



Estudios/
Investigaciones

Imagen, verdad, tiempo

Dilemas sobre la expresión

Silvia Solas
(Coordinadora)



EDICIONES
DE LA FAHCE

FaHCE
FACULTAD DE HUMANIDADES Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

IdIHCs

Instituto de
Investigaciones en
Humanidades y
Ciencias Sociales



Imagen, verdad, tiempo

Dilemas sobre la expresión

Silvia Solas

(coordinadora)



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



Instituto de
Investigaciones en
Humanidades y
Ciencias Sociales

CONICET | INSTITUTO
NACIONAL DE LA PLATA

2025

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Diseño: Federico Banzato

Diseño de tapa: Sara Guitelman

Imagen de tapa: Jorge Daniel Battista. (2023). Hiroshige en el Manso óleo sobre cartón entelado (óleo sobre cartón entelado)

Editor por Ediciones de la FaHCE: Juan Pablo Carrera

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

©2025 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-2607-4

Colección Estudios/Investigaciones, 96

Cita sugerida: Solas, S. (Coord.). (2025). *Imagen, verdad, tiempo: Dilemas sobre la expresión*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación ; IdIHCS. (Estudios/ Investigaciones ; 96). <https://doi.org/10.24215/978-950-34-2607-4>

Disponible en <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/283>



Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución-No comercial-Compartir igual)

**Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación**

Decana

Ana Julia Ramírez

Vicedecano

Martín Legarralde

Secretario de Asuntos Académicos

Hernán Sorgentini

Secretario de Posgrado

Fabio Espósito

Secretario de Investigación

Marcelo Starcenbaum

Secretario de Extensión Universitaria

Jerónimo Pinedo

Prosecretaría de Publicaciones y Gestión Editorial

Verónica Delgado

**Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales
(IdIHCS-UNLP/CONICET)**

Director

Juan Antonio Ennis

Vicedirectora

Myriam Southwell

Índice

<u>Prólogo</u>	
<i>Silvia Solas</i>	7
Parte I. La imagen en la filosofía de Merleau-Ponty	
<u>La historia de las imágenes: encuentros entre Merleau-Ponty y Didi-Huberman</u>	
<i>Silvia Solas</i>	15
<u>La paradoja de la expresión y las relaciones entre naturaleza y cultura. Observaciones sobre el giro ontológico en la obra de Merleau-Ponty</u>	
<i>Andrea Vidal</i>	37
Parte II. La imagen en la filosofía de Hegel	
<u>La imaginación en la “Anthropologie” de Hegel</u>	
<i>Germán Prósperi</i>	73
<u>La función de la figura de Antígona en la Fenomenología del espíritu: entre la especulación filosófica y la ilustración literaria</u>	
<i>María Luján Ferrari</i>	99
<u>Vanguardias y neovanguardias: el problema del fin del arte</u>	
<i>Alejandra Bertucci</i>	121

Parte III. Imagen fotográfica e imagen fílmica

La imagen de sí a partir de los modelos de identificación educativos

Juan Luque 141

Apuntes para el “fuera de campo”. Heidegger y las botas de campesino de Van Gogh

Milagros Kruk 157

El sueño se convertirá en barro. Memoria, afectos y nuevas narrativas

Estefanía Santiago 183

Quienes escriben 203

Prólogo

Lo que hace al filósofo es el movimiento que reconduce sin cesar del saber a la ignorancia, de la ignorancia al saber, y una suerte de reposo en ese movimiento.

Elogio de la Filosofía
Maurice Merleau-Ponty

El presente volumen pretende reflejar, a modo de síntesis, las cuestiones más relevantes del trabajo que hemos llevado a cabo en el proyecto acreditado en el Programa de Incentivos a docentes investigadores (Ministerio de Educación de la Nación-Universidad Nacional de La Plata), entre los años 2018 y 2022, incluida la prórroga por un año debido a la pandemia. Este constituye la continuación de un proyecto anterior, en el marco del mismo programa, desarrollado entre 2014 y 2017.

Uno de los principales pensadores que ha estado en la base de estas investigaciones es Maurice Merleau-Ponty, cuya filosofía podríamos describir como fenomenológico-existencialista, aunque, ciertamente, tal etiqueta no agota la caracterización de su enfoque, atravesado no solo por la fenomenología husseriana y el existencialismo de sus contemporáneos Sartre o Heidegger, sino también por la línea dialéctica del hegeliano-marxismo o por la problematización de la cuestión del tiempo, entre otros, en Bergson. Su perspectiva se nutre también de las innovaciones propias de las primeras décadas del siglo XX provenientes de ámbitos no filosóficos, sean las que se

producen en la esfera científica, sean las que llevan adelante las vanguardias artísticas.

A lo largo de toda su reflexión –que ha quedado trunca por su muerte inesperada, en 1961, a los 53 años, en plena reconsideración de su obra anterior–, nos encontramos con el intento de superar las dicotomías de la filosofía moderna, que tienen su base en la visión dualista cartesiana: sensación-pensamiento; sensible-inteligible; corporalidad-conciencia, y todas sus derivaciones. Ello, con el propósito de buscar la renovación del quehacer filosófico, a su juicio insuficiente –hasta ese momento– para dar cuenta de la realidad en todas sus dimensiones.

Precisamente, en la consideración de que los instrumentos de la filosofía canónica estaban agotados –en particular, a su criterio, el *a priori*, la explicación, la deducción–, intentó promover una filosofía que saliera de sus límites hacia su *afuera*, hacia escenarios no propiamente filosóficos (a-filosóficos), como lo es la expresión artística. Así, resulta un referente de gran valía para el propósito de nuestra investigación, cuyo fundamental objeto de estudio, desde una óptica filosófico-estética, es la imagen visual, su correlación con expresiones del lenguaje, la historicidad de las producciones artísticas y el análisis de las posibilidades de establecer alguna verdad, aun teniendo en cuenta que se trataría de una verdad no coincidente con los cánones tradicionales.

También hemos tomado como referencia uno de los más prolíficos estudiosos de la imagen en nuestros días: Georges Didi-Huberman. Con fuerte influencia de Walter Benjamin y de Aby Warburg, este filósofo e historiador del arte ha trabajado sobre la historia de las imágenes en términos de montaje, a la manera de la operación cinematográfica que rompe la temporalidad lineal, superponiendo tiempos que califica de heterogéneos, poniendo en juego no solo el ámbito de lo imaginario, sino, especialmente, el de la memoria, en tanto que en la

imagen sobreviven esos tiempos en tensión permanente, lo que lo lleva a considerar –en clave no peyorativa– el concepto de *anacronismo*.

En ambas perspectivas encontramos puntos en común –por caso, la divergencia con el modo canónico de establecer la historia–, pero también la posibilidad de proyectar lazos no solo con otros filósofos, contemporáneos o no, sino también con otros saberes y con otras prácticas, provenientes de la ciencia, de la antropología o de la enseñanza.

Se entrelazan, de este modo, preguntas variadas, que dialogan entre sí, y que intentamos exponer en los capítulos que conforman este volumen. Así, encontraremos sucesivas reflexiones sobre cuestiones que en un principio podrían leerse como independientes, pero que, al tener como denominador común el problema de la imagen, son susceptibles de ponerse en diálogo. Las enumero brevemente siguiendo el orden de los capítulos que componen el libro, los cuales, a su vez, fueron agrupados en tres secciones. La primera, titulada “La imagen en la filosofía de Merleau-Ponty”, aborda la historia de las imágenes, una historia que involucra tiempos en tensión o sobrepuertos –un juego de *anacronismos*, al decir de Didi-Huberman–. También se reflexiona sobre la memoria y sobre lo imaginario en cuanto campo límite y de disrupción. Luego se aborda la noción merleau-pontiana de “expresión”, que, por una parte, constituye una paradoja –en tanto alude a un pasaje de una experiencia silenciosa a lo que se expresa explícitamente–, y, por otra, implica prestar atención a las relaciones entre la naturaleza y la cultura, así como a las diversas dimensiones expresivas del cuerpo. En definitiva, se busca encarar la pregunta sobre la posibilidad de la verdad en una filosofía de la carne.

