste se determina de acuerdo a la puntuación dada a su lectura, su significación está en los espaciamentos y puntuaciones que el inconsciente del lector le den de acuerdo a sus propios traumas. El significado es la metáfora que des-compone el sentido original.

### El Habla y lo No-Dicho

La palabra es metáfora, sustitución de un significante por otro que pretende dar el mismo sentido —por lo menos un sentido más refinado respecto de la verdad del decir. La palabra expresa al inconsciente, pero también al síntoma... *"El síntoma es una metáfora"*,<sup>21</sup> es decir, el síntoma es también del orden del discurso y, como todo discurso, es multívoco. Por ello es que hay que traducir al síntoma, hay que interpretarlo, hay que

Edvar Munch, *The Death of Mera*, 1905-7.





Carlo Carrà, *The Horsemen of Apocalypse*, 1908.

poner unas palabras por otras —metáfora.

La función del análisis es tanto una función de restitución de la palabra original en el discurso como una función de interpretación "al pie de la letra" de la palabra del discurso para descubrir lo que no dice la palabra. Pero con ello se ve que aún no hemos respondido a la pregunta fundamental de nuestro trabajo —plantada al final de la introducción. Así pues, se hace necesario virar por otros caminos del pensamiento para tratar de responderla.

Tenemos al menos dos puntos en los que la *fraternidad* de Lacan con Heidegger se cumple: la palabra es palabra original y necesita de interpretación. En Heidegger la palabra es la palabra original del ser: el ser se manifiesta más propiamente en la palabra ya que es la palabra lo que más expresa la ambigüedad del ser, ambigüedad apofántica donde el ser se presenta y se oculta al mismo tiempo. Pero, a la vez, por ésta misma realidad apofántica del ser, es por lo que la palabra del ser necesita de interpretación, es decir, de restitución de su decir original.

Para Heidegger, la metafísica y la técnica, expresión última de la metafísica, han cientifizado la palabra; la palabra ya no expresa al ser, ya no es palabra originaria, sino que ahora es palabra de la verdad del ente. De lo que se trata es de decir lo no-dicho del ser, de restituir a la palabra en su decir original a través del pensar y del poetizar,<sup>22</sup> ya que la palabra es aquello por lo que es el pensamiento y aquello por lo que es el poetizar. Interpretar sería el llevar el mensaje de esta restitución en la que la palabra originaria se quitase los velos y se dejase ver.

Pero la palabra originaria del ser habla al hombre y por ello es por lo que el hombre tiene capacidad del

habla. El ser no se encuentra en el suelo de la realidad del Dasein, por el contrario, se encuentra permeando toda su existencia en tanto que el ser se despliega como mundo y en tanto que el Dasein es un ser-en-el-mundo. Así, "el ser humano habla. *Hablamos despiertos y en sueños. Hablamos continuamente; hablamos incluso cuando no pronunciamos palabra alguna y cuando sólo escuchamos o leemos; hablamos también cuando ni escuchamos ni leemos sino que efectuamos un trabajo o nos entregamos al ocio.*"<sup>23</sup>

Siguiendo a Humboldt, Heidegger está de acuerdo en que el habla no es tanto una obra —*ergon*—, sino que es un trabajo —*energeia*. El habla no es una obra que haya realizado el hombre, el habla no la ha creado el hombre, sino que es un trabajo que simplemente efectúa y que ya estaba ahí constituido a la hora de nacer porque es palabra originaria de lo que le antecede.

Aquí también Lacan ha dicho ya algo: la palabra constituye al hombre, tanto así que la palabra no la ha creado el sujeto, sino que el sujeto es creado por la palabra. Así, la palabra es del ámbito del ser; si cambiamos nuestra relación con el lenguaje estaremos más cerca del ser: "al tocar, por poco que sea, la relación del hombre con el significante (...) se cambia el curso de la historia modificando las amarras de su ser".<sup>24</sup>

El habla habla, más allá de lo que quiso decir el que habla. Incluso en su silencio el hombre habla, y habla no de sí mismo, sino de algo que lo constituye. Así, nada más equivocado que pensar que la función del lenguaje es transmitir un mensaje, comunicar algo que el oyente va a entender tal y como lo entiende el hablante, ya que "el lenguaje, considerado en su verdadera esencia, es algo efímero siempre y en cada

momento',<sup>25</sup> tan efímero como el ser que se presenta y se ausenta a un mismo tiempo.

Pero hay más; el habla no sólo habla de sí misma, de su propio hablar, sino que, además, habla del mundo, y al hablar de él lo crea. *'Es el mundo de las palabras el que crea el mundo de las cosas'*,<sup>26</sup> las cosas están ahí, existiendo en el mundo, porque el habla las llama a existencia, las evoca con su decir. *'El hablar (...) habla invitando las cosas a venir al mundo y el mundo hacia las cosas'*.<sup>27</sup>

Por ello es que puede decir Heidegger que la función del habla es abrir el Dasein al mundo. El Dasein se dirige a las cosas del mundo significándolas, nombrándolas, y por medio de ese significarlas puede utilizarlas como útiles. El Dasein pone signos a las cosas y, por medio de ellos, se dirige a las cosas del mundo circundante.

En Lacan esta función de abrir mundo también se cumple, ya que la palabra es la que da ser concreto a la esencia de las cosas: el ser de las cosas está en su ser dichas, así como el ser del sujeto está en ser nombrado, en ser dicho por el Otro, por el deseo previo a su nacer, por el deseo que en su falta de objeto nombra y evoca ese objeto en un decir imposible, imposible en tanto que ese evocar es siempre a medias.

## Conclusión

El inconsciente apunta al lenguaje y el lenguaje al inconsciente, la naturaleza del inconsciente revela la naturaleza del lenguaje; inconsciente y lenguaje se atraviesan mutuamente, y en ese atravesamiento se llevan de paso al sujeto. El sujeto es atravesado tanto por el inconsciente como por el lenguaje, ellos hablan de su verdad, de su realidad como sujeto.

El sujeto es un ser-hablante, un hablante-ser. El ser del sujeto se constituye a partir de una escisión, la escisión consciente-inconsciente, por ello es que su naturaleza corresponde a la naturaleza siempre ambigua del lenguaje. El lenguaje oculta la verdad del sujeto, pero, a un tiempo, esta verdad sólo se puede revelar a través del lenguaje, a través de lo no-dicho por medio del lenguaje. Por ello es que hemos de admitir que, dada su naturaleza, no hay solución para el problema del lenguaje, como no hay solución para el problema del sujeto. El lenguaje no puede salvarse de las ambigüedades, por lo que no puede haber una resolución limpia para el lenguaje. En todo caso, el lenguaje es tan apofántico como el ser: se presenta y se oculta

a un mismo tiempo en el decir: su verdad se presenta como una verdad que se oculta y se devela en el mismo decir. Ante ello no tenemos más que aceptar que estamos atravesados por meras ambigüedades, y que nuestro ser es por ello siempre una falta, falta en ser.

## Notas

1. Sigmund Freud, "Cinco Conferencias sobre Psicoanálisis". *Obras Completas*, Buenos Aires, T. XI, Bs. As., Amorruta, 1979, p. 10.
2. *Ibidem*, p. 20.
3. S. Freud, *Tótem y Tabú*, Madrid, Alianza, 1994, p. 162.
4. *Ibidem*, p. 163.
5. *Ibidem*, p. 186.
6. Nestor Braunstein, "Nada que sea más siniestro que el Hombre", *A Medio Siglo de El Malestar en la Cultura*, México, Siglo XXI, 1981, p. 225.
7. *Ibidem*, p. 216.
8. Jacques Lacan, *Escritos I*, México, Siglo XXI, 1980, p. 117.
9. *Ibidem*, p. 95.
10. N. Braunstein, "Lingüística", *El Lenguaje y el Inconsciente Freudiano*, México, Siglo XXI, 1997, p. 169.
11. Lacan, *op. cit.*, México, Siglo XXI, 1997, p. 504.
12. *Ibidem*, p. 475.
13. Lacan, *op. cit.*, México, Siglo XXI, 1980, p. 102.
14. Es impresionante la similitud existente entre la reflexión psicoanalítica del lenguaje y la reflexión heideggeriana. Para Heidegger el lenguaje es uno de los existenciales que definen el ser del hombre, por lo que lenguaje no es primariamente una teoría, sino una experiencia.
15. Lacan, *op. cit.*, México, Siglo XXI, 1997, p. 490.
16. Jacques-Alain Miller, *Recorrido de Lacan (ocho conferencias)*, Bs. As., Manantial, p. 31.
17. *Ibidem*, p. 37.
18. Braunstein, "Lingüística", *op. cit.* p. 193.
19. *Ibidem*, p. 185.
20. Lacan, *op. cit.*, México, Siglo XXI, 1980, p. 131.
21. Lacan, *op. cit.*, México, Siglo XXI, 1997, p. 508.
22. Cfr., "Solamente un Dios puede Todavía Salvamos" (Entrevista de Der Spiegel), *Algunos textos de Heidegger*, México, Universidad Iberoamericana, 1988.
23. Martin Heidegger, *De Camino al Habla*, Barcelona, Eds. Del Servai, 1987, p. 11.
24. Lacan, *op. cit.*, México, Siglo XXI, 1997, p. 507.
25. M. Heidegger, *El Ser y el Tiempo*, México, F.C.E., 1988, p. 65.
26. Lacan, *op. cit.*, México, Siglo XXI, 1980, p. 96.
27. M. Heidegger, *De Camino al Habla*, p. 22.



## Del acontecer de la verdad en el discurso psicoanalítico

Marcela Madrid

A Rosario Herrera

### Introducción.

"La interpretación (como la verdad), atañe a la causa del deseo, causa que ella revela, y de la demanda que con su modal arroja el conjunto de los dichos".

J. Lacan.

¿Verdad?, ¿error?, ¿metáfora? o ¿sin-sentido?  
¿A qué orden responde la palabra del analizante? ¿qué función ejerce la figura del analista para la consecución de la cura? Cuando nos cuestionamos en torno a la función que debe desempeñar la terapia psicoanalítica en la cura del paciente saltan a nuestra reflexión preguntas acerca del grado de "veracidad" o "verosimilitud" que tiene el análisis en la interpretación, esto es, se hace patente la relación que existe entre *verdad* e *interpretación*. En un primer momento y bajo la perspectiva del sentido común, *verdad* e *interpretación* poseen una relación indisoluble, ya que se cree que sólo una "interpretación verdadera" del sintoma hará posible la cura; sin embargo, esta consideración, a pesar de ser errónea en sus conclusiones, parte de

un supuesto correcto, a saber, que existe una estrecha relación entre *verdad* e *interpretación*.

Pero, entonces ¿cómo se relacionan *verdad* e *interpretación*? Aseverar que tienen una relación estrecha no significa que toda interpretación para ser tal, deba, necesariamente, ser verdadera, como afirmaría Paul Ricoeur y, basado en él, Mauricio Beuchot, para quienes la *interpretación psicoanalítica* posee *status* de hermenéutica y, por lo tanto, su finalidad es proporcionar la cura al analizante a través de una buena y verdadera interpretación. Una concepción como esta supone una noción de *verdad* a la cual debe apegarse la *interpretación*. Contrariamente, la línea interpretativa bajo la cual se orienta este escrito, más cercana a Jacques Lacan y a Néstor Braunstein, sostiene que, si bien es cierto que *verdad* e *interpretación* mantienen

\* Trabajo Presentado en el curso: "Epistemología y Psicoanálisis" impartido por la Dra. Rosario Herrera (Febrero - Julio 1999).



una estrecha relación, ésta no es, en modo alguno, como piensan Ricoeur y Beuchot, sino más bien debe entenderse en términos de algo que podríamos aventuradamente denominar "coherencia conceptual".

La *interpretación psicoanalítica* —diferente de la interpretación hermenéutica—, remite menos a la comprensión de un ente a la espera de ser interpretado o a la determinación de sentido o significado, que a la apertura del discurso, a la producción de efectos de sentido en la que éste se desliza haciendo surgir sorpresivamente una *interpretación*. Interpretación que es siempre equívoca y no porque carezca de relación con la verdad, sino más bien, porque la noción de verdad que está a la base de ésta es *sui generis*. Así, la pretensión del presente artículo es la de dar cuenta de ésta noción de verdad y esbozar, a partir de ella, el concepto de *interpretación* propio de la práctica psicoanalítica.