Luego, en la segunda parte, titulada “La imagen en la filosofía de Hegel”, presentamos ciertos fenómenos –como el sueño o el somnambulismo– abordados por Hegel en la sección “Antropología” de la *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas*, con el fin de mostrar que el “alma” (*Seele*) –objeto específico de dicha sección– cumple la misma

función limítrofe y disruptiva que ha desempeñado la imaginación a lo largo de la historia de la filosofía. Por otra parte, se analiza el uso que hace Hegel de la figura de Antígona en la *Fenomenología del Espíritu*, ya sea que sea considerada como mero recurso ilustrativo, ya sea que constituya un elemento de especulación sobre algunos elementos de su proyecto filosófico.

Finalmente, en una tercera parte, “Imagen fotográfica e imagen filmica”, agrupamos los capítulos seis a ocho: el arte de vanguardia y, en particular el de neovanguardia y los debates sobre el fin del arte, provocados por la irrupción de estas manifestaciones artísticas –formulación que tiene su origen en la consideración hegeliana del arte como cosa del pasado–. Asimismo, la imagen de las infancias que emerge de fotografías de las épocas iniciales de la historia institucional de la educación argentina, en la consideración de que constituyen un dispositivo de potente valor pedagógico: las fotos tomadas en escenarios escolares nos enseñan, nos transmiten y nos recuerdan cómo ha sido delimitada la infancia y de qué manera funciona como una suerte de sistema de representación. Por su parte, lo audiovisual y su potencia narrativa, analizando el ejemplo que Martin Heidegger cita en su conferencia “El origen de la obra de arte”, las botas de campesino que pintó Van Gogh: ¿qué significa el fuera de campo y cómo se construye [¿se abre un mundo?] desde el silencio y la ausencia? Y, por último, la fotografía como escenario –autoficcional, pero también documental– en el que conviven tiempos discontinuos, a través de la narración de un proyecto fotográfico de varios años, que pretende una reconstrucción imaginativa y de acción sobre el territorio, a fin de establecer nuevas preguntas y saberes sobre el presente.

Las referencias a pensadores de la historia filosófica son, entonces, múltiples: desde las reflexiones contemporáneas de Merleau-Ponty, Heidegger, Didi-Huberman, Gadamer, Vattimo, Danto, hasta la propuesta idealista de Hegel. A ello se suma la construcción de cono-

Prólogo

cimiento a partir de una práctica artística concreta o la indagación de las representaciones identitarias en la escolaridad en la Argentina.

Silvia Solas

La Plata, 2023

Parte I

La imagen en la filosofía de Merleau-Ponty

Aquí se ponen en relación los pensamientos de Maurice Merleau-Ponty y de Georges Didi-Huberman con el fin de establecer puntos en común sobre la historia de las imágenes. Esto implica la reflexión acerca de lo imaginario en general y la incidencia de la memoria que opera, naturalmente, en el tiempo.

Asimismo, se reflexiona respecto de la paradoja de la expresión en el pensamiento merleau-pontiano. Esto implica resignificar las relaciones entre naturaleza y cultura, lo cual pone en foco al cuestionamiento sobre la verdad.

La historia de las imágenes: encuentros entre Merleau-Ponty y Didi-Huberman

Silvia Solas

...la pintura hace intervenir una dificultad: existe el pensamiento que ve y que puede ser descripto visiblemente. *Las Meninas* son la imagen visible del pensamiento invisible de Velázquez.

René Magritte¹

En el campo de la filosofía del arte, la disputa entre la imagen y la palabra –asociadas a su vez a las ideas de sensación y pensamiento, respectivamente– ha sido un tópico con mucha historia, en una tradición que ha privilegiado durante largo tiempo las artes no visuales, precisamente porque se argüía su mayor cercanía con la racionalidad, en desmedro de lo visual, más asociado a lo emocional o sensible.²

¹ Tomado de una carta dirigida a Michel Foucault el 23 de mayo de 1966, publicada en M. Foucault (2017, p. 74).

² Solo para establecer algunos hitos fundamentales en ese historial hay que remontarse a la fórmula de Horacio, *Ut pictura poesis*, que pretende igualar las experiencias literarias y pictóricas; la misma ha sido recurrentemente referida bien para confirmarla, bien para oponerse a ella. En su famoso *Laoconte*, de 1766, G. E. Lessing intenta refutar de manera contundente esta asimilación, aduciendo que mientras las artes plásticas son artes del espacio y que representan sensaciones, la literatura es arte del tiempo y está más ligada a la argumentación. Para un panorama completo sobre cómo ha ido fluctuando la relación entre pintura y poesía, ver Tatarkiewicz,

Este aspecto fundante/determinante de nuestra tradición –la es-
cisión entre lo sensible y lo pensable, que conlleva la ponderación de
lo racional contra lo perceptual– es lo que, a mediados del siglo XX
–ya asumida la empresa fenomenológica inaugurada por Husserl–,
Maurice Merleau-Ponty intenta superar sin por ello renunciar a la
práctica reflexiva (filosófica).

El pensamiento, considera Merleau-Ponty (2003) –y así lo expli-
cita en unas conferencias radiales publicadas mucho después de su
muerte–, debe asumir los rasgos de ambigüedad e inconclusión, dis-
tintivos de lo real: “la ambigüedad y la inconclusión están escritas en
la textura misma de nuestra vida colectiva, y no solamente en las obras
de los intelectuales” (pp. 73-74). Su propio pensamiento ha quedado
trunco e inconcluso –y por eso, finalmente ambiguo, casi como un
acto de confirmación de su misma propuesta–, por su temprana muer-
te –a los 53 años–, en mayo de 1961, cuando estaba en pleno proceso
de revisión de su obra pasada, en una búsqueda por encarar, según
sus propias palabras, una empresa ontológica orientada a superar los
límites presentados para la reflexión en su etapa fenomenológica.³

Historia de seis ideas, especialmente el cap. III, “El arte: historia de la relación del arte con la poesía”.

³ En general, los comentadores de la obra merleau-pontiana coinciden en aceptar que sus escritos pueden agruparse en dos grandes períodos: uno, el fenomenológico, en torno a la *Fenomenología de la percepción* (1957), de 1945, en el que podemos mencionar también como textos relevantes, *La estructura del comportamiento* (1976 [1942]) y *Sentido y sin sentido* (1948); otro, el período ontológico signado por *Lo visible y lo invisible* (1970), editado póstumamente en 1964, inconcluso, en el que aparece explícitamente la intención ontológica de Merleau-Ponty, y cuyos antecedentes pueden rastrearse en *Signes* (1960) y en *El ojo y el espíritu* (1961), último texto publicado en vida de su autor. Entre las obras de reflexión política, cabe mencionar, asimismo, a uno y otro lado de ese recorrido, *Humanismo y Terror* (1956 [1947]) y *Las aventuras de la dialéctica* (1957 [1955]), respectivamente. No obstante, los estudios merleau-pontianos se han enriquecido de manera notable con la publicación paulatina de las notas de cursos impartidos en el Collège de France a lo largo de los casi diez últimos años de su vida.

Su recurrencia al quehacer artístico, si bien estuvo especialmente enfocada en la pintura y en ocasiones en otras artes visuales como el cine,⁴ incluye recorridos importantes por la literatura, un arte de la palabra. La idea de Merleau-Ponty de abarcar ambos campos en parte se debe a que para la filosofía –que no puede desprenderse del “decir” a través del discurso– pensar sobre la palabra es fundamental, pero, sobre todo, a que, si priorizara únicamente lo visual, se mantendría aquella división dualista que él pretende superar con su filosofía. De hecho, en diversas oportunidades hace explícito el valor tanto de las experiencias artísticas como de las literarias en la búsqueda de una nueva manera de filosofar.

Sin embargo, y pese a la importancia que Merleau-Ponty le otorga a la palabra, particularmente a la palabra poética –como lo veremos más adelante–, la visualidad o visibilidad, y con ello las referencias pictóricas, se vuelven centrales en su pensamiento, claro que en el contexto de resignificación que su propia filosofía impulsa. Su mirada, si bien remite a determinados exponentes pictóricos (Paul Cézanne es uno de los que ocupan la centralidad)⁵ y a ciertas formas de la pintura contemporánea, muestra que sus referencias se dirigen más bien a la empresa misma de la pintura en su devenir histórico. Así, planteará contundentemente –dejando entrever el carácter filosófico que le endilga al quehacer pictórico– que “desde Lascaux hasta hoy, pura o impura, figurativa o no figurativa, la pintura nunca celebra otro enigma que el de la visibilidad” (Merleau-Ponty, 1986, p. 21).

La imagen artística es centro de atención reflexiva también para otro pensador contemporáneo, más cercano a nuestros días, quien, además de reconocer la influencia del pensamiento merleau-pontyan-

⁴ Véase, por ejemplo, el artículo “El cine y la nueva psicología”, publicado en *Sens et non-sens* (1948) y que reedita la conferencia dictada el 13 de marzo de 1945 en el Institut des Hautes Études Cinématographiques.

⁵ Ver “La duda de Cézanne” en *Sentido y Sinsentido* (2000, pp. 33-56).

no, abreva en los trabajos de Aby Warburg y de Walter Benjamin, y reconstituye el significado de algunas de sus categorías más distintivas respecto de lo imaginario. Se trata de George Didi-Huberman, para quien la imagen es fundamentalmente constitutiva de la realidad, pues permite completar lo que la simple percepción no llega a ver. En relación con ello, plantea que “desde Goethe y Baudelaire, hemos entendido el sentido constitutivo de la imaginación, su capacidad de realización, su intrínseca potencia de realismo que la distingue, por ejemplo, de la fantasía o de la frivolidad” (2013, online, s/p).

En este trabajo, veremos de qué modo el enfoque coincidente de Merleau-Ponty y Didi-Huberman respecto de la potencia filosófica de la imagen involucra no solo posibilidades de orden ontológico y de conocimiento, sino –y tal vez por las mismas razones– una comprensión de la historia del arte que, según nuestra interpretación, concuerda en aspectos significativos.

Arte y saber

Como decíamos, en la historia del pensamiento occidental el conocimiento se ha asociado mayoritariamente con la palabra, en tanto es por la palabra que le damos expresión a lo conceptual. Sin embargo, en paralelo han existido algunos esfuerzos por contraponer a la hegemonía de lo verbal la potencia de lo visual, para constituirse en transmisor de algún saber (no conceptual). Uno de los ejemplos que consideramos más audaz es el que representa la defensa extrema de la pintura como vehículo de conocimiento que intenta Leonardo da Vinci, en su *Tratado de la pintura*.⁶ Para el pintor renacentista, la pin-

⁶ Si bien se trata de una serie de fragmentos que han sido editados en diferentes oportunidades con un orden no siempre coincidente –y con la salvedad de que varios estudiosos han puesto en duda que se trate de escritos salidos de la mano del propio Leonardo, sino más bien de sus discípulos que tomaban apuntes en sus clases–, constituye uno de los pocos documentos con los que se cuenta para reconstruir la concepción del pintor sobre el arte de la pintura.

tura es más digna que la ciencia, e incluso que la propia filosofía, para dar cuenta de lo real, puesto que trabaja en un plano material reconstruyendo, de manera efectiva y no en un plano teórico o abstracto, fragmentos del mundo que habitamos.⁷

Pero es en la contemporaneidad –un tiempo en que las categorías de la modernidad son puestas en cuestión, entre ellas las duplas dualistas que legitiman la separación entre lo sensible y lo pensable, y, especialmente, la superioridad del pensar sobre el sentir– cuando el problema de la relación entre arte y saber –y con ello la perspectiva estética– cobra una relevancia singular. Tanto Merleau-Ponty como Didi-Huberman son ejemplos de esta nueva manera de comprensión del saber. El primero atribuye a la pintura compartir con el resto de las artes “un sistema de equivalencias, un Logos de las líneas, las luces, los colores, los relieves, las masas, una presentación sin concepto del Ser universal” (Merleau-Ponty, 1986, p. 54). El segundo, por su parte, en su estudio sobre la novela corta de Balzac *La obra maestra desconocida* (Didi-Huberman, 2007) protagonizada por el pintor imaginario Frenhofer, plantea que “la pintura piensa”. Pero inmediatamente se cuestiona: “¿Cómo? Esa es una cuestión infernal. Quizá inabordable para el pensamiento” (Didi-Huberman, 2007, p. 9). Tal afirmación conlleva el cuestionamiento acerca de si es posible responderla en el ámbito reflexivo y si no es que solo el arte mismo puede justificar o poner de manifiesto su intrínseca cualidad de generar ideas.

Respecto de la posibilidad de la pintura de generar pensamiento, la consideración de Paul Cézanne, según una entrevista en la que reflexiona sobre su obra, es contundente. Allí afirma que la pintura “es lo que *piensan* nuestros ojos” (Bozal, 1999, p. 40, el destacado es mío).

⁷ Para un análisis de la concepción filosófica de Leonardo, de fuerte impronta metafísica, puede consultarse el artículo de Rodolfo Agoglia, “La teoría del arte de Leonardo” (2006).

Otros dos autores, desde la filosofía más reciente, también han dejado afirmaciones atinentes a la cuestión de la puja entre imagen visual y lenguaje verbal con relación al pensar. Por un lado, Jacques Derrida, minimizando la correspondencia tradicional entre la verdad y la palabra, publica *La verdad en pintura* (2001),⁸ un libro en el que aborda algunas cuestiones en torno a la práctica pictórica. Por su parte, Gilles Deleuze (2009) toma como referencia al pintor Francis Bacon para establecer una “lógica de la sensación”⁹ en el quehacer pictórico, para confrontar con el sentido establecido de la lógica como el estudio de las estructuras del pensamiento que se manifiestan a través del lenguaje verbal.