### 1. De la 'V'erdad a lo vreal. El tránsito de la verdad formal a la verdad material.

Desde los orígenes del pensamiento filosófico —y, aun antes, en el mito—, hasta nuestros días, la noción de verdad ha tenido un papel fundamental en la construcción y orientación de toda *Weltanschauungen*, y es que, al ver en ella cierta función normativa, el ser humano ha hecho depender de ella la valoración de toda producción y todo acontecer humano. Así, en la Grecia clásica la pregunta por la *arché* de la *physis*, expresada por los primeros filósofos griegos, hace patente la preocupación por la verdad ontológica del cosmos, ya que, para ellos, la noción de verdad estaba intrínsecamente relacionada con la intuición de la *physis*. La verdad, entonces, era entendida como aquello que brota por sí mismo, como aquello que no precisa y no depende de la mano humana para emerger, sino que más bien, posee cierta autonomía: sólo se puede llamar verdadero, concebían, a aquello que, en contemplación directa, se muestra por sí mismo. No obstante, para los presocráticos, la verdad, en tanto que *αληθεια*, no es sólo lo que se muestra por sí mismo, sino también, y simultáneamente a ello, lo que en base a su propia autonomía, por sí mismo se oculta. Así, ocultamiento y des-ocultamiento son ámbitos fundamentales de la verdad; y es que, ésta se hace patente no únicamente en lo que se muestra o se dice, sino también, en lo que ella misma, por su naturaleza, oculta, calla o dice a medias. Es este sentido de la verdad

como *αληθεια*, del pensamiento Presocrático, en el que reside su carácter genuino e innovador, no sólo respecto al desarrollo posterior de la noción de verdad hecho por Sócrates o Platón, sino también, para el resto de la tradición filosófica occidental. Finalmente, es en ésta consideración presocrática de la verdad como *αληθεια* en la que Heidegger y, a través de él, la teoría psicoanalítica encuentran su principal antecedente.

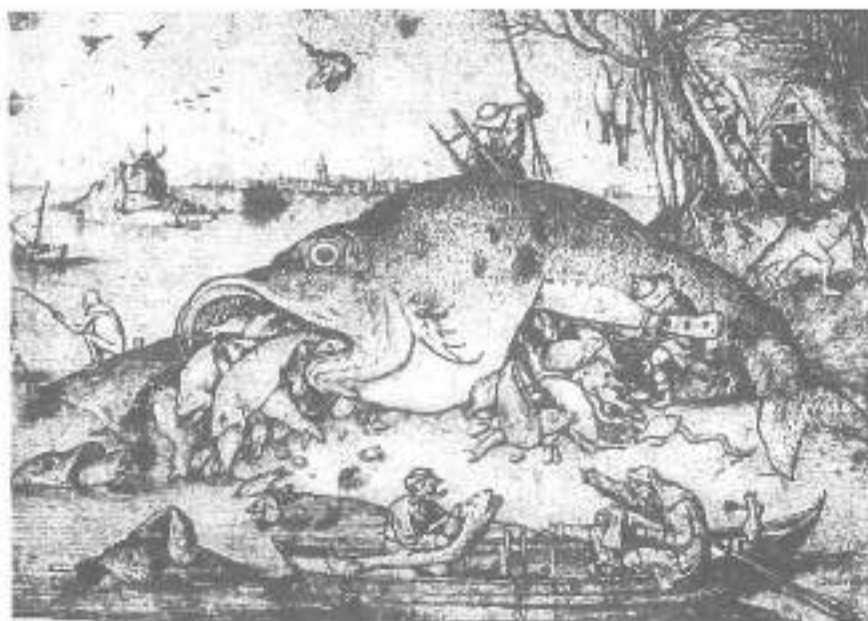
Ahora bien, es preciso esclarecer que esta noción de verdad como *αληθεια* no posee ningún sesgo antropológico, lo que significa que ni el pensamiento heideggeriano ni la teoría psicoanalítica pueden plantearse como tales, a diferencia de éstos, el resto de los desarrollos posteriores a la filosofía presocrática iniciando con Sócrates mismo tomarán este sesgo. La verdad, desde Sócrates depende de la esfera de los asuntos humanos y deja de poseer autonomía, de manera que se le otorga cierta inferencia y aplicación en el ámbito epistemológico, ético y político. A partir del pensamiento socrático-platónico podemos derivar dos nociones más en torno a la teoría de la verdad: en principio, pero sin repercusiones en el desarrollo posterior tradicional, la noción que se desprende de la mayéutica socrática de que la verdad no está dada de por sí, sino que más bien, se construye a través del diálogo, del ejercicio de la palabra como un ejercicio de des-velamiento de la verdad. Ya que, para Sócrates, la mayéutica es el medio a través del cual se accede a la verdad, medio que consiste en el des-velamiento de algo que se encuentra en el olvido, es decir, de algo que por permanecer oculto, sólo puede salir a la luz a través del ejercicio mayéutico, de este modo, la verdad es posible sólo mediante el ejercicio de la palabra, del diálogo que hace posible el alumbramiento de nuevas ideas. Noción que, aunque más cercana a la verdad postulada por el psicoanálisis, no puede considerarse como el antecedente inmediato de la práctica analítica, ya que, si bien, el mismo Lacan reconoce en la figura de Sócrates el primer indicio de un saber que se reconoce como incompleto, como un saber a medias, que se expresa cuando éste asevera que 'sólo sabe que no sabe nada' —posición cercana al analizante—, también le es sabido, que este saber, que se sabe a medias en la mayéutica sólo es un estado transitorio que permite el acceso a una verdad que se pretende acabada y completa, es decir, la mayéutica en la medida en que busca definiciones, aspira a una verdad estable y absoluta. Es en este último aspecto

en el que se propicia la ruptura principal con el psicoanálisis.

Y, enseguida, y con mayor influencia en la posteridad, la noción que considera a la *verdad* como *adaequatio rei ad intellectum*, concepción que, desprendida de Platón, y aprobada también por Aristóteles, permanecerá durante el medioevo y ejercerá una influencia decisiva en toda la tradición filosófica. Esta noción que concibe a la *verdad* como *adaequatio rei ad intellectum* parte de la consideración de que todas las cosas, al ser creadas por un Ser divino, para ser verdaderas, deben responder y corresponder a una idea

previa y bien determinada de lo que son esencialmente, es decir, al ser ordenadas por el *intellectus divinus* lo único que le queda al ser humano es, a través del lenguaje y, específicamente, de la proposición y del juicio, aprender, comprender y enunciar lo mejor posible su naturaleza. Esta concepción será decisiva para el posterior desarrollo de la teoría de la *verdad* —que inicia con Erasmo y se consolida durante los siglos XIX y XX—, de decir lo real como *verdad*. Aun cuando la pretensión de Erasmo de decir lo real como *verdad* fue quebrantada durante la Modernidad a raíz del descubrimiento del yo cartesiano —que trajo como consecuencia inmediata una transformación en el *status* de la *verdad*, ya que una vez que el sujeto se ha volcado sobre sí mismo y ha dirigido hacia sí el punto de comprobación de las certezas, no hay cabida ya para lo real-objetivo que se dice como *verdad*: la *verdad* se ha tornado certeza—, esta pretensión es retomada por el espíritu cientista y el positivismo lógico.

Con el surgimiento y auge del positivismo lógico la noción de *verdad* se torna completamente *formal*, es decir, aun cuando su pretensión es la de decir lo real como *verdad*, abandona toda dimensión ontológica para convertirse en una cualidad más del lenguaje, pero de un lenguaje que es meramente estructural, de un lenguaje que debe responder a ciertas reglas, y que, más allá de ellas, no existe como tal. Dentro de este ámbito, la función de la *verdad* queda reducida a un manejo formal, al manejo adecuado del símbolo 'V', esto es, la *verdad* es, entonces, únicamente *verdad* de la lógica proposicional. Este carácter formal de la



Pieter Bruegel, Big Fishes Eat Little Fishes, 1568.

*verdad*, sostenido por Frege, Tarski y el primer Wittgenstein, es denunciado por el psicoanálisis lacaniano. Y es que, en la medida en que él también opera con el lenguaje y la *verdad*, le resulta menester restablecer una cierta dimensión de ambos que parece olvidada o desconocida por toda la filosofía del lenguaje y la lingüística.

Tanto para Frege y Tarski, como para el primer Wittgenstein, la *verdad* ha de entenderse como referencia o adecuación, es decir, la nominación de un objeto existente constituye el criterio de *verdad* por excelencia y, por lo tanto, la función del lenguaje queda restringida a este nombrar, la palabra es unívoca y, al ser tal, su significado se reduce a dar cuenta de una cosa, es decir, es un nombre. Así, un enunciado es verdadero siempre y cuando aquello que enuncia coincide o concuerde con la cosa que mienta. No obstante, esta concordancia o adecuación que se da entre "cosa y palabra" o "hecho y proposición" no debe entenderse, en modo alguno, como igualdad material, es decir no se trata de una adecuación entre iguales, ya que la proposición no posee la misma cualidad material que el hecho y, a pesar de ser diferentes cualitativamente, "la verdad de la proposición, sólo es posible sobre el fundamento de la verdad de la cosa".<sup>1</sup> Esto consolida la pretensión de Erasmo de decir lo real como *verdad*. Así, esta concepción del lenguaje, predominante a lo largo de la tradición filosófica, pero consumada en el positivismo lógico, trae consigo una noción de *verdad* lógico-lingüística que, no sólo desde la

perspectiva lacaniana resulta ser criticable y estúpida,<sup>2</sup> sino que también, al parecer de Heidegger, constituye un "concepto corriente de *verdad*".

Ahora bien, un planteamiento crítico como el de Heidegger y Lacan ante la tradición de pensamiento que concibe a la *verdad* como *verdad formal* o *verdad lógico-lingüística* y, como un derivado de ello, a la *interpretación* como absoluta y cerrada, tiene como pretensión fundamental hacer patente la parcialidad del "concepto corriente" o lógico-lingüístico de *verdad* que ha asumido toda la tradición, y que sólo da cuenta de uno de los tres registros, de la dimensión de lo "real", y que, por lo tanto, deja de lado las otras dos, la dimensión de lo simbólico y la de lo imaginario. A partir de esta denuncia, se asume que "al pensamiento sólo le queda entonces una alternativa: o bien conservar ese término ('Verdad') para los lenguajes formalizados (...); o bien encaminario hacia una noción distinta de *verdad*",<sup>3</sup> una noción que, desde la perspectiva de Kristeva, no debe ser ni derivarse del "concepto corriente de *verdad*", pero tampoco a la manera de una certeza o verosimilitud, sino más bien, como lo *vreal*, categoría que, por exceder a las anteriores, permite dar cuenta de ciertos aspectos que hasta entonces se habían mantenido al margen. Aspectos como ese "saber que no se sabe", derivado del descubrimiento freudiano del inconsciente, a partir del cual debe asumirse que: lo "verdadero ha abandonado masivamente el terreno de seguridad lógica y ontológica donde se lo ha podido mantener por mucho tiempo, y que se enuncia como *vreal*".<sup>4</sup>

La categoría de lo *vreal*, pretende dar cuenta de la realidad que se dice como *verdad*, pero que a su vez abarque los tres registros: imaginario, simbólico y real. Así, la noción de lo *vreal* no sólo es más cercana a la noción clásica de *αληθεια*, sino también, y, a partir de ella, a la noción que establece las condiciones de posibilidad de una interpretación más acorde con la práctica psicoanalítica, más coherente con un ejercicio del lenguaje en el que el sentido no se determina por la existencia fáctica de un objeto, sino que más bien, responde a los usos y empleos que se le den a éste. De este modo, de lo que se trataría enton-

ces, ya no es de una *verdad formal* restringida a la unilateralidad del lenguaje y a la univocidad de las palabras, sino más bien, de una *verdad material* que pueda dar cuenta del deslizamiento del sentido y, por lo tanto, de una *interpretación* no unívoca, sino equívoca.

## 2. Hacia la consolidación de una noción de *verdad* propia del psicoanálisis.

"La verdad como fuera del discurso ... es hermana del goce prohibido"

J. Lacan.

Cuando se habla de un tipo de *verdad* más acorde con la práctica psicoanalítica emerge inevitablemente la pregunta por el *status* epistemológico del psicoanálisis, y es que éste ha sido un problema fundamental cuya determinación ejercerá, sin lugar a dudas, una influencia también determinante de lo que se ha de entender por *verdad* y por *interpretación*. Ya el viejo Freud se enfrentaba a este problema cuando afanosamente se empeñaba en incluir su novedosa práctica

Rembrandt Van Rijn, *Portrait of Titus*, about 1656



dentro del *status* de la ciencia, pretensión que no fue ni ha sido lograda debido, me parece, a lo restrictivo del concepto de lo real y lo verdadero derivado del cientismo imperante aun hoy.