El pensar se abre así a la posibilidad de aparecer en la imagen, propiamente en la imagen visual, como la pintura. Hay en todas estas expresiones, contrarias a la concepción tradicional, un denominador común: en primer lugar, rompen con el esquema clásico que diferencia lo sensorial, propio de las manifestaciones visuales, y lo conceptual, propio del pensamiento; en segundo lugar, y en términos más generales, ello implica romper con el dualismo de la filosofía tradicional. En consonancia con la perspectiva merleauptoniana y la de Didi-Huberman se constituyen como un pensamiento contemporáneo en el estricto sentido de no canónico.¹⁰

⁸ Editado en 1978, en él Derrida presenta cuatro reflexiones en torno a la pintura: 1) sobre el parergon, acudiendo a la tercera crítica kantiana; 2) sobre los trazos en el dibujo, con alusiones a Benjamin; 3) sobre el idioma y la ducción (producción... reducción), los paradigmas en pintura, y 4) sobre la disputa entre Schapiro, historiador, y Heidegger, filósofo, acerca de la veracidad de “los zapatos” de Van Gogh.

⁹ Título del libro, editado en 1981, en el que Deleuze analiza la obra pictórica de Bacon, proponiendo cómo una “presencia” que la pintura da a ver, la figura, un conjunto de líneas y colores liberados de la representación orgánica, se dirige a un ojo “polívante”, también inorgánico; uno de los conceptos centrales es el de “diagrama”, sobre el cual dictará en ese mismo año un curso que ha sido publicado además en su versión en castellano (*Pintura. El concepto de diagrama* –2007–).

¹⁰ Es, asimismo, el sentido que le da Arthur Danto en su texto *Después del fin del arte* (2003).

Ahora bien, ¿qué implica para la imagen visual esa confrontación con el canon en términos de saber o de conocimiento? El propio Didi-Huberman (2013) reconoce el lugar complejo que ocupa la imagen en nuestra contemporaneidad:

nunca (...) la imagen se ha impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca ha mostrado verdades tan crudas; nunca, sin embargo, nos ha mentido tanto solicitando nuestra credulidad; nunca ha proliferado tanto y nunca ha sufrido tanta censura y destrucción. Nunca, por lo tanto (...) la imagen ha sufrido tantos desgarros, tantas reivindicaciones contradictorias y tantos rechazos cruzados, manipulaciones inmorales y execraciones moralizantes (s/p).

Si la imagen está cada vez más presente en todas las facetas de nuestro quehacer, si a través de ella hemos podido testimoniar hechos que parecían incomunicables, si, al mismo tiempo, la imagen es capaz de engañarnos y hacernos creer en mundos y escenarios inexistentes, si al mismo tiempo se la alaba y se la denuestra, ¿qué podemos decir en perspectiva filosófica del pensamiento en la imagen y en nuestros tiempos?

Dado que la imagen visual conlleva correlativamente un mirar, Didi-Huberman –reconociendo el aporte de Merleau-Ponty en tal sentido– apunta a una deconstrucción de la mirada. En efecto, si nuestras imágenes contemporáneas son susceptibles de asociarse al pensamiento, esto es porque la mirada opera sobre ellas de un modo diferente al que concebía el saber de la tradición filosófica, de modo que, en un juego dialéctico y hermenéutico, las propias imágenes colaboran en constituir.

Así, en su análisis sobre la mirada establece los posibles desvíos del mirar frente a la obra de arte y de qué manera son superables. La mirada *crítica* –noción que toma de Benjamin– es superadora de las miradas improductivas: la que se somete a la superficialidad de

lo mirado, una mirada indiferente –a la que llama *tautológica*–, y una mirada autoritaria, que impone a lo mirado su perspectiva metafísica –la mirada *creyente*–.

En síntesis, ni la imagen artística se lee solo por los datos estrictamente visibles, ya que tal lectura se agota en la mera semblanza exterior, ni es simplemente la excusa para una lectura que apunta siempre a un más allá, a un sentido superlativo o absoluto.

Tal operatoria crítica de la mirada involucra el pensamiento, pero no como mera conceptualización de lo que se ve, sino como una construcción en la que intervienen la sensibilidad, la imaginación y la memoria. No será, entonces, ni un pensamiento confirmatorio de un saber establecido con anticipación, que sobrepasa –metafísicamente– la visión para sustentar una creencia superlativa –como lo hace una mirada creyente–, ni uno que solo nos dé cuenta de lo que apenas aparece, sin más –como lo hace una mirada tautológica–.

Que la imagen visual piense significaría, en definitiva, que se instala con sus propios medios –visuales, naturalmente– en nuestros horizontes interpretativos y opera en nosotros procesos de significación, pero, a diferencia de los procesos conceptuales, lo hace en clave metafórica. Como decía Elena Oliveras (2007), al reconocer que la metáfora pone ante los ojos –esto es, permite hacer visible– lo que no lo está “produce una reorganización del mundo al que estamos acostumbrados, haciéndolo más claramente reconocible” (p. 183). En sintonía con la famosa sentencia kantiana según la cual las ideas estéticas “dan mucho que pensar”, la imagen visual se constituye en un “modo peculiar de penetración intelectual y emotiva, (...) [que] permite captar directamente objetos y situaciones de difícil aprehensión mediante otras conocidas” (Oliveras, 2007, p. 183).

Ahora bien, parafraseando la formulación kantiana y aceptando que la imagen visual nos “da que pensar”, ¿es suficiente tal reconocimiento para permitirnos afirmar que filosofamos con la imagen visual

o a partir de ella? Merleau-Ponty (1986) decía que la palabra *imagen* tiene mala fama porque se la concibe como una suerte de doble mimético, una copia, “una segunda cosa”; sin embargo, una imagen pictórica, por ejemplo, es una suerte de vehículo para ver:

me sería difícil decir *dónde* está el cuadro que miro. Pues no lo miro como se mira una cosa, no lo fijo en su lugar; mi mirada pasea en él como en los nimbos del Ser, veo conforme al cuadro o con él más que veo el cuadro mismo (Merleau-Ponty, 1986, p. 19, el destacado es del autor).

Por otra parte, se pregunta en un pasaje de *Signos* (1960) qué le queda a la filosofía, habida cuenta de que en nuestra contemporaneidad ya no es viable el camino clásico que fundamentaba sus derivas reflexivas en el sistema, en la explicación, en la deducción.

Puesto que el objetivo central de la filosofía es nuestra relación con el ser, con los otros, con el mundo –toda una realidad que ya no concebimos como estática y mucho menos unívoca o determinada–, la sistematización y la conceptualización explicativa resultan insuficientes. De algún modo, tales instrumentos teóricos han colaborado en ocultar esas relaciones, que deben ser abordadas ya no con el objetivo de encontrar respuestas definitivas, sino más bien como problemas, es decir, cuestionándolas constantemente.

Esta forma de comprender el hacer filosófico tiene una formulación en el pensamiento merleau-pontiano que constituye un punto de partida para mostrar tanto las posibilidades como las dificultades del filosofar y que a su vez conecta con las posibilidades filosóficas de lo visual. Dice que “la filosofía está en todas partes” (*est partout*):

la filosofía se siente en su casa en aquellos lugares donde [la relación con el ser] tiene lugar, es decir *en todas partes*, tanto en el testimonio de un ignorante que ha amado y vivido como pudo, en los “trucos” que inventa la ciencia, sin vergüenza especulativa, para sortear los problemas, en las civilizaciones “bárbaras”, en las

regiones de nuestra vida que antes no tenían existencia oficial, más que en la literatura, en la vida sofisticada, o en las discusiones sobre la sustancia y el atributo (Merleau-Ponty, 1960, p. 156; la traducción y el destacado son nuestros).

Esto nos habla de una filosofía múltiple, cambiante, ni definitiva ni determinada, más bien como un hacer continuo y sin fin, porque hasta “la vida más inmediata ha devenido ‘filosófica’” (M. Ponty, 1960, p. 156).¹¹ Y como la filosofía que se había hecho hasta ese entonces (Merleau-Ponty se refiere, obviamente, a su época: mediados del siglo XX) no ha podido desligarse de aquellos instrumentos considerados específicos de la filosofía –el sistema, la deducción, la explicación–, propone salirse hacia los márgenes, hacia su afuera, y buscar en los ámbitos no filosóficos (en la manera en que estos ámbitos producen saberes, lo que podríamos llamar, con Merleau-Ponty, su *estilo*) indicios para el filosofar.

Arte en el tiempo

Ahora bien, que “la filosofía está en todas partes” también implica que está en distintos momentos. Asumir la tarea filosófica no puede prescindir de pensar nuestra realidad en el tiempo, es decir, en la historia.

¹¹ La expresión de Merleau-Ponty, “la philosophie est partout” es, asimismo, una formulación resumida del título del capítulo V de *Signes* (1960), “Partout et Nulle part”, en el que compendia los prefacios dedicados a los filósofos célebres. En el apartado que inicia el capítulo, “La philosophie et le ‘dehors’”, afirma, a propósito de la filosofía de Hegel : “Il n'y a pas une philosophie qui contienne toutes les philosophies ; la philosophie tout entière est, à certains moments, en chacune. Pour reprendre le mot fameux, son centre, est partout et sa circonférence nulle part” (1960, p. 116). Y unos párrafos más adelante intenta clarificar esta afirmación : “La philosophie est partout, même dans les “faits” – et elle n'a nulle part de domaine où elle soit préservée de la contagion de la vie” (1960, p. 63). Así, esta fórmula del *être partout* de la filosofía pretende dar cuenta de su interés por los aspectos filosóficos en terrenos no habituales para la filosofía; en el texto citado anteriormente sostiene: “L'humanité instituée se sent problématique et la vie la plus immédiate est devenue ‘philosophique’” (1960, p. 156).

En los dos pensadores que estamos poniendo en diálogo, el arte, lo imaginario y la imagen deben pensarse como emergentes de un transcurso que imprime movilidad al propio pensamiento. Imposible pensar sobre el arte sin pensar en su historia.

Mientras la historia del arte, para Merleau-Ponty, es una historia cumulativa en la que se complementan diferentes estilos, que dan lugar a la expresión, para Didi-Huberman es una historia de las imágenes, que resulta de una operación que –con base en un tópico benjaminiano– llama *montaje*.

En ambos casos se pone de manifiesto una contraposición con la idea tradicional de la historia, contraposición que implica, por un lado, un alejamiento de la perspectiva mimética o representacional del arte, y, por el otro, la valoración de lo imaginario (especialmente de la imagen visual) como ámbito de cognoscibilidad.

La historia del arte para Merleau-Ponty

Como sostiene Jean-Yves Mercury (2000), la expresión adquiere en el pensamiento merleauPontiano un valor central:

Si la obra de Maurice Merleau-Ponty está incontestablemente centrada sobre la dimensión de la expresión y sobre el incansable cuestionamiento de su emergencia, de sus modos de ser y de su encarnación tanto en la corporeidad como en y por la palabra y/o la pintura, es, nos parece, para poner en valor la imposibilidad humana del silencio que, por el contrario, ya está cargado de significaciones (p. 17, la traducción es mía).

Ya desde el primer gesto humano, hasta el más elemental y rudimentario, y aun el que parece ser el menos significativo, se inaugura un espacio de significación. Siempre que hay acción humana, entonces hay “voz”; inclusive aquellas que paradójicamente pueden considerarse “mudas”,¹² como la pintura, son voces que expresan, aun en

¹² Cfr. J. P. Sartre, 1981.

un relativo silencio (Merleau-Ponty, 2006). Y toda expresión tiene un ancla en la experiencia originaria –esto es, para Merleau-Ponty, en la percepción–.

El dualismo abre, incluso, el dilema entre la expresión de la cultura y la expresión natural. No obstante, en su intento de superar la perspectiva dualista, para Merleau-Ponty no se trata sino de una y la misma expresión que, en todo caso, se manifiesta de formas diferentes, pero que no puede darse si no es como una suerte de dependencia de una, la cultural, con la otra, la de la naturaleza.¹⁵ Es natural que esta concepción de la expresión humana incida en la concepción de la historia, y, más particularmente –dada la estrecha conexión del arte con lo sensible–, en la historia del arte.

En el caso del pintor, sostiene, se instituye un estilo en la historia de la pintura con una lógica según la cual el artista aprende a pintar imitando a los predecesores, pero, desde luego, no produce las mismas obras; cada una de sus pinturas anuncia las siguientes y, sin embargo, no podría anunciar su futuro recorrido.

Esta lógica subyacente resulta, según Merleau-Ponty (1960), semejante a la que Proust ha vislumbrado para el análisis del amor:

El análisis del amor en Proust muestra esta “simultaneidad”, esta cristalización uno sobre otro del pasado y del futuro, del sujeto y del “objeto”, de lo positivo y de lo negativo. (...) es absolutamente imposible pretender que el amor presente sea solo un eco del pasado: el pasado, por el contrario, es una preparación, o premeditación de un presente que tiene más sentido que él, aunque se reconozca en él (pp. 41-42; la traducción es mía).

¹⁵ Sería incluso necesario encontrar el modo de pensamiento adecuado: “(...) la relación de la expresión ‘natural’ y de la expresión de la cultura. Se podrá entonces decidir si la dialéctica de la expresión significa que un espíritu está ya presente en la naturaleza o que la naturaleza es inmanente a nuestro espíritu, o más aún, buscar una tercera filosofía que supere este dilema” (Merleau-Ponty, 1960, p. 19; la traducción es mía).

Cada experiencia pictórica, entonces, conlleva experiencias pasadas y se proyecta hacia las del porvenir, lo que ya supone un devenir “histórico” atravesado por tiempos que se mantienen en permanente tensión. Esa tensión temporal –que no puede resolverse de manera categórica– también se advierte en los conceptos surgidos de la práctica pictórica, por ejemplo, en el caso de la perspectiva: ninguna técnica convencía a los pintores, que advertían que no hay ley pictórica que pueda representar completamente al mundo. Más que una solución para la representación, la perspectiva lineal resultaba un punto de apertura para nuevos caminos (Merleau-Ponty, 1986, p. 38). Dado que un mundo contingente no puede sino suscitar pluralidad de interpretaciones –porque la historia se nutre de “acontecimientos”–, para Merleau-Ponty: “Toda la historia moderna de la pintura, su esfuerzo por desprenderse del ilusionismo y adquirir sus propias dimensiones tiene una dimensión metafísica” (1986, p. 47).

Es decir, en esos recorridos en los que lo imaginario cobra materialidad hay mucho más que meras sucesiones de técnicas y/o habilidades. Hay el continuo esfuerzo humano por “dar a ver”, por darle voz a aquello que no se ve en la simple apariencia: es el componente metafísico del quehacer pictórico y, por extensión, de todo el arte.

Así, esas interpretaciones se materializan en las obras a través del estilo de cada artista, del que él mismo no es consciente, pero que se visibiliza cuando la obra se concreta; es decir, el estilo aparece en la recepción (incluso la que hace el pintor de su propia obra) y retrospectivamente como un modo en que el artista ha logrado su expresión. La historia del arte, entonces, es la historia de los estilos y de las obras que los expresan, pero también de las interpretaciones a través de las cuales todo ello se constituye. Hay allí un cruce de tiempos: en principio, los de la producción de la obra, pero también los tiempos de sus sucesivas recepciones.