Sin embargo, aún cuando no se ha podido dar respuesta cumplida o efectiva a tal pretensión, la determinación del *status* epistemológico de la práctica psicoanalítica sigue siendo una de las problemáticas más discutidas. De tal modo, que es posible considerar tres perspectivas al respecto: en principio, aquellos que insisten en ajustar al psicoanálisis a las exigencias del modelo tradicional de la ciencia para garantizar así su validez; enseguida, los que rechazan por inadecuados tanto al modelo analítico, como a la *verdad formal* derivada de él, instaurada por la ciencia, pero sin renunciar al *status* de científicidad, afirmando que el psicoanálisis sí es una ciencia, pero bajo un modelo científico distinto y más acorde con la episteme psicoanalítica; y, por último, los que aseveran que el *status* epistemológico del psicoanálisis es algo distinto de la ciencia, y, por lo tanto, más cercano a otro tipo de saber no-científico, como la hermenéutica, y que, no por ello pierde validez. Esta última posición, sostenida por autores como Ricoeur y Beuchot, aún cuando no desconoce que la práctica psicoanalítica no es científica, tampoco está dispuesta a romper por completo con el carácter normativo de dicha tradición, y, por ello, le impone ciertos modelos que resultan cercanos tanto a la ciencia como a la moral. Desde nuestra línea interpretativa, es preciso romper con todas y cada una de las perspectivas mencionadas anteriormente y dar cuenta de una práctica psicoanalítica y de un tipo de *verdad* propio de ella, que transgreda por completo los *status* epistemológicos tradicionalmente aceptados, y se asuma como una práctica de otra naturaleza completamente distinta, no sólo respecto a la ciencia, sino también a la hermenéutica. Así, resulta preciso asumir a la práctica psicoanalítica como una práctica más cercana a la *poética*,<sup>5</sup> que requiere de la creación e invención de nuevas categorías de análisis e interpretación que permitan dar cuenta de su especificidad.

Ahora bien, ¿qué tipo de *verdad* resulta acorde con una práctica de naturaleza *poética*? o más aún ¿es posible hablar de *verdad* en el psicoanálisis? Desde una lectura cientista del psicoanálisis no sólo resulta absurda la práctica psicoanalítica por sí misma, sino también, y todavía más, hablar simultáneamente de

una *verdad* y de una renuncia a la aspiración de alcanzar un cierto *status* epistemológico, esto se debe al monopolio que ha hecho la ciencia actualmente del concepto de *verdad*, al considerarlo como algo exclusivo y propio del quehacer científico. Sin embargo, nosotros consideramos que es preciso hacer una lectura poética del psicoanálisis para poder efectivamente dar cuenta de una *interpretación* y de una *verdad* que, en modo alguno, pueden ser consideradas bajo la forma de un saber generalizable, universal y unívoco.

## 2.1. El goce: materialidad de la *verdad*.

"Algo más nos tiene marionetado en cuanto a la *verdad*, y es que el goce es un límite". J. Lacan.

El surgimiento del psicoanálisis, a partir del descubrimiento freudiano del inconsciente, ha traído consigo que las categorías de percepción y de valoración del mundo se vean trastocadas a un grado tal que es posible considerar que "el psicoanálisis tiene valor de una revolución copernicana. (Ya que a partir de él) toda la relación del hombre consigo mismo cambia de perspectiva".<sup>6</sup> Y es que, desde el momento en que Freud hace aparecer en la escena al inconsciente y da cuenta de una realidad hasta entonces desconocida, se descubre con él un ámbito del saber cuyo objeto es un "saber que no se sabe", un saber que atraviesa por el desconocimiento. Este planteamiento en torno al saber y la *verdad* provocado por el surgimiento del psicoanálisis no resulta en modo alguno compatible con el proceder tradicional de la ciencia, que se presenta en todo momento, como un saber que lo sabe todo, saber del que se deriva una noción de *Verdad*, como *Verdad absoluta*. Y es que, desde una perspectiva cientista, todo objeto existente es predicable y, por lo tanto, es susceptible de ser conocido, de manera que si se habla, como en el caso del inconsciente, de un "saber que no se sabe" y, en cuanto tal, de algo que no puede predicarse, entonces se concluye que se trata de algo que no real y que no existe.

No obstante, y aun a pesar de las críticas del cientismo, la teoría psicoanalítica parte del reconocimiento de que hay un "saber que no se puede saber", consideración a partir de la cual, resulta inevitable una transformación en la noción cientista y tradicional de *verdad* como *Verdad absoluta* y *verdad formal* imperantes hasta entonces, en todo ámbito del conocimiento humano. En contraposición con ellas, y con la pretensión de dar cuenta de ese "saber que no se

sabe" el psicoanálisis postula una nueva noción de *verdad*. Y es que, si bien es cierto que a partir del descubrimiento del inconsciente, el psicoanálisis hace referencia a una *verdad* que se encuentra escondida, esto no significa que se trate de una *verdad* ausente; por el contrario, lo que más importa es mostrar la relevancia del concepto de *verdad*, como *verdad material*, con el que trabaja la práctica psicoanalítica y determinarlo, en principio, como algo distinto a la *verdad formal*. Esta *verdad material* no debe entenderse como de *status* inferior a la *verdad formal*.

Ahora bien, ¿en qué consiste entonces esta *verdad material*? La *verdad material* se caracteriza, en oposición a la *verdad formal*, no como la adecuación o la correspondencia entre palabra y objeto, sino que, al ser efecto de la palabra y darse en la dimensión del lenguaje debe tratar de la adecuación del habla con ella misma,<sup>7</sup> habla de la que emerge subrepticamente el nombre del deseo, y que, por efecto de la represión ejercida por la conciencia moral, sólo se dice a medias. Así, la *verdad material* no sólo constituye la *verdad* del discurso, sino también, y sólo por ello, la *verdad* del ser. *Verdad* a la que aspiran los cuatro discursos lacanianos, y cuyo acceso es denegado, es decir, existe una imposibilidad, si se pudiera llamar intrínseca a la naturaleza tanto del ser humano, como de la *verdad* misma de accedería completamente. "La *verdad material* es lo que se sustrae esencialmente de la *verdad*. Por eso es que ... de la *verdad* que se trata en el cuadrípodo de los cuatro discursos es de la *verdad material*, que es un lugar y no un término del discurso".<sup>8</sup>

Pensemos entonces que así como la *verdad formal* aspira a dar cuenta de lo real en una dimensión fáctica o objetual a través de la concordancia entre palabra —en su función de nombre— y objeto, la *verdad material* propia de la práctica psicoanalítica pretende dar cuenta también de lo real, pero, en una dimensión que hasta entonces no se había considerado como tal: el goce. Así, lo real de la *verdad material* es el goce. Goce que, al ser liberado de la censura ejercida por la conciencia moral, sólo se dice a medias a través de las formaciones del inconsciente: sueño, chiste, lapsus, síntoma, todas ellas esenciales para la *verdad* en la medida en que, es a través de su aspecto de sin-sentido, que hacen surgir todo sentido y dan, al saber inconsciente, "saber que no se sabe", el lugar de la *verdad material*. Y ciertamente, si recordamos

que para Lacan el inconsciente, como campo del deseo, está estructurado como un lenguaje, resulta claro que la *verdad*, en tanto *verdad* del discurso y *verdad* del ser, se dé a través de la palabra. De tal modo que la *verdad*, en tanto que efecto de la palabra, sólo se dice a partir de ella y, a través específicamente, del habla propia del inconsciente: "en el análisis, la *verdad* surge por el representante más manifiesto de la equivocación: el lapsus, la acción que impropriamente se llama fallida. (...) Nuestros actos fallidos son actos que triunfan, nuestras palabras que tropiezan son palabras que confiesan. Unas a otras rayelan una *verdad* de atrás. En el interior de lo que se llama asociaciones libres, imágenes del sueño, síntomas, se manifiesta una palabra que trae la *verdad*. Si el descubrimiento de Freud tiene un sentido sólo puede ser éste: la *verdad* caza al error por el cuello en la equivocación".<sup>9</sup> Y es que, la palabra auténtica tiene otros modos distintos a los del discurso corriente.

Finalmente, cuando se habla de *verdad* en el ámbito psicoanalítico, se trata de una noción inédita, en la que la función de la palabra es distinta a la que tradicionalmente se le había otorgado, por lo que la *verdad* que se hace patente en el decir a medias del analizante, no puede seguir siendo valorada con los patrones establecidos por la lógica. Por el contrario, al pertenecer la *verdad material* al orden del inconsciente, no se puede des-velar a través de la observación o de conjeturas, a la manera de la *verdad formal*, sino más bien, por la interpretación de las formaciones del inconsciente, interpretación que no es, en modo alguno, interpretación hermenéutica, y es que, a diferencia de ésta, "la interpretación psicoanalítica no aclara nada, no es hermenéutica, carece de sentido; equivoca en el equivoco".<sup>10</sup>

## 2.2. Palabra y libre asociación: medios de la *verdad* a medias.

"Que nada sea donde falta la palabra".  
M. Heidegger.

Ciertamente, se habla de la *verdad material* como la *verdad* propia del acto analítico porque sólo a través de ella emerge esa *verdad* escondida del inconsciente. Así, la función del lenguaje cobra relevancia ya que, para Lacan, únicamente es mediante el acto del habla, mediante la palabra, que se revela el objeto del deseo: "el psicoanálisis no tiene sino un médium: la palabra del paciente".<sup>11</sup> Empero, es preciso considerar que para

que de la palabra enunciada surja el objeto del deseo y con él, la *verdad material*, hay que tener presente que, desde el descubrimiento freudiano del inconsciente, la palabra que revela la *verdad* es aquella que se manifiesta en el discurso a pesar del sujeto, esto es, aquella palabra que dice más de lo que quiere decir, que mal-dice y, como consecuencia de ello, siempre dice más de lo que sabe. Y en efecto, el análisis no se dirige a lo que se dice, sino más bien, a lo que no se dice, lo que se mal-dice y que deja entre ver siempre otro sentido. Por ello, es que esa palabra es *verdad*, porque la *verdad*, en tanto que no se sabe, siempre se dice a medias: "no puede hacerse ninguna referencia a la *verdad* sin indicar que únicamente es accesible a un medio decir, que no puede decirse por completo, porque más allá de esta mitad no hay nada que decir. Esto es todo lo que puede decirse".<sup>12</sup>

Pensemos entonces que el psicoanálisis remite a una *verdad* que es siempre no toda, *verdad* que es imposible de saber, al menos como toda la *verdad*. Esto es, aun cuando lo dicho a través de la palabra se postula como *verdad*, en tanto que se hace ser con el discurso, esto no significa que se trate de la *verdad* toda, por el contrario, desde Lacan, es sabido que la *verdad* es no toda porque el ser no se da por completo en la palabra, porque hay partes del ser que se repliegan ante la *verdad* y se resisten a ser dichas. Con todo, si es de la palabra dicha, a pesar del sujeto, de donde emerge la *verdad*, es posible plantear entonces que toda palabra introduce en lo real una dimensión de *verdad*; y es que, la palabra, desde la perspectiva heideggeriana y lacaniana, instaaura siempre una realidad, realidad que es ya, en sí misma, otra realidad, en tanto que no debe su existencia a un objeto, a la manera del concepto tradicional de *verdad*, sino que, por el contrario, más que remitir necesariamente a una cosa y restringirse a la función de nombre, la palabra en el ámbito psicoanalítico corresponde a otra palabra, es

decir, su sentido, su significado no está dado por la existencia de un objeto fáctico, más bien, éste emerge de sus usos, de la suma de sus empleos. A partir de este postulado, es posible aventurar que la fuerte crítica lacaniana planteada en el seminario *El reverso del psicoanálisis* a la filosofía wittgensteiniana expresada en el *Tractatus* en torno a la escueta consideración de la función del lenguaje y de la *verdad*, es ahora coincidente con el Wittgenstein de la *Investigaciones Filosóficas*. Sin embargo, aun cuando el propósito de este desarrollo no es de mostrar los desacuerdos o las coincidencias entre Wittgenstein y Lacan, nos parece preciso considerar que este planteamiento de que la significación de una palabra está dada por sus usos y empleos en el que ambos autores coinciden, tiene repercusiones por demás interesantes para el concepto de *verdad*. Y es que, una vez que se ha aseverado que el significado de una palabra depende de sus usos, resulta claro que toda *verdad* debe localizarse dentro del ámbito en el que es enunciada, esto es, que no se puede hablar de una *verdad* única y absoluta, válida para toda situación y para todo contexto.