Los historiadores convencionales organizan la aparición de esos estilos y de los artistas que los protagonizan a modo de crónica: me-

diante clasificaciones determinadas por las técnicas utilizadas, por coordenadas fechables por el calendario o por concepciones teóricas. Pero, para Merleau-Ponty hay una historia –más verdadera y en la que, en todo caso, se sustenta la otra– que se construye a través de los esfuerzos de cada uno de los artistas frente a las posibilidades de la expresión, para, como dice explícitamente, celebrar el enigma de la visibilidad, es decir, para “hacer visible” (*rendre visible*) –como sentenciaba Paul Klee en una formulación que Merleau-Ponty hace suya–.

Es una historia en eterna construcción porque se va rehaciendo/recreando en las sucesivas recepciones. De modo que a la historicidad que Merleau-Ponty (2006) denomina “irónica”, “irrisoria”, “de olvido, división, ignorancia, exterioridad”, le superpone otra historia, sin la que aquella no sería posible, una historia continuamente reconstituida con un intercambio continuo con el pasado y que reconoce que “cada pintor (...) reanima, retoma y relanza en cada obra nueva la empresa entera de la pintura” (p. 69).

Por eso, el museo como hábitat estático de la pintura consagrada es asociado con la historicidad de muerte. Su contracara, la historicidad de vida, es la que habita el pintor cuando trabaja,

cuando enlaza con un solo gesto la tradición que retoma y la tradición que funda, aquella que reúne de un golpe todo lo que por siempre se ha pintado en el mundo sin que deba abandonar su lugar, su tiempo, su trabajo bendito y maldito, y que reconcilia las pinturas en tanto que cada una expresa la existencia entera, en tanto que todas ellas están logradas –en vez de reconciliarlas en tanto que están todas concluidas y como otros tantos gestos vanos (Merleau-Ponty, 2006, pp. 71-72).

La historia del arte para Didi-Huberman

Para Didi-Huberman, como vimos, la imaginación tiene un sentido constitutivo, una intrínseca potencia de realismo o capacidad de realización, a diferencia de lo que llama *fantasía*. Cita a Baudelaire

cuando reconoce que solo la imaginación nos hace percibir ciertas relaciones entre las cosas que para la simple percepción permanecen ocultas. Comparable con el “inconsciente óptico”, que Benjamin (1989) le atribuye a la fotografía,¹⁴ la imaginación permitiría completar la operación perceptiva, de modo que resulta indispensable para conformar nuestra realidad. Esto también impacta en la configuración de la historia del arte, que conlleva la historia de las recepciones, incluso de las recepciones de los pintores sobre las obras de las pinturas anteriores y la de los estudios críticos de todo ello.

Precisamente, contra los métodos tradicionales de la historia del arte,¹⁵ Didi-Huberman reivindica, en *Ante el tiempo* (2011), a tres excluidos de la academia canónica por intentar repensar la tradición humanista que ha construido esa historia: Aby Warburg, Walter Benjamin y Carl Einstein. Maud Hagelstein (2005) destaca el interés de Didi-Huberman en aquellos teóricos y también en artistas que desarrollan una “heurística del montaje”, una práctica de “desmontaje” y de “remontaje” de elementos visuales que transforman o resignifican las narrativas con las que se relacionan las imágenes a fin de producir nuevos conocimientos, e introduce la reflexión sobre una “política de la imaginación”, especialmente con referentes como Benjamin y Brecht.

Esta categoría de “montaje”, en principio propia del discurso cinematográfico, resulta adecuada para mentar una historia superadora de la visión lineal y continua de la historia tradicional. Efectivamente, para Didi-Huberman, la historia está constituida por imágenes que son almacenadas por aquellos que, a la manera de un antropólogo o de un coleccionista, las acopian según criterios particulares. A través de la famosa fórmula benjaminiana “tomar la historia a contrapelo”,

¹⁴ Véase del autor “Pequeña historia de la fotografía” (1989).

¹⁵ Contra los historiadores del arte ya canonizados, principalmente Panovsky y su definición de la historia del arte como disciplina humanista y, desde luego, a la tradición que se inicia con Vasari.

como síntesis de la renuncia al modelo del progreso histórico rectilíneo, destaca el enfoque al pasado, no ya desde un punto de vista objetivo, sino como un hecho en movimiento, que depende de los recuerdos, de la memoria. Se constituye así en un proceso de montaje que juega con las discontinuidades, supervivencias, con tiempos heterogéneos, y en el que la imaginación es agente central.

El presente se reconfigura mediante imágenes del pasado, a su vez reconfiguradas desde nuestro presente. Hay una permanencia de la imagen, pero no unívoca ni estática, que produce memoria: “Mucho antes de que el arte tuviera una historia (...) las imágenes han tenido, han llevado, han producido la memoria” (Didi-Huberman, 2011, p. 42).

Los tiempos históricos son concebidos en ese escenario de *anacronismo*,¹⁶ concepto que le permite a nuestro pensador romper con las concepciones lineales de la temporalidad en favor de una concepción dialéctica que subyace a las lecturas de las imágenes y que supone el concepto warburgiano de supervivencia:

La supervivencia (*Nachleben*) concierne perfectamente al “fundamento de la historia en general”. Ella expresa al mismo tiempo un resultado y un proceso: expresa los rastros y expresa el trabajo del tiempo en la historia. Por una parte, nos hace acceder a una materialidad del tiempo a la que Benjamin presta atención en los vestigios, en los “despojos de la historia”, pero también en la elección de sus paradigmas teóricos (...). Por otra parte, abre un acceso a la esencial espectralidad del tiempo: apunta a la “prehistoria” (*Urgeschichte*) de las cosas bajo el ángulo de una arqueología que no es solamente material sino también psíquica (Didi-Huberman, 2011, p. 161).

¹⁶ Para reforzar su idea de tiempos heterogéneos y superpuestos, remite a la frase de Rancière: “es la idea misma de anacronismo como error acerca del tiempo lo que debe ser deconstruido, escribe Jacques Rancière: modo de decir que el problema es, ante todo, filosófico. Algo que el historiador positivista tendrá cierta dificultad en querer admitir” (Didi-Huberman, 2011, p. 57).

Esa dinámica de la memoria, las huellas del pasado en forma de recuerdos, es decir, de imágenes, pero también las huellas materiales en las imágenes de las cosas, se desenvuelve en clave imaginaria. Al decir de Benjamin en su “Tesis 6” de las *Tesis de la filosofía de la historia*: “Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo ‘tal y como verdaderamente ha sido’. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro” (Benjamin, 1989, pp. 3-4).

La historia cumulativa a la que se refiere Merleau-Ponty –como contraposición a la historia empírica, lineal, meramente descriptiva– bien puede ser la historia de las imágenes que se teje por montajes tal como la concibe Didi-Huberman. El concepto de anacronismo con el que Didi-Huberman relaciona la historia del arte puede asociarse al modo en que Merleau-Ponty establece que hay una suerte de historia del arte más originaria que la que utilizamos para describir los pasajes entre épocas históricas, y de la que, en definitiva, esta depende. En efecto, si cada pintor, en cada nueva obra, recomienza la empresa entera de la pintura –que consiste en poner de manifiesto la visibilidad, en “hacer visible”–, entonces, de algún modo, se concentra en dicha obra, implícitamente, toda la historia del arte pasada.

El común denominador entre ambas concepciones es el alejamiento de la asociación entre historia y progreso, entendiendo al progreso como un continuo lineal de momentos superables y superados. Merleau-Ponty lo piensa desde la pintura, con Paul Cézanne como pintor arquetípico; Didi-Huberman, más generalizadamente, lo hace desde la imagen artística, tomando sobre todo al arte minimalista como ejemplo.