Ahora bien, esta última consideración sumada al planteamiento heideggeriano de la libertad como la esencia de la *verdad* —que en el contexto psicoanalítico puede leerse como la asociación libre—, nos permite postular que la *verdad* propia del análisis, la *verdad* que emerge de la palabra dicha a pesar del sujeto, esta *verdad material* que es siempre no toda y que dice a medias el objeto del deseo sólo gracias al libre desplazamiento de sentido, es siempre la *verdad* del sujeto y, por ello, es que la libre asociación constituye el paradigma del modo de proceder en el análisis. Empero, aun cuando Heidegger asevera en *De la esencia de la verdad*, que la esencia de ésta es la libertad, no quiere decir con ello que la *verdad* dependa del arbitrio de los seres humanos; por el contrario, y al igual que para el psicoanálisis, Heidegger asevera que la *verdad* responde a la subjetividad del ser humano: "el

Constantin Meunier, *The Martyrdom of St. Stephen* (detail) 1867.



sujeto desarrolla en el discurso analítico su verdad".<sup>13</sup>

Por libertad debe entenderse, desde la perspectiva heideggeriana, dejar-ser al ente, dejar-ser en el que se realiza la esencia de la verdad en el sentido de desvelamiento del ser; pero, este dejar-ser no posee un sentido negativo, es decir, no alude ni a un renunciar a algo y mucho menos a la sumisión o a la indiferencia, por el contrario, este dejar-ser significa comprometerse con el ente. Por ello es que la libertad es un poder hacer, un tener disposición para algo, lo que implica asumir un compromiso con el des-velamiento del ente como tal: "dejar-ser, se expone al ente como tal y trasciende todo comportamiento hacia lo abierto. El dejar-ser, es decir, la libertad, es en sí ex-ponente, existente. La esencia de la libertad, mirada desde la esencia de la verdad, se muestra como la exposición en el des-velar del ente".<sup>14</sup> Se trata pues, de un des-velar que, en tanto consecuencia de este dejar-ser, es decir, de la libertad, es siempre parcial, y esto porque, en tanto libertad y dejar-ser, la esencia de la verdad se muestra tanto como se oculta.

Ahora, si bien es cierto que con Heidegger se descubre como esencia de la verdad a la libertad, a este dejar-ser que se hace patente en la libre asociación, esto no significa, de ninguna manera, que el ser humano sea el poseedor de la verdad y, en cuanto tal, de la libertad; por el contrario, para el filósofo alemán más que tratarse de una posesión de la verdad, por parte del ser humano, la libertad o el habla sucede a la inversa: es la libertad, como el habla y la verdad, la que posee al ser humano, la que se expresa, se manifiesta y habla a través de él.

### 3. La verdad como el pliegue de ἀληθεια y *Verborgenheit*.

"Toda la verdad, es lo que no puede decirse. Ella sólo puede decirse a condición de no extremarla, de sólo decirlo a medias".

J. Lacan. (Aun).

La verdad de la práctica psicoanalítica rompe en muchos aspectos con el concepto corriente de verdad; para el psicoanálisis, a diferencia de la tradición científica y filosófica, se trata de una verdad material, de una verdad que ya no remite a la estructura lógico-lingüística o gramatical del mundo, sino que, por el contrario, da cuenta de una verdad que sólo se hace manifiesta a través de las formaciones del inconscien-



Giovanni Battista Piranesi. *A Fisioc*, about 1745.

te y que tiene como único vehículo a la palabra. Sin embargo, esta *verdad material* no es tampoco una *verdad completa* y absoluta, a la manera de un discurso bien terminado, se trata de una *verdad* que sólo se dice a medias en las palabras que profiere el analizado a pesar suyo, por ello, es que se trata de una *verdad* en construcción, de una *verdad* que nunca es toda la *verdad*. Así, una *verdad* de esta naturaleza, como lo es la *verdad material* propia de la práctica psicoanalítica, sólo puede entenderse como el pliegue entre *altheia* —lo que ya los presocráticos hablan concebido como el mostrarse o el des-velarse del ser y de su verdad—, y *Verborgenheit* —palabra alemana compuesta de: *das Verbot* que significa prohibición y *die Wahrheit* que remite a la verdad, así, la palabra *Verborgenheit* da cuenta del ocultamiento o, si se quiere, del recogimiento de la *verdad* sobre sí misma, aspecto que es parte esencial de su naturaleza—. A partir de este postulado se desprende la consideración lacaniana de que: "nada esconde tanto como lo que revela, que la verdad, ἀληθεια = *Verborgenheit*".<sup>15</sup> Estos dos términos, el griego y el alemán, unidos por el signo matemático igual (=), dicen lo que es el primero,

a saber, lo que ha de considerarse como verdad. Y es que, la verdad y aquello que habla en tanto verdad deben ser captados como el pliegue entre el griego *alētheia* y el alemán *Verborgenheit*, es decir, entre el mostrarse y el ocultar: la verdad sólo se manifiesta como desocultamiento en tanto que retiene una parte suya oculta. Pero este ocultamiento no debe ser considerado como el límite del saber, sino más bien, como una dimensión esencial e irrebalsable de la esencia de la verdad, de tal modo que, cuando se pretende indagar en torno a la esencia de la verdad es preciso considerar como igualmente esencial a ella la *no-verdad*, a la ocultación.

Esta característica de la verdad como aquello que se muestra y se oculta, como este pliegue entre *alētheia* y *Verborgenheit*, como este deseo que se muestra en la palabra pero que también se oculta en ella bajo la forma de un acto fallido, constituye la dimensión esencial de la verdad propia de la práctica analítica y esto, en tanto que, "en la invención propia del acto analítico, se preserva y destaca el lugar de la verdad. Al quedar alojado allí el saber inconsciente como un saber que no se sabe, insabido e imposible de saber, el sujeto atraviesa la experiencia del ocultamiento de la verdad".<sup>16</sup> De lo anterior resulta que desvelar y ocultar son esenciales a la verdad, esto es, que *verdad* y *no-verdad* no son indiferentes, sino que, por el contrario se corresponden en la medida en que ambos proceden de la esencia de la verdad. Y es que, en definitiva, es preciso incluir dentro del des-encubrimiento de la esencia de la *verdad* a la *no-verdad* y a sus formas, como lo son la disimulación, la mentira, la ilusión, el error y la ficción, esto es, "el error (como las otras formas de la *no-verdad*) es la encarnación habitual de la verdad (porque) hasta que la verdad no esté totalmente desvelada ... propagarse en forma de error es parte de su naturaleza".<sup>17</sup>

Ahora bien, si la práctica psicoanalítica considera a las palabras que se mal-dicen como la vía privilegiada de acceso de la *verdad* es porque considera que las vías de la *verdad* son habitualmente las vías del error, y es que para Lacan la *verdad* tiene *status* de ficción: la *verdad* habita la ficción,<sup>18</sup> por ello es que critica la oposición entre realidad y ficción, ya que le parece una falsa oposición. De lo anterior resulta que, desde la perspectiva lacaniana, la ficción pone de manifiesto la *verdad*, y esto, en tanto que sólo en la dimensión de la *verdad* puede haber algo escondido, es decir, sólo se

puede esconder o ocultar algo que pertenece al orden de la *verdad*, ya que es la *verdad* la que está escondida. Finalmente, Larriera considera que es en la práctica analítica donde se comprueba que *nada esconde tanto como lo que revela*, lo que el propio Lacan aseveraría retomando *La carta robada* de Edgar Allan Poe: "para cada uno la carta es su inconsciente",<sup>19</sup> aquello que permaneciendo des-velado no se puede ver.

### Conclusión.

La reconceptualización que hace el psicoanálisis en torno a lo que ha de entenderse por *verdad* y, como consecuencia de ello, el postulado de que no hay *verdad*, al menos a la manera en que tradicionalmente se había considerado, no sólo constituye una denuncia del psicoanálisis a toda la epistemología filosófica, sino también, y como consecuencia de ello, pone en tela de juicio las bases de la tradición racionalista; sin embargo, esto no significa en modo alguno que el psicoanálisis sea irracionalista, sino simplemente que no opera con categorías absolutas. La noción de *verdad* desarrollada aquí muestra que el psicoanálisis posee su propio *status* epistemológico distinto ya no sólo de la ciencia, sino también, de la hermenéutica. Y es que, la caracterización en torno a la *verdad* como lo que se dice a medias, como una *verdad* que es "no toda", hace patente que, en psicoanálisis, más que de *verdad* acabada y absoluta e *interpretación* unívoca, se trata de una *verdad*, pero también de una *no-verdad*, de manera similar, se trata de *interpretación*, pero de una *interpretación* que más que interpretar desinterpreta, malentendiendo lo que se mal-dice y, por lo tanto, tiene como consecuencia inmediata el deslizamiento de sentido, deslizamiento que deja ver un sentido no dicho ni interpretado y que, más bien, crea ese otro sentido.

A partir de esta consideración, es que para Lacan la *verdad* congruente es aquella que no sólo se sabe no toda, sino que no pretende en ningún momento ser toda. La *verdad* que se dice a medias, la *verdad* en estado naciente, es la única que se tiene y, por lo tanto, con la que trabajan los analistas. Y es que, en tanto que el analizante tiene la imposibilidad de decir lo que quiere decir, resulta necesaria una lectura no formal, sino poética del inconsciente a partir de la cual sea posible vislumbrar ese decir que no se dice o que se mal-dice. De este modo, sólo a través del deslizamiento del sentido será posible la *verdad* y la *interpretación*:





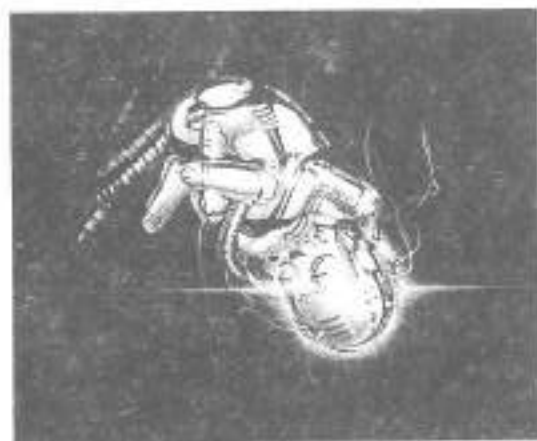
Allan Ramsay, *Study of a Child Holding a Cat*, about 1760.

"el analista podrá producir algo más que sentido con los dichos del analizante. Producir un decir lógico-poético que trascienda las limitaciones de los efectos de sentido imaginario-simbólico, y que alcance al ser produciendo lo que Lacan llamó un sentido real".<sup>20</sup>

Ahora bien, esta noción de *verdad* tiene implicaciones bastante relevantes para lo que ha de ser la interpretación psicoanalítica. Y es que, a partir de una noción de *verdad* como la aquí esbozada, resulta evidente que toda interpretación más que ser comprendida debe hacerse *para producir olas*, es decir, es equívoca en la medida en que "está tejida con los elementos del discurso del propio analizante; es un decir a medias".<sup>21</sup> De lo anterior, resulta claro que en la práctica psicoanalítica no hay nada que interpretar porque no existió *verdad* absoluta, porque se trata de un saber equívoco, siempre cambiante en el que la *verdad* siempre se dice a medias. De ahí que, el análisis sea menos un medio de curación que una experiencia de *verdad*... #

## Notas

1. Martin Heidegger, "De la esencia de la verdad", *¿Qué es metafísica?*, Buenos Aires, Siglo Veinte, p. 111.
2. Cfr., Jacques Lacan, "IV. Verdad, hermana de goce", *El reverso del psicoanálisis (Seminario 17)*, Barcelona, Paidós, 1992. p. 63.
3. Julia Kristeva, "Lo vreal", *Loca verdad: verdad y verosimilitud del texto psicótico*, Caracas, Fundamentos, 1985. p. 22.
4. *Ibidem.*, p. 16.
5. Cfr., Rosario Herrera, "Poética del psicoanálisis", *Revista: Ciencia Nicolaita*, No.17, México, UMSNH, 1998.
6. Jacques Lacan, "II. Saber, Verdad, Opinión", *El yo en la teoría de Freud y la técnica psicoanalítica (Seminario 2)*, Barcelona, Paidós, 1983. p.28.
7. Cfr. Jacques Derrida, *El concepto de verdad en Lacan*, Argentina, Homo Sapiens, 1977. p. 91. Sergio Larriera, "La vérité, ἀλήθεια = Verborgenheit", *Lacan: Heidegger*, Serie psicoanalítica, Madrid, 1989. p. 98.
8. Sergio Larriera, *op. cit.* p. 98.
9. Jacques Lacan, "XXI. La verdad surge de la equivocación", *Los escritos técnicos de Freud (Seminario 1)*, Barcelona, Paidós, 1981. p. 386.
10. Daniel Gerber, "Interpretar, el malentendido", *La interpretación psicoanalítica (Comp. Néstor Braunstein)*, México, Trillas, 1988. p.27.
11. Jacques Lacan, "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis", en *Escritos*, México, Siglo XXI, 1980. p. 69.
12. Jacques Lacan, "III. Saber, medio de goce", *El reverso del psicoanálisis (Seminario 17)*, Barcelona, Paidós, 1992. p. 54.
13. Jacques Lacan, "XXII. El concepto de análisis", *Los escritos técnicos de Freud (Seminario 1)*, Barcelona, Paidós, 1981, p. 411.
14. Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 119.
15. Jacques Lacan, "El atolondradicho", *Escansión*, No.1 (Varios autores), Barcelona, Paidós, 1984. p. 20.
16. Sergio Larriera, *op. cit.* p. 98.
17. Jacques Lacan, "XXI. La verdad surge de la equivocación", *op. cit.* p. 383.
18. Cfr. Jacques Derrida, *op. cit.* p. 25.
19. Jacques Lacan, "XVI. La carta robada", *El yo en la teoría de Freud y la técnica psicoanalítica (Seminario 2)*, Barcelona, Paidós, 1983.
20. Sergio Larriera, *op. cit.* p. 111.
21. Serge Cottet, "Problemas actuales de la interpretación", *La interpretación Psicoanalítica*, (Comp. Néstor Braunstein), México, Trillas, 1988. p. 15.



## De las máquinas deseantes a la nueva carne

Un recorrido teratológico por la filosofía del deseo y el horror corporal

Fabian Giménez Gatto

Universidad del Bío-Bío de San Juan

El horror corporal —un efecto de sentido atravesado por conceptos, perceptos y afectos, que recorre la mayoría de los films de David Cronenberg— parece remitirnos a ciertos tópicos presentes en la filosofía de Gilles Deleuze y Félix Guattari a propósito de las máquinas deseantes, los devenires animales y las bodas rizomáticamente contra-naturales. La intención de este ensayo es analizar este juego de transversalidad entre el discurso filmico y el filosófico, donde parece perfilarse cierta complementariedad entre la filosofía del deseo y la *nueva carne*, donde ciertos motivos extraídos de la *teratología massmediática* de Cronenberg encuentran eco en algunas nociones clave de la filosofía maquinica, nomádica y rizomática de Deleuze y Guattari.

El cuerpo sin órganos de Artaud se convierte en el exceso de órganos proteicos de los mutantes

cronenbergianos, asistimos a un post-kafkiano devenir maquinico de Max Renn en *Videodrome* y a los bizzros entrecruzamientos eróticos del metal y la carne en *Crash*, mientras que el desafortunado Johnny Smith nos confirma, en *The Dead Zone*, un postulado de la filosofía del deseo, las máquinas deseantes sólo funcionan estropeándose.

De todo esto se desprende una apresurada afirmación: los estudiosos de Deleuze y Guattari deberían ver más películas de Cronenberg y los fanáticos de Cronenberg deberían leer, aunque sea un poco, *El Anti-Edipo* y *Mil mesetas*. De estas prácticas intertextuales surgiría, quizás, la posibilidad de delinear una suerte de *hermenéutica cinematomítica*, que nos permita situar el lugar que ocupa el cuerpo —como espacio de experimentación y metamorfosis— en el imaginario de fin de siglo.

Para Deleuze y Guattari, el cuerpo sin órganos no es más que un conjunto de prácticas de desaparición del cuerpo. "ya está en marcha desde el momento en que el cuerpo está harto de los órganos y quiere deshacerse de ellos, o bien los pierde".<sup>1</sup> Esta experimentación, estas prácticas inscritas en el cuerpo como si de un tatuaje se tratara, son bellamente cartografiadas en *Mil mesetas: la destrucción en el cuerpo hipocondríaco*, el ataque externo en el cuerpo paranoico, la lucha interna en el cuerpo esquizofrénico, la plurivocidad orgánica en el cuerpo drogado, la clausura hermética en el cuerpo masoquista.

Ahora bien, quisiera añadir una figura más en esta cartografía de las prácticas intensivas sobre el cuerpo, quisiera agregar otras metáforas en la lista de subversiones contra la corporalidad entendida como organismo, como organización armoniosa y apollinea de los órganos del cuerpo. Esta figura será la de la desorganización del organismo, su metamorfosis transgresora, la figura excesiva de lo monstruoso.

El terror corporal de Cronenberg posee la particular característica de ofrecernos una visión de lo monstruoso que nos remite directamente a nuestra carne, espacio donde se conjuga el miedo a la muerte, el erotismo y la metamorfosis supurante de lo abyecto. A diferencia de Artaud, la desaparición del cuerpo se expresa, en la filmografía de Cronenberg, en una suerte de metástasis incontrolable, ya no el cuerpo sin órganos sino el exceso de órganos. Desaparición que nos recuerda a los fenómenos de simulación analizados por Jean Baudrillard, donde asistimos a una mágica forma de desaparición por exceso, no es el juego de la ilusión lo que nos atrae, nos sentimos fascinados por la excrecencia de signos que clausura lo real no por sustracción sino por saturación.

"Nada (ni siquiera Dios) desaparece ya por su final o por su muerte, sino por su proliferación, contaminación, saturación y transparencia, extenuación y exterminación, por una epidemia de simulación, transferencia a la existencia secundaria de la simulación. Ya no un modo fatal de desaparición, sino un modo fractal de dispersión".<sup>2</sup>

En este sentido, la dispersión fractal, más o menos imaginaria, de la corporalidad se podría relacionar con las conexiones maquínicas de la filosofía del deseo. Una desaparición que sucede gracias a la contigüidad simbiótica de la materialidad de los cuerpos, a la conexión de los flujos y a los devenires del deseo.

Los atormentados personajes de Cronenberg resultan ser las figuras paradójicas a través de las cuales podemos acceder a un análisis de lo que la alteridad representa en nuestra cultura, esto es, exceso, transgresión, perversión, polimorfismo sexual, abyección, en definitiva, caos para la identidad constituida a partir del círculo solipsista y claustrofóbico de un yo afinchado en la *mismidad*. La metamorfosis del cuerpo es, en definitiva, metamorfosis de la subjetividad. Líneas de subjetivación configuradas en el vértigo de las líneas de fuga que desterritorializan a la corporalidad convirtiéndola en un espacio abierto a un devenir post-humano.

Nuestra cultura parece solazar su mirada con imágenes hiperviolentas donde abundan descuartizamientos salvajes, canibalismo sofisticado, mutilaciones varias y decapitaciones sangrientas. Michael Myers, Jason Voorhees y Freddy Krueger se han convertido en los nuevos ídolos bizarros de la cultura de masas, las inagotables secuelas de films como *Halloween*, *Friday the 13th* y *A Nightmare on Elm's Street* pueden ser leídas como incansables rituales cíclicos de espectacularización de la transgresión del

Jim Warren, Soustornu.



cuerpo, en una estética *snuff* que linda con lo grotesco.

Estos personajes, desde el *psychokiller* sobrenatural hasta el vampiro *new age*, exorcizan nuestros miedos más profundos, transformándose en los referentes por excelencia del imaginario de una cultura obsesionada con prácticas violentas cada vez más sofisticadas en el orden de lo simbólico, donde asistimos, efectos especiales mediante, a una especie de perversa fruición estética ante la simulación cinematográfica de la violencia, donde el *gore* y el *splatter* se convierten en una suerte de estetización de la sangre derramada. Una hermenéutica cinematomítica parece ser necesaria a la hora de intentar explicar esta teratológica fabulación de la metamorfosis del cuerpo, en una orgía de efectos especiales especialmente sangrientos y en una panoplia de signos donde las vísceras no permanecen durante mucho tiempo en su debido sitio.

Para quien intente una suerte de anatomía de lo monstruoso en términos culturales la década de los setenta está llena de sorpresas. A principios de ésta se produce la entrada gloriosa del monstruo *underground* al *mainstream* fílmico, *The exorcist* (73) de Friedkin, se convierte en un éxito de taquilla y los vómitos *splatter* de Linda Blair dan la vuelta al mundo, asimismo, Linda Lovelace interpreta, en *Deep Troath* (72) de Damiano, a una especie de monstruo supererótico con un clitoris en su profunda garganta, siendo el primer film *hard core* que alcanza un cierto reconocimiento internacional. Con *The exorcist* y *Deep Troath*, el *gore* y el *porno* nos presentan a dos terroríficos monstruos femeninos, una niña entrando en la pubertad y siendo poseída por el demonio al mismo tiempo y una señora de mediana edad que descubre los placeres del *fellatio* gracias a su bizarra anatomía, profunda mutación en la imagen femenina, la mujer se nos presenta como un monstruo excesivo, hipersexual y diabólico, cabe mencionar que también a partir de los setenta el vello púbico hace su entrada, sin demasiada censura, en las revistas *porno* de calidad (*Penthouse*, *Playboy*, etc.).

No es de extrañar que los *nudies* de los sesenta hallan dado lugar al *porno* y al *gore*, ambos bajo la lógica de la *exploitation*, combinando la desnudez con el sexo y con su correlato de transgresiones, mutaciones y mutilaciones, en un exceso de visibilidad que recorre las sendas paralelas del *hardcore* y del *splatter*,

bajo las rúbricas menospreciadas de la *X* y la *B*. También la nueva carne hace su aparición en el celuloide en la década de los setenta, manejando ciertas concepciones acerca del cuerpo y de la sexualidad que hacen que la posesión diabólica nos parezca un juego de niños y las prácticas sexuales de *Deep Troath* políticamente correctas.

Las mutaciones biológicas, la enfermedad, el contagio, han sido algunas de las características de la "nueva carne" y de su profeta David Cronenberg, en *Shivers* (1974) un apacible bloque de apartamentos es invadido por babosas que se introducen en el cuerpo, convirtiendo a amables vecinos en *zombies* sedientos de sexo, el terror surge paralelamente al aumento desenfrenado de conexiones, los espacios bien delimitados se disgregan, los encuentros sexuales entre vecinos antes indiferentes y anónimos aumentan, en realidad, podríamos hablar de una especie de terror rizomático que se extiende por lo que antes eran silenciosos pasillos, convertidos, ahora, en fiesta dionisiaca. En *Shivers*, los parásitos son bastante inofensivos, un débil anciano despacha fácilmente a uno de ellos utilizando su bastón como arma, el peligro comienza cuando éstos invaden secretamente el cuerpo por alguno de sus orificios, desatando pasiones desenfrenadas y contagiosas.

Asimismo, en el film *Rabid* —estrenado en 1976— la ex-actriz porno Marilyn Chambers se convierte en un monstruo más o menos vampírico, producto de una bizarra cirugía experimental, infectando de rabia a sus víctimas a través de un agujón fálico que emerge de su axila, está de más decir que sus víctimas sufren un destino similar al de los infectos personajes del film anterior. Lo interesante aquí, más allá de lo divertido de la película, es la conceptualización de la *nueva carne*, la protagonista de la historia se transforma en un depredador sediento de sangre, que mezcla la seducción con la nutrición de un cuerpo que ya no le pertenece. Su cuerpo ya no es el suyo, se ve invadido por una presencia extraña, un órgano vampírico que lanza a su subjetividad al dualismo típico de Dr. Jeckyll y Mr. Hyde y a la ambigüedad sexual de los cazadores de la noche, transformando su sexualidad en una especie de arma biológica. La protagonista, convertida en víctima y victimaria, transgrede lo prohibido por excelencia, los tabúes de la muerte y el sexo son un buen instrumento para medir la transgresión de lo monstruoso en la época del SIDA. La epidemia que va generan-

do a su paso nos recuerda a la peste que trae consigo el *Nosferatu* de Murnau. Una suerte de terror viral, proyectado ya no a un bloque de departamentos, como en *Shivers*, sino a toda la ciudad de Montreal.

El miedo al contagio parece ser un buen tema a la hora de explotar el carácter amenazante de la alteridad, en *Alien* —de Ridley Scott— el extranjero resulta ser una presencia intrusiva, primero en el cuerpo de un astronauta que tiene un desagradable encuentro cercano con el *Face Hugger* y, más tarde, en la nave espacial *Nostromo*, donde la tripulación se topa con un inesperado "octavo pasajero". En el caso de los zombies, desde el film de Romero hasta nuestros días, ser la cena de un zombie convierte a la víctima en un miembro más del insaciable grupo de no-muertos en busca de su nutritivo alimento, cerebros humanos. La llicantropía y el vampirismo son también ejemplos de este terror al contagio, a la contaminación, a la hora de enfrentarnos a aquello que no comprendemos y amenaza nuestra propia naturaleza, como un cáncer en plena metástasis, extendiéndose en el tejido social, evocando una temprana lectura de la saga zombie de Romero.

Nuevas mutaciones, el monstruo ya no es, simplemente, un ser *deforme*, convirtiéndose, ahora, en una criatura *multiforme*, estas perversiones de la carne nos revelan una característica fundamental del monstruo contemporáneo, esto es, la transgresión de las oposiciones simples, los monstruos actuales no se dejan encasillar fácilmente en las viejas categorías de lo *conforme* y lo *deforme*, rompiendo los estereotipos clásicos que vinculaban la alteridad con un monstruo deforme, hoy, la alteridad de lo monstruoso se instala en el propio cuerpo y recorre las venas de los ciudadanos más decentes.