A modo de cierre

Decíamos que Merleau-Ponty busca sustentar la idea de una historia más originaria; Didi-Huberman, por su parte, plantea –reivindicando el trabajo de Benjamin– una reconsideración del origen, en cuanto objetivo histórico:

Una historia del arte que, en ese sentido preciso, plantea la cuestión del origen será, pues, una historia del arte atenta a los torbellinos en el río de los estilos, a las fracturas en el suelo de las doctrinas estéticas, a los desgarramientos en el tejido de las representaciones. (...) el origen en este sentido cristaliza dialécticamente la novedad y la repetición, la supervivencia y la ruptura: es primero anacronismo (Merleau-Ponty, 2006, p. 110).

También la historia del arte concebida por Merleau-Ponty puede pensarse desde el anacronismo: si cada artista retoma en su hacer artístico la empresa entera de la pintura, y si cada obra se renueva en su recepción, entonces no podemos contar la historia de la pintura o del arte en general en términos de continuidades o de superaciones, por decirlo de algún modo, en línea recta y en una dirección hacia adelante.

Lo que se pone en juego en ambas, en síntesis, es una temporalidad particular que tensiona los tiempos del pasado y del presente, que desdibuja los límites entre ellos. Estas concepciones se apartan de la visión mimética sustentada en el dualismo, porque allí –como lo concibe Merleau-Ponty– no se conjugan separadamente lo sensible y lo pensable, sino que ambos aspectos se dan en una suerte de amalgama, o, para utilizar su propia nominación, como un “entre-dos” (*entre-deux*) más originario. El mundo no es, exclusivamente, ni pura espiritualidad, ni pura materia; es más bien una *mélange* o entramado que, en todo caso, hace posible que hablemos, en segundo grado, de lo que llamamos lo espiritual o lo material. Esa textura constitutiva del mundo es lo que el arte intenta, no meramente describir, sino *expresar*, lo que, en la concepción merleau-pontiana, no es otra cosa que constituir. La historia del arte es, en este sentido, constitutiva de la realidad.

Didi-Huberman ha reconocido la cercanía de su pensamiento con el de Merleau-Ponty: ambos comprenden la imagen no como un símil

de un segmento de la realidad, ni como una alusión abstracta a ella, sino como una pieza, entre otras, que hace posible la constitución de lo real. Lo real que, lejos de la univocidad o la determinación, resulta contingente y ambiguo. De ahí el énfasis merleau-pontiano en calificar como metafísica la empresa pictórica. Incluso la consideración hubermaniana del tiempo histórico como anacronismo, en tanto la reconstrucción de las imágenes, en presente, pero conjugando tiempos diversos, rompe con la naturalizada idea de una realidad representable en términos universales y acotados, y que sería susceptible de ubicarse en un hoy –o en un ayer–.

Es en ese sentido que para Merleau-Ponty las imágenes visuales tienen voz, aunque sea una voz silenciosa, en cuanto a no ser taxativamente declarativa. La historia auténtica, la que resulta de la acción imaginaria, no opera enumerando cada uno de los nombres y obras y fechando cada una de las apariciones de artistas o movimientos con la mayor precisión posible, sino que, en otra sintonía, lo hace rescatando esas voces del silencio y poniéndoles algún sonido.

Referencias bibliográficas

- Agoglia, R. (2006). “La teoría del arte de Leonardo”. En J. Moran (comp.), *Los filósofos y los días*. De la Campana.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Taurus
- Bozal, V. (1999). *Los orígenes del arte del siglo XX*. Historia 16.
- Danto, A. (2003). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el límite de la historia*. Paidós.
- Da Vinci, L. (1950). *Tratado de la pintura*. Aguilar.
- Deleuze, G. (2007) *Pintura. El concepto de diagrama I*. Cactus.
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena Libros.
- Derrida, J. (2001). *La verdad en pintura*. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2007). *La pintura encarnada* [seguido de *La obra maestra desconocida* de H. de Balzac (trad. Manuel Arranz)]. Pre-textos.

- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. y Cheroux, C. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes. https://img.macba.cat/public/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf
- Foucault, M. (2017). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Eterna Cadencia.
- Hagelstein, M. (2005). George Didi-Huberman: une esthétique du symptôme. *Daimon, Revista de filosofía*, 34, 81-96.
- Lessing, G. E. (2014). *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. Herder.
- Mercury, J.-Y. (2000). *L'expressivité chez Merleau-Ponty. Du corps à la peinture*. L'Harmattan.
- Merleau-Ponty, M. (1948). *Sens et non-sens*. Éditions Nagel.
- Merleau-Ponty, M. (1956). *Humanismo y terror* (Trad. León Rozichner). Leviatán.
- Merleau-Ponty, M. (1957). *Fenomenología de la percepción*. Península.
- Merleau-Ponty, M. (1957). *Las aventuras de la dialéctica* (Trad. León Rozichner). Leviatán.
- Merleau-Ponty, M. (1960). *Signes*. Les Éditions Gallimard. Collection NRF.
- Merleau-Ponty, M. (1968). *Résumé de Cours, Collège de France 1952-1960*. Les Éditions Gallimard. Collection NRF.
- Merleau-Ponty, M. (1970). *Lo visible y lo invisible*. Seix Barral.
- Merleau-Ponty, M. (1976). *La estructura del comportamiento*. Hachette.
- Merleau-Ponty, M. (1986). *El Ojo y el Espíritu* (trad. Jorge Romero Brest). Paidós.
- Merleau-Ponty, M. (2000). *Sentido y sinsentido*. Península.
- Merleau-Ponty, M. (2003). *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. FCE.

- Merleau-Ponty, M. (2006). *Elogio de la filosofía* [seguido de *El lenguaje indirecto y las voces del silencio*]. Nueva Visión.
- Oliveras, E. (2007). *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Emecé.
- Sartre, J.-P. (1981). *¿Qué es la literatura?* Losada.
- Tatarkiewicz, W. (2002). *Historia de seis ideas* (Trad. F. Rodríguez Martín). Tecnos.

La paradoja de la expresión y las relaciones entre naturaleza y cultura. Observaciones sobre el giro ontológico en la obra de Merleau-Ponty

Andrea Vidal

La filosofía paradojal de Merleau-Ponty¹

Alphonse de Waelhens (1977) sostenía que la filosofía de Merleau-Ponty, al menos en su etapa fenomenológica o primera, era una filosofía de la ambigüedad.² En realidad, ya en el primer estadio de su obra, es una filosofía de lo paradojal. Decimos *paradojal* porque una filosofía que, en dicha etapa, busca ser descripción de la experiencia de la conciencia encarnada, aunque suponga una primacía de lo corporal o lo sensible, no podría superar la resistencia de aquello que es la experiencia de lo irreflexivo mismo o, lo que es igual, no podría expresar en palabras aquello que pertenece al suelo del silencio. Esta es, según Merleau-Ponty, la tarea de la fenomenología, la cual podría considerarse como imposible.³ Según Toadvine (2008), es el problema

¹ En este primer apartado introductorio recupero un tratamiento de esta problemática ya desarrollado, en parte, en Vidal (2019b).

² En el prefacio titulado “Una filosofía de la ambigüedad” a la edición de *La estructura del comportamiento* de Merleau-Ponty: ver, por ejemplo, edición en español de Hachette, Bs. As., 1977, pp. 7-18.