Muchos de los monstruos surgidos de la imaginación de Cronenberg no nos remiten a una subjetividad perversa sino a los pliegues y repliegues de la piel. La monstruosidad resulta de un efecto de superficie, una perversidad de la carne, mutaciones de un cuerpo que se disgrega y se pierde en una infinidad de entrecruzamientos. Nos enfrentamos a la alteridad del cuerpo como monstruo.

*Videodrome* (1982) nos relata la extraña aventura cárnica de Max Renn, un ser humano que progresivamente se convierte en una máquina, perdiendo su humanidad y transformándose en un entramado de carne, cables y metal, una metamorfosis postkafkiana que

ya no deviene en lo invertebrado sino en lo maquínico. El film nos presenta una extraña contaminación maquínica de imágenes que infectan la mente y el cuerpo del protagonista de la historia, la imagen como virus, la pantalla de televisión como prótesis, como extensión del sistema nervioso. El Dr. Oblivion afirma en la cinta que "la pantalla de televisión se ha convertido en la retina del ojo de la mente", la virulencia de las imágenes modifica al cuerpo, convirtiéndole en un espacio abierto a la metamorfosis.

La exposición a imágenes violentas a través de las *snuff movies* produce la aparición de un nuevo órgano en el cerebro, que se conecta directamente a las imágenes televisivas. La televisión convertida en un nuevo órgano proteico: *Videodrome* es también *biodrome*, es decir, el fenómeno transgresivo de la visión termina por afectar a la corporalidad y fundirla con la máquina. Estos excesivos televidentes polimorfos generan una verdadera *tecnofobia* frente a la alteridad abyecta del *hombre-máquina* y sus transgresiones *tecnofílicas*. El cuerpo sufre una serie de mutaciones para poder albergar imágenes en sus entrañas, al enfrentarse a un videocassette una vagina se abre en el estómago del protagonista para recibirlo. Cronenberg es claro al respecto: "Hago todo lo posible por proyectar mi obsesión por la carne en los objetos: el coche en *Fast Company*, la televisión en *Videodrome*".<sup>3</sup>

Las maquínicas metáforas del cuerpo en la obra de David Cronenberg parecen afirmar el último parlamento de Max Renn en *Videodrome*: "¡Larga vida a la nueva carne!". Las bodas contra-natura del metal y la carne definen al terror corporal, las preocupaciones por la inhumanidad que resulta de un desarrollo tecnológico que se nos escapa de las manos están presentes en la mayoría de estos films, donde las pesadillas postindustriales nos muestran cuerpos mutilados, penetrados y, aunque parezca extraño, sodomizados en rituales tecnológicos no carentes de erotismo. Es decir, no sólo podemos rastrear paranoias apocalípticas en este tipo de films, sino también intentos de experimentación en el terreno de una sexualidad no humana, felichismo maquínico en la seducción del metal, la máquina como otro, el otro yo, alteridad que marca a un cuerpo y lo convierte en extraño para sí mismo.

Arribamos aquí a la problemática de la abyección, en el horror nos enfrentamos a aquello que nos resulta repulsivo, a aquello que nos perturba y rechazamos violentamente convirtiéndolo en límite. Las reflexiones

de Julia Kristeva pueden ayudarnos a sobrevolar lo abyecto para, así, poder abordar la paradoja de la abyección en la *nueva carne*. Pareciera que lo abyecto, en opinión de Kristeva y por lo menos en algún sentido, remite a la impureza, a la muerte que nos amenaza y, también, a la animalidad, a ese espacio donde la humanidad desaparece.<sup>4</sup> Bataille afirmará algo similar al decir que la animalidad, para nosotros, simboliza la transgresión, ya que el animal nada sabe de interdictos, "la humanidad degradada tiene el mismo sentido que la animalidad".<sup>5</sup>

Sin embargo, en la obra de Cronenberg el carácter de lo abyecto estaría ligado mucho más a lo maquínico que a lo animal, o bien, a una especie de animalización de lo maquínico, en el sentido de otorgarle una significación ligada a la sexualidad y a la violencia, como sucedía anteriormente, en las sociedades primitivas, con la animalidad. Lo maquínico se convertiría, entonces, en el sustituto simbólico de la animalidad en el imaginario post-industrial.

Entonces, la paradoja de la nueva carne es la de abrazar esta nueva forma de abyección, esto es, abrazar precisamente lo que rechazamos, abyección tecnológica si se quiere, ligada a una suerte de tecnofobia ambivalente. Es decir, la máquina convertida en fetiche sadomasoquista se conjuga con la carne, el metal se convierte en ese objeto abyecto que no produce rechazo sino fascinación. La abyección de lo maquínico resulta ser paradójica en la obra cinematográfica de Cronenberg, la desintegración de la subjetividad en la tecnofilia se celebra como una fiesta, como el nacimiento de una extraña experiencia interior ligada a una progresiva desaparición del cuerpo. Paralelamente, la subjetividad se convierte en una pieza de la máquina deseante, conexiones y vínculos más allá de la relación mente-cuerpo, dicha relación es sustituida por la que se instaura en el eje subjetividad-máquina, donde los agenciamientos del deseo conectan al sujeto a lo inorgánico, a lo improductivo.

En *Tetsuo: the Iron Man*, del director japonés Shinya Tsukamoto, el erotismo maquínico encuentra su paroxismo. Este creador, considerado por algunos como la respuesta asiática a Gibson, Burroughs, Lynch y Cronenberg, señala, a propósito de su particular visión del erotismo, lo siguiente:

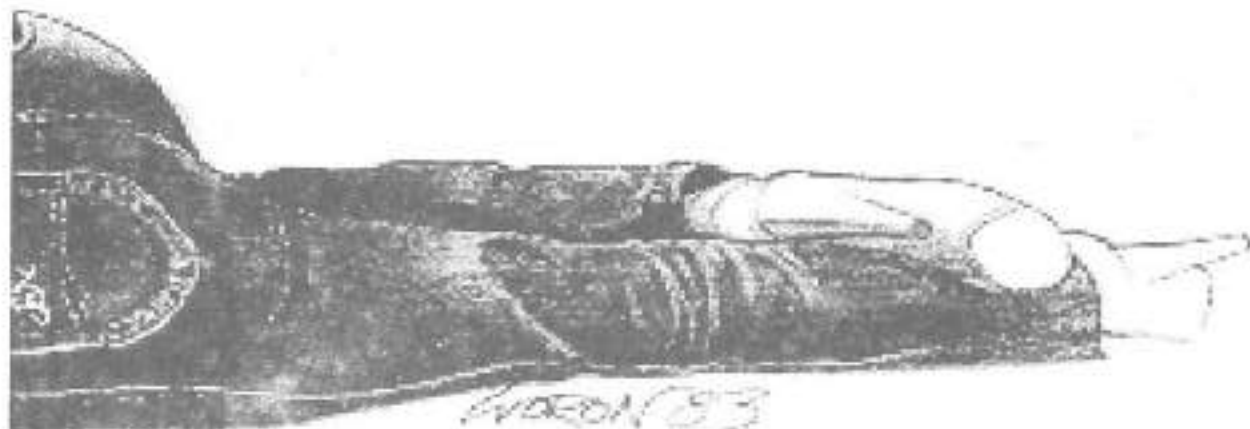
"La tradicional idea de erotismo está estrechamente asociada con la carne humana, pero yo quise contrastar esa carne humana, que es frágil y cálida, con el



metal, que es duro y frío. Lo que a mí me parece realmente excitante es ese encuentro entre la carne y el metal: la mutación, por tanto, es aquí sumamente sugerente".<sup>6</sup>

Cada multiplicidad maquínica es simbiótica, una simbiosis sexual entre lo orgánico y lo inorgánico que hace referencia a las múltiples conexiones libidinales que establecemos con los objetos. Organismo polimorfo conectado a flujos de intensidades variables, nuevos órganos, devenires más allá de los límites de nuestra piel.

*Crash* (1996) también incursiona por los territorios de una sexualidad más allá de los límites del cuerpo. "Los coches son la tecnología a través de la que los personajes están reinventando la existencia humana",<sup>7</sup> afirma David Cronenberg, quien considera que su creación posee cierto espíritu existencialista. La mezcla de sexo y velocidad se convierte en lo que Deleuze llamaría un programa de experimentación en el terreno de las intensidades. Los personajes van recreando su propia existencia, a través de encuentros sexuales, coches conducidos a velocidad de vértigo y, por su-



Shiva Waman, Cine Jenes 8

puesto, colisiones. Colisiones no sólo automovilísticas sino también sexuales.

Tecno-sexo que abre las puertas de una sexualidad maquínica, donde la velocidad de los cuerpos no produce necesariamente el accidente fatal, caso extremo de erotismo, sino el accidente erótico, la pequeña muerte motorizada. El accidente como acontecimiento, devenir otro en la mixtura maquínica de la carne y la prótesis, exploraciones sexuales en el interior del seno tecnológico que representa el automóvil, la velocidad aumenta la distancia con el territorio real y reenvía a la subjetividad a un encuentro con el otro, descentramiento erótico que nos libera del espacio y nos conecta con formas de la continuidad, seres discontinuos que alcanzan la anhelada continuidad separándose de lo real en el deslizamiento vertiginoso de las ruedas sobre el pavimento y del encuentro de los cuerpos sobre el cuero maloliente de los asientos del automóvil, convertido en un dispositivo libidinal, en una máquina de intensidades.

El automóvil no juega solamente como vector de una subjetividad que se proyecta en los objetos, sino como una reconfiguración de la subjetividad, la cual transgrede los límites de la velocidad y del sexo simultáneamente. Los accidentes modifican la carne, las prótesis la erogenizan, las cicatrices parecen convertirse, junto a éstas, en las verdaderas zonas erógenas de cuerpos que cargan con la violencia de la velocidad y de la sexualidad. Una sexualidad proteica y polimorfa donde la corporalidad es la escena por excelencia de una transgresión que se desliza entre los metales retorcidos y el erotismo maquínico. Nomadismo erótico,

plagado de conexiones, fluidos mecánicos y corporales que se mezclan en la deriva de los cuerpos.

En conclusión, considero que la obra cinematográfica de David Cronenberg refleja una nueva concepción a propósito de nuestra corporalidad y su relación con los objetos que la rodean. Haciendo referencia a la filosofía del deseo de Deleuze y Guattari, cabe mencionar una suerte de "poblamiento de la máquina", que, en el caso de la *nueva carne*, aparece como *poblamiento erótico de la máquina*, mutación en la subjetividad y en el cuerpo de los que la habitan. La *nueva carne* resulta ser, entonces, la corporalidad desnuda ante la caricia abyecta del metal, la somática anti-utopía post-industrial presente en el imaginario cultural de fin de milenio. ☉

#### NOTAS

1. G. Deleuze y F. Guattari, *Mil mesetas*, Valencia, Pretextos, 1997, p. 157.
2. Jean Baudrillard, *La Transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 10.
3. David Cronenberg, citado en Guillot, Eduardo, *Escalofríos. 50 películas de terror de culto*, Valencia, Midons, 1997, p. 151.
4. Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI, 1988.
5. George Bataille, *El erotismo*, México, Tusquets, 1997, p. 203.
6. Shinya Tsukamoto, citado en Valencia, M. Y Guillot, E., *Sangre, sudor y vísceras*, La máscara, Valencia, 1996, p. 201.
7. D. Cronenberg, "La entrevista SFX: David Cronenberg", en *SFX*, N° 3, Febrero-1997, Barcelona, Ediciones Zinco, p. 43.



Soreyana, Rajim, Unite

## ***Derivas de la subjetividad y la escritura en la era del silicio***

*La hipertextualidad como experiencia de descentramiento*

*Gabriela Traverso*

*Universidad del Uruguay de Sor Juana*

### **Introducción**

En este trabajo mi intención es desarrollar algunas ideas respecto al impacto de las nuevas tecnologías en la constitución de la subjetividad, es decir, mostrar cómo, a partir del surgimiento y presencia del entorno virtual-electrónico, se establecen vínculos de naturaleza completamente diferente entre la escritura y la subjetividad.

En relación con la escritura, me referiré únicamente a la escritura electrónica, esto es a lo denominado por algunos teóricos como hipertexto, entendiendo con ello un nuevo tipo de textualidad caracterizada principalmente por su virtualidad (existencia imagística en la pantalla de la computadora) y, a su vez, por la posibilidad que encarna de ser conectada, unida, a múltiples otros textos en forma de red.

Desde esta perspectiva hipertextual, abordaré como marco de referencia teórico-filosófico algunas ideas pertenecientes al pensamiento de Roland Barthes en lo que se refiere a sus conceptualizaciones sobre la escritura, la lectura y la textualidad. Asimismo estarán presentes, también como sustento filosófico de este trabajo, el pensamiento de Gilles Deleuze y Michel Foucault.

Por otra parte, analizaré cuál es el papel de esta tecnología de la escritura en la constitución de un nuevo tipo de subjetividad, es decir, señalar que el hipertexto en tanto escritura no secuencial o lineal implica pensar a la subjetividad a partir de su descentramiento, de su multiplicidad y de su fluidez. Para hablar en términos de Michel Foucault, podríamos decir que la escritura electrónica es un modo de subjetivación, una práctica del sí mismo encaminada



a la formación y recreación de la subjetividad desde otra perspectiva, o mejor dicho, desde y a partir de un nuevo dispositivo, el de la mediatización y tecnologización contemporáneas.

### La escritura y la textualidad a la luz de Roland Barthes y Gilles Deleuze

Es, sin duda, la computación y sobre todo la computadora personal el invento tecnológico por excelencia de nuestro siglo, con ella nos hemos vinculado a nuevas formas de conocimiento, de pensamiento, de expresión y de comunicación. A partir de ella, nuestro universo de posibilidades se ha expandido enormemente, podemos desde escribir un texto con las facilidades y beneficios de un procesador de textos hasta comunicarnos con una persona al otro lado del planeta en cuestión de segundos. Dejaremos de lado la descripción y valoración de los numerosos avances que nos presenta el campo de la investigación computacional, para dedicarnos al análisis y explicación de lo que aquí nos interesa, esto es, la escritura electrónica o también denominada escritura virtual.

Bien podría pensarse que algunos filósofos del lenguaje contemporáneos se adelantaron a su propio tiempo, ya que sus reflexiones sobre la escritura y la textualidad parecen encarnarse hoy más que nunca en esta tecnología. En consecuencia, tomaré como punto de partida las reflexiones de R. Barthes y G. Deleuze sobre estos temas para luego vincularlos con la noción de hipertexto e hipertextualidad.<sup>1</sup>

En este sentido, por ejemplo, los trabajos de Roland Barthes<sup>2</sup> a propósito de la textualidad y sobre todo, aquellos referidos a cuáles deberían ser las características de un texto ideal son una muestra clara de cómo la noción de hipertexto ateriza su planteo teórico. Para el autor se trata de pensar al texto como un conjunto de bloques constituidos por palabras, los cuales se encuentran explícita o implícitamente vinculados en múltiples direcciones, en consecuencia un intento por concebir una textualidad de carácter fundamentalmente abierto y flexible donde los elementos más importantes son los de red y conexión. Asimismo, cada bloque constitutivo y constituyente del entramado textual puede ser abordado desde diferentes lugares o posiciones, es definido y redefinido en función de la multiplicidad de sus vías de acceso, las cuales no se relacionan de manera jerárquica o en función de un centro de senti-

do ya que, para él no se podría afirmar la preeminencia de los significados sobre los significantes.

Se enfatiza el carácter no lineal de la escritura y de la trama textual considerada en tanto red, construcción plural e ilimitada de significantes a los que pueden atribuírseles significados, tarea ilimitada por naturaleza ya que, como dice el autor, "... está basada en la infinitud del lenguaje".<sup>3</sup> En consecuencia, no podríamos pensar al texto como un espacio unívoco, cerrado, preestablecido y determinado por las intenciones de un "autor", sino que más bien, se trata de un espacio creativo que puede ser recreado a partir de la pluralidad de vías de acceso que nos presenta para su exploración y consiguiente significación.

Según George Landow ésta es una de las características esenciales del hipertexto, esto es un tipo de escritura que se bifurca en infinitud de direcciones, una serie de bloques de escritura (imágenes) conectados entre sí por nexos presentados al lector en una pantalla interactiva. Un texto compuesto de diferentes fragmentos de textos o lexias, para utilizar una expresión barthiana, que nos muestra diversas trayectorias de recorrido y de uso.

Decimos que el texto se presenta como un punto en el que confluyen muchos otros, espacio de intersección y entrecruzamiento de infinitas posibilidades donde resulta difícil —o imposible— fijar sus fronteras, los límites se difuminan para dar lugar a una apertura en la que es posible situarse para, desde allí, interactuar y crear. Se tratará, entonces, de presentar una textualidad articulada en función de la estrategia deconstructiva, definida a partir de modos específicos de escritura, es decir, las trazas o marcas del lenguaje —signos de puntuación— la presentan como un complejo "sistema" de montaje también compuesto por fragmentos, "pedazos" que dejan ver tras sí el entretejido fino que les sirve de soporte y el cual ellos mismo están tejiendo.

En este sentido, lo importante es el carácter relacional de la escritura y del discurso, el juego de las diferencias instaurado a partir de la resignificación de estos términos, los cuales no pueden ser entendidos separadamente sino que, se encuentran en constante oscilación, lo que impide que puedan ser fijados en su relación uno respecto del otro. Esta visión no jerárquica de la interpretación, como una concepción del texto basada en bloques de lectura, nos conduce a pensar la dimensión intertextual del discurso. La posibilidad



J.M.W. Turner, *Mother Nature*.

de entrar en relación con infinidad de perspectivas a través de las conexiones que pueden establecerse entre las diferentes lexias, una especie de diálogo interno al propio discurso, creación y recreación de significados a partir de relaciones de vecindad o contigüidad.

Parafraseando a Landow, podríamos hablar de la sustitución de una especie de evolución lineal y cronológica de la literatura, dada fundamentalmente por la constitución y manejo del libro de la imprenta, por un modelo estructural, sincrónico y multidireccional del discurso entendido como "galaxia de significantes".<sup>4</sup>

La consideración intertextual del lenguaje y la escritura trae consigo, directamente, la inclusión de la pluralidad y la diferencia en el proceso mismo de construcción de un texto y de la subjetividad.<sup>5</sup> Este tipo de escritura abierta y flexible nos permite pensar la lectura como un proceso en el que están involucradas necesariamente diferentes voces que se entrecruzan y dialogan sin que ninguna pueda imponerse sobre las otras. Otra vez la idea de la imposibilidad de establecer un centro dominante al que queden supeditados u ordenados jerárquicamente todos los demás,

Como puede verse todas estas ideas están íntimamente vinculadas con la noción de escritura electrónica o hipertextual, de hecho, son las que caracterizan y definen a esta noción; entender y concebir al hipertexto y la hipertextualidad a la luz de las perspectivas teóricas anteriormente explicitadas.

## La escritura electrónica como nueva forma de textualidad

El advenimiento de este tipo de escritura electrónica ha provocado un cambio radical en nuestras maneras de percibir y relacionarnos con el mundo, más concretamente, redimensiona la experiencia de leer, escribir y fundamentalmente al texto mismo. La noción tradicional de texto o libro, caracterizada por su estructura secuencial —lineal, con un comienzo y final establecido por su autor y, sobre todo, con un corpus significativo transparente al lector, deja paso al surgimiento de una textualidad esencialmente diferente.

Una de las características fundamentales de la textualidad virtual radica en el hecho de que en ésta, a diferencia de la tecnología de la imprenta, encontramos un mayor número de elementos visuales, es decir, se incluye una considerable proporción de información no verbal que contribuye, según algunos teóricos, a disminuir los riesgos de la linealidad.<sup>6</sup> A su vez, esta presencia de elementos visuales o no verbales en el formato textual hace justicia a la naturaleza multidimensional del pensamiento. El hipertexto, así, ofrece la posibilidad al pensamiento de conectar o relacionar dos de sus componentes fundamentales, el racional y el simbólico.

Por otro lado, el hipertexto presenta otras variantes al texto tradicional, por una parte combina diferentes estrategias de atomización y dispersión del texto, esto significa que ninguna versión textual es definitiva, siempre puede ser cambiada, revisada o modificada en función de los diferentes intereses y registros del lector-escritor. Se presenta, entonces, como una versión dinámica, fluida e inacabada del proceso de la escritura en la que sus componentes —bloques textuales— adquieren un carácter autónomo ya que, no dependen de su posición en la línea argumentativa, pueden ser considerados y valorados independientemente de lo que los precede y de lo que los sigue, en definitiva, la

posibilidad de su extrapolación a partir de la fracturación o ruptura del texto les confiere un carácter más individual.

El hecho de que el hipertexto mantenga una relación más laxa y flexible con sus componentes provoca, también, que las relaciones tendidas hacia otros textos sean de la misma naturaleza. De análoga manera en que dentro de "un" texto no se presentan relaciones determinantes o jerárquicas, sucede con los otros textos que ofrecen la posibilidad de conectarse o asociarse con él. Se trata de un debilitamiento hacia el interior y exterior de la textualidad, si es que es posible todavía remitirnos hacia un afuera y un adentro del texto, que trae como consecuencia la difuminación de la noción de separación intelectual entre los textos.

A consecuencia de la presencia de nexos electrónicos, el texto se dispersa en multiplicidad de otros textos, al suprimirse el aislamiento físico e intelectual de sus lexias constitutivas, mediante el establecimiento de conexiones o nexos virtuales, se produce una suerte de explosión textual en la que la contextualización e intertextualidad son esenciales. A través de la construcción de redes o trayectos de navegación el texto se entretreje a partir de elementos verbales, simbólicos y visuales provocando, así, el debilitamiento de la noción de unicidad y permanencia textuales.

En suma, estamos, según George Landow, en presencia de una doble fragmentación, por una parte la que se produce al concebir al texto desde sus componentes, liberándolos de un único principio ordenador, la secuencia y, por otra, el énfasis depositado en la multiplicidad de versiones o lecturas que un solo texto comporta. Estas fragmentaciones que tienen lugar en el seno mismo de la textualidad no conducen, necesariamente, a pensar que estamos en presencia de una forma caótica de escritura, por el contrario, no se trata de una ausencia total y radical de linealidad o dirección, sino, más bien, de una multiplicidad de líneas o secuencias de navegación accesibles al lector.

Estas diferentes direccionales determinan cuantos comienzos y finales puede presentar un texto, en principio tantos como direcciones o recorridos puedan ser emprendidos a partir de él pero, si tomamos en cuenta las observaciones de Edward Said,<sup>7</sup> diremos que son dos los tipos de comienzo que el hipertexto ofrece. El primero es el que parte del bloque textual o lexia individual, el espacio y lugar desde el cual se comienza a leer, mientras que el segundo hace referencia a las

lexias como componentes de un conjunto más amplio, el metatexto. La clave para entender la noción virtual de comienzo radica en considerar que el punto de partida es, en realidad, un momento que propicia el desdoblamiento de una cadena o de un trayecto intencional. En sus propias palabras: "... podemos ver el comienzo como el punto en que, en una obra dada, el escritor se demarca de todas las obras; un comienzo establece inmediatamente relaciones con obras ya existentes, relaciones de contigüidad bien de antagonismo, o una mezcla de ambas".<sup>8</sup>

En relación con el final del texto, será necesario aclarar que el hipertexto redimensiona también esta noción, al expandir los límites de la obra resulta inadecuado atribuirle los conceptos de conclusión y producto acabado. La materia hipertextual es en sí misma expansible, abierta, inacabada e incompleta, como diría Derrida, una red de diferencias, trazas diferenciales que siempre remitirán a algo diferente y que ya no pueden ser contenidas dentro de los márgenes de un libro. Esta disolución de las nociones convencionales de principio y final de una obra se refieren, directamente, al debilitamiento de los límites de la textualidad respecto de su interioridad y de su exterioridad. Los diferentes sistemas hipertextuales crean textos abiertos, los cuales al expandir sus límites ya no pueden dejar "fuera" ningún texto y, además, en los que las conexiones intra o extratextuales que se establecen se tornan equivalentes.

De esta manera, podríamos decir que al colocar a un texto dentro de una red de información que propicia el entrecruzamiento, el establecimiento de vínculos asociativos y disociativos, estamos, de alguna forma, obligando a los diferentes textos y a los diversos bloques textuales a existir en un constante y complejo sistema dialógico.

La noción de centralidad textual es, entonces, establecida en función de la temporalidad, es decir, el texto central o principal es el actual, el que se está leyendo o escribiendo. En el hipertexto la centralidad sólo puede darse como evanescencia ubicada en la mentalidad del individuo. Un centro considerado siempre pasajero, virtual y cambiante, de tal forma que impide la exclusión o sometimiento de los otros ya que, cualquier texto conectado adquiere importancia, como bien lo dice Landow, "... un nuevo tipo de jerarquía, en la que el poder del centro domina la infinita periferia".<sup>9</sup>

Proceso de descentramiento de la textualidad, el

texto conectado existe en tanto "otro" texto, trocando, así, nuestra propia vivencia intertextual en diferencia. Desde una suerte de marginalidad el texto crece, prospera, enfrentando sus intereses y puntos de vista con los del lector para poder, a partir de ella, definir una posición discursiva.

### La hipertextualidad y la subjetividad

Ciertos análisis contemporáneos ponen en relieve los diferentes aspectos, a través de los cuales las nuevas tecnologías han afectado a los sujetos,<sup>10</sup> así por ejemplo, se analizan las relaciones que se establecen entre las comunidades virtuales y la identidad y, también entre la escritura electrónica e Internet con un proceso de descentramiento y debilitamiento de la subjetividad.

En relación con lo que aquí nos interesa nos referiremos únicamente al impacto de la hipertextualidad en la constitución de un nuevo tipo de subjetividad, esto es, mostrar cómo la escritura electrónica junto con su concepción de textualidad contribuye a entender y redimensionar las nociones de escritor, lector, autor y, en definitiva, de subjetividad vinculada a los procesos lecto-escriturales, de forma inédita.

Para poder abordar el análisis de estas transformaciones acaecidas en el propio seno de la subjetividad, empezaremos por analizar cómo se han transformado las nociones de escritor y lector en el contexto de la virtualidad escritural. En el hipertexto se produce un acercamiento de las nociones de escritor y lector, este acercamiento no conduce a la reducción o asimilación de una figura dentro de la otra, por el contrario, sus funciones se encuentran imbricadas en un complejo sistema de relaciones estrechas. Surge la figura de un lector esencialmente activo que combina la estrategia de la lectura y la escritura para producir textos, tiene la posibilidad de acceder a un documento y transformarlo, mediante anotaciones o por el simple movimiento de conectar diferentes documentos a un mismo texto ya sea propio o ajeno.

Una muestra de la presencia activa del lector la proporciona la misma tecnología informática, el cursor parpadeante o la flecha del mouse presentan al lector como un agente intrusivo y presente en las propias redes de la textualidad. Es, desde esta posición, des-



Jim Warren, Portrait for Jan Morris, 90's

de la que el texto puede ser modificado, alterado o redimensionado, huella o marca del movimiento y actividad de una subjetividad evanescente y parpadeante.

Pareciera, una vez más, que podemos encontrar cierto anclaje de la teoría barthiana en la escritura virtual, sus ideas respecto del texto y del escritor encarnan en esta figura del lector activo. Barthes enfatiza que el objetivo de la obra literaria no radica tanto en generar consumidores como productores de texto que sean capaces de funcionar por sí mismos, de "acceder a la magia de los significantes, a los placeres de la escritura".<sup>11</sup>

La escritura electrónica ofrece el mismo contexto y soporte de trabajo tanto para el escritor como para el lector, ambos poseen a su alcance la posibilidad de escoger o armar su propio trayecto de escritura-lectura, de escribir comentarios, notas y respuestas de tal forma que se podrían crear una gran variedad de diferentes versiones a partir de un mismo texto. Es así que la estructura versátil que el hipertexto nos presenta demanda la presencia de un lector activo, que puede recorrer estas unidades de lectura ya sea desde la perspectiva de las referencias individuales como, des-

de el complejo juego de interrelaciones, recorridos que modifican tanto la experiencia de la lectura como la naturaleza de lo leído.

El lector activo, al desplazarse en múltiples direcciones por la red informática, desplaza constantemente el centro de la textualidad, como ya vimos, el centro de la investigación depende exclusivamente de sus intereses y del principio organizador que él propone. Podemos pensar al hipertexto como un sistema que se centra y descentra en una infinidad de veces, en función de cómo sea orquestado el principio de organización textual.

El problema aquí se presenta a la hora de pensar la centralidad. No podríamos decir que la presencia de un centro sea mala o nociva para el lector, muy por el contrario, se trata de pensar la centralidad desde una perspectiva no jerárquica o dominante, es decir concebir el centro como función provisional y modificable y, no como realidad en sí estatuada, lo que le permite al lector un gran espacio de movilidad donde ya no queda aprisionado en las limitaciones de una organización o jerarquía establecidas de antemano.

De esta manera, también son afectadas las nociones tradicionales de autor y autonomía sobre lo escrito, en el sentido de que ya es imposible hacer aparecer la figura de un propietario que se identifica con la "unidad de un texto". De análoga manera que concebir al texto desde la unicidad de "un sentido" carece de relevancia en este contexto, lo mismo sucede con la unidad e identidad del autor al que la obra le pertenecería y, además, sería el que tendría la última palabra respecto de la interpretación de la misma.

Lo que el contexto virtual de la escritura demanda es un lector que vaya más allá de la mera recepción de la información, es decir se le exhorta a realizar una construcción activa, comprometida, independiente y autónoma de los significados, lo que lo convierte, de hecho, en autor de la textualidad; es ésta la razón por la que hemos utilizado la expresión "lector-escritor", ya que da cuenta del complejo juego de relaciones entre la producción y circulación de la información textual.

Otro concepto interesante, que resignifica las nociones de autor y lector tradicionales, es el de autoría en colaboración o escritura conjunta. Esta nueva faceta introducida por la escritura electrónica pone de relieve, una vez más, la crisis que sufren los planteamientos teóricos que presentan al escritor como un ser solitario, ensimismado en sus propios pensamientos y

ubicado en el lugar central desde el que se escriben los conocimientos. A diferencia de este planteo, la hipertextualidad enfatiza que todos los escritos que circulan en la red son escritos en colaboración, en un primer sentido se establecen nexos de colaboración entre el lector y el escritor ya que, éste último colabora con el primero a la hora de producir un texto cuando escoge una de las direcciones que este le presenta. Un segundo sentido, podría ser considerar al escritor con otros escritores, esto es comparar lo que actualmente se escribe con la presencia virtual de los demás escritores presentes en la red. Un último sentido de colaboración hipertextual es el que define a la existencia de un texto como necesariamente vinculado a otro, al introducir un texto en un sistema de conexiones, éste solo puede existir en función de los vínculos o nexos que se ve obligado a tender hacia los otros textos y, además, al estar electrónicamente conectado con otro bloque textual, necesariamente colabora con él.

La experiencia de descentramiento, referida a la textualidad misma, se desplaza, ahora, al terreno de la subjetividad. Esta subjetividad que se acerca al texto no es más que un complejo entramado de relaciones, según Foucault de diferentes fuerzas: saber, visibilidad, enunciación y poder. La concepción de una "unidad del yo" exterior a la textualidad pierde su fuerza y en su lugar aparece una nueva forma de referirnos a ella, la cual destaca, en lugar de las continuidades, las fracturas, fisuras y rupturas que le son esenciales a la hora de su constitución.

Es en este mismo sentido que R. Barthes explica a la subjetividad en función de su multiplicidad intrínseca, la entiende en sí misma como "la pluralidad de infinitos textos o códigos".<sup>12</sup> Subjetividad que en su propio seno se convierte en intersubjetividad, presencia de múltiples otros que nos constituyen especularmente o, desde la perspectiva virtual, punto en una red de información, nodo descentrado de códigos que engendra, en diferentes niveles, otros posibles nodos para otras redes.

Esto nos remite necesariamente al pensamiento de Gilles Deleuze, para él la subjetividad se constituye a través de agenciamientos del deseo en un plano de immanencia, movimientos de territorialización y desterritorialización que provocan el surgimiento de acontecimientos en tanto intensidades. Líneas de subjetivación en constante devenir que se conectan

rizomáticamente, sucesivos plegamientos de la exterioridad que dan forma a nuevas figuras del saber. El propio proceso de descentramiento de la subjetividad en el contexto de la escritura electrónica, puede ser entendido a partir de los movimientos de desterritorialización de Deleuzianos, desplazamientos constantes que debemos asumir si queremos evitar caer en estrategias totalitarias y totalizadoras del pensamiento. Si bien es cierto que las territorializaciones o centramientos son necesarios a la hora, por ejemplo, de sentar las bases para la comunicación y entendimiento, debemos estar conscientes de los posibles riesgos que ellas implican. Por tanto, la tarea de la subjetividad es de constante análisis y cuestionamiento de la propia territorialización efectuada, lanzarnos a pensar de otro modo, lo que implica el esfuerzo permanente por incluir la multiplicidad, la posibilidad de situarnos y estructurar diferentes centros desde los cuales escribir y pensar.

El "sujeto humano" no es más, desde esta perspectiva, el centro-fundamento unitario del conocimiento, éste carece de un centro y sólo puede ser abordado desde su fluidez y dinamismo, refiriéndonos otra vez a Deleuze, perceptible sólo en función de sus "centros nómades", a saber, estructuras móviles y nunca permanentes desde las que se sitúa la subjetividad y desde las cuales la información circula. Un cierto plus de ambigüedad a través del cual nos reflejamos en la pantalla del ordenador, nos reconocemos en la inmaterialidad y en la evanescencia de nuestra presencia virtual, lo que trae consigo una especie de desindividualización o despersonalización, junto con un efecto unitario de simulación entre el objeto y el sujeto de la escritura.

Podríamos decir que en el entorno del hipertexto, la subjetividad debe ser pensada a partir de su dislocamiento y dispersión espacio-temporal, esto es, a partir de la fragmentación y consecuente eclosión de la diferencia en su propio seno ya que, el sujeto que escribe siempre se presenta a sí mismo y a los demás como otro. En conclusión, creo que el entorno virtual que los nuevos desarrollos tecnológicos nos proponen es capital a la hora de pensar la constitución de la subjetividad; la escritura virtual y su producto, el hipertexto, tienen un papel central en lo que podríamos llamar, siguiendo a Michel Foucault, una práctica del sí mismo.

Esto significa que los diferentes procesos de con-

formación de un "sujeto contemporáneo" estarían vinculados a la práctica de la escritura. Escribir es escribirse a partir de la experiencia del descentramiento, reformulación y resignificación de nuestra propia experiencia y la de los otros, en función de una nueva textualidad. #



Joseph Liener, *Flower and face*.

### NOTAS

1. Quisiera explicar que para establecer este vínculo voy a tomar como referencia el trabajo de George P. Landow en *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, Barcelona, Paidós, 1995 y, el trabajo de Mark Poster en *The Mode of Information. Poststructuralism and Social Context*, Cambridge, University of Chicago Press, 1990.
2. Ver por ejemplo, R. Barthes, *S/Z*, Madrid, S. XXI, 1980.
3. *Op. cit.*, p. 5.
4. Expresión utilizada por R. Barthes en *Op. cit.*
5. El problema de la subjetividad y la diferencia, en relación con la escritura será retomado en el siguiente apartado de este trabajo.
6. Aquí podríamos remitirnos al trabajo de Derrida respecto de la reivindicación que realiza de la escritura jeroglífica como alternativa al logocentrismo occidental.
7. Citado por George Landow en *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, Barcelona, Paidós, 1995, pp. 79-81.
8. E. Said, en *Op. cit.*, p. 80.
9. *Op. cit.*, p. 88.
10. Me refiero, por ejemplo a los análisis de Sherry Turkle, Mark Poster, George P. Landow, Arthur Kroker, como algunos de los más significativos y representativos.
11. R. Barthes, *S/Z*, Madrid, S XXI, 1980, p. 4.
12. *Op. cit.*, p. 10.

## DEVENIRES

REVISTA DE FILOSOFÍA Y FILOSOFÍA DE LA CULTURA. AÑO 1. NO. 2. JULIO 2000

### Contenido

#### *Artículos*

HISTORIA DE LA FILOSOFÍA Y FILOSOFÍA LATINOAMERICANA

Jorge J. C. Gracia

RACIONALIDAD TÉCNICA Y RACIONALIDAD COMUNICATIVA

Marco Arturo Toscano Medina

APROXIMACIÓN CRÍTICA A LA IDEA DE CULTURA ANIMAL

Juan Álvarez Cienfuegos-Fidalgo

LA HISTORIA INTERMINABLE O REINTERPRETACIÓN DEL PASADO

DESDE EL PRESENTE

María Rosa Palazón Mayoral

DILTHEY Y ORTEGA EN EL PENSAMIENTO DE JOSÉ GAOS

Eduardo González di Pierro

MARTÍN BUBER Y LA PROPUESTA DE UNA AUTORIDAD DIALÓGICA

Mauricio Pilatowski

LA NATURALEZA SEGÚN MERLEAU-PONTY: VARIACIONES SOBRE EL TEMA

Mauro Carbone

#### *Discusiones*

¿MÁS ALLÁ DE LA ARROGANCIA?

Alberto Cortez, Mario Teodoro Ramírez y Carlos Pereda

#### *Reseñas*

*Conceptualización de lo femenino en la filosofía de Platón* de Amalia

González, por Rubi de María Gómez

*Hispanic latino identity* de Jorge J. C. Gracia

por Mario Teodoro Ramírez

"conocer para crear"