³ Así lo sostiene Merleau-Ponty en una discusión sobre la idea de fenomenología en el Coloquio de Royaumont sobre Husserl realizado en 1959. El contexto en que apa-

de la resistencia de la verdad en el contexto de *Fenomenología de la percepción*. En general, podemos decir, con Taminiaux (1977), que se trata del problema del pasaje de la experiencia muda a la expresión.

Esta tarea fundamental y aporética, esta paradoja de la expresión, es una manera de presentar la célebre frase de Husserl citada por Merleau-Ponty a lo largo de toda su obra: “Al principio es la experiencia pura y, por así decir, muda aún, la cual se trata de llevar a la expresión pura de su propio sentido”.⁴ La paradoja consiste en que, o bien la experiencia perceptiva originaria es enteramente muda y entonces toda palabra que intente expresarla le es del todo extraña, o bien esa experiencia originaria no es enteramente muda sino, a su modo, ya hablante, y por lo tanto no necesitaría ser expresada. No trataremos aquí de buscar una solución a la paradoja, sino mostrar el peso que esta posee en el paso de la fenomenología a la ontología en el pensamiento de Merleau-Ponty –el paso entre las dos etapas más identificables de su obra–. Al mismo tiempo, esta paradoja puede plantearse en términos de un problema central para Merleau-Ponty, el de la búsqueda del origen de la verdad: el paso de la experiencia muda a la expresión, o de la experiencia perceptiva a la idealización, el cual se transforma luego en el paso de la expresión muda a la ex-

rece la intervención de nuestro autor es la discusión sobre la reducción y si la filosofía explica ya verdad en la experiencia. Merleau-Ponty reconoce allí lo parojoal y enigmático de la dificultad en la tarea misma de la fenomenología, a la cual considera como una tarea tal vez imposible. Ver AA.VV. *Husserl. Tercer coloquio filosófico de Royaumont* (1968, pp. 142-152).

⁴ Taminiaux estudia en detalle la recurrencia de esta frase de Husserl en la obra de Merleau-Ponty. Aparece por primera vez citada en el prefacio de *Fenomenología de la percepción*, en el contexto del tratamiento del tema de la reducción. Luego, en una nota del capítulo V de *Las Aventuras de la dialéctica*, capítulo que trata sobre Sartre y cuyo contexto es la discusión compromiso/hacer/libertad. Finalmente aparece citada por Merleau-Ponty en el Coloquio de Royaumont de 1959 ya mencionado. También Toadvine (2002, p. 269) menciona este análisis de Taminiaux, en su caso para probar la resistencia de la verdad como problema insoluble a lo largo de la obra de Merleau-Ponty.

presión hablada, del simbolismo implícito al simbolismo explícito, o de un *logos* mudo a un *logos* proferido. Para dar cuenta de este deberemos considerar si lo natural y lo cultural pueden ser distinguidos –o no– como polos de este proceso.

La significación ontológica de la paradoja de la expresión en el primer Merleau-Ponty: discusión con Renaud Barbaras

Para poder sostener lo planteado en la introducción, deberemos aclarar algunas cuestiones preliminares. Por un lado, debe aclararse la unidad de pensamiento en la obra de Merleau-Ponty previa y posterior al giro ontológico (o entre lo que se denomina el primer y segundo Merleau-Ponty); por el otro, la estrecha conexión que existe entre la búsqueda de una nueva ontología y la paradoja de la expresión, conexión que hace necesario el giro mencionado. Esta segunda afirmación es la que nos aleja de la tesis sostenida por Renaud Barbaras (2001) en su libro *De l'être du phénomène*, aunque estaríamos de acuerdo –con algunos matices– con la cuestión de la unidad de la filosofía merleau-pontiana. Dado que el desacuerdo no es menor respecto de lo que intentamos fundamentar, empezaremos entonces con lo que acordamos, para luego pasar a desarrollar las razones de nuestro desacuerdo.

Barbaras (2001) sostiene que “el pensamiento de Merleau-Ponty es profundamente uno” (p. 12), y que no hay ruptura entre sus últimas obras y las primeras, aunque ello no signifique que toda su filosofía le haya sido dada de un solo golpe ya conformada. Como toda otra filosofía, la unidad de la obra de Merleau-Ponty se da en su devenir, y particularmente en el caso de este autor, contra ella misma o contra la rigidez de los conceptos heredados. Que el proyecto de desarrollo de una ontología por parte de Merleau-Ponty haya quedado inacabado hace que el debate entre continuidad y ruptura tome más fuerza según el comentador o intérprete de que se trate, porque no conta-

mos con un texto terminado en el que el autor mismo haya hecho explícito el balance o la reconciliación. Adquieren entonces relevancia las obras no publicadas hasta el momento de su muerte, los cursos y resúmenes, para buscar el tejido coherente y consistente de su obra. Para Barbaras (2001), quien tiende a restringir al llamado “segundo Merleau-Ponty” al texto de *Lo visible y lo invisible*, la filosofía de Merleau-Ponty se confunde con su ontología y los textos que preceden a este último libro son “invocados como el camino que conduce a ella” (p. 12).⁵

De esta posición podemos rescatar la consideración de un Merleau-Ponty como presente y a la vez ausente en sus textos, como una tarea más que como una doctrina, un llamado a la reactivación o reanudación de un pensamiento más que a su repetición o investigación canónica. Cito a Barbaras (2001):

Hemos deseado aquí restaurar el eslabón perdido. Nuestro propósito no es ni retomar de principio a fin el movimiento de su pensamiento para comprender a *Lo visible y lo invisible* como su término, ni evaluar su herencia, sino retomar por sí misma esta ontología de Merleau-Ponty, la cual es a nuestros ojos la clave de su obra entera, así como de muchas reflexiones contemporáneas (p. 13).

Ahora bien, aunque compartimos la perspectiva general sobre la obra de Merleau-Ponty, y específicamente la importancia del proyecto ontológico para dicha obra, así como para la contemporaneidad, discrepamos con la tesis de Barbaras acerca de cuál es el “eslabón perdido”. En especial, no acordamos sobre cómo lee o invoca los textos previos al giro ontológico, así como cuándo ubica a este y qué lo motivaría.

⁵ Las citas en español del texto de Barbaras son, en todos los casos, traducción propia. En el original la cita extensa es la siguiente: “La philosophie de Merleau-Ponty se confond pour nous avec son ontologie, et les textes qui la précédent ne nous semblent devoir être invoqués que comme le chemin qui y conduit”.

Para dar cuenta de este desacuerdo tendremos que desarrollar muy brevemente su tesis, la relativa a la “verdadera significación”, según el filósofo francés, del giro ontológico merleauPontiano y a qué necesidad responde. De manera esquemática, podemos sintetizar la presentación de Barbaras de las dos primeras obras de Merleau-Ponty (*Estructura del Comportamiento* y *Fenomenología de la percepción*) del siguiente modo: mientras que *Estructura del comportamiento* se sitúa en el campo de la objetividad (el saber positivo o ciencias del comportamiento) con el fin de evidenciar “el fracaso de las ontologías naturalistas”, *Fenomenología de la percepción* se despliega sobre el campo de la conciencia vivida con el fin de demostrar “la imposibilidad de concebir la acción constituyente de la conciencia bajo el modo de una posesión intelectual” (Merleau-Ponty, 1994). De este modo, el estudio de la conciencia en el mundo humano confirma el análisis del comportamiento animal, una cierta oscuridad o exterioridad ante sí. En la primera obra, entonces, según Barbaras y tantos otros, se asume un punto de vista externo –considerar el comportamiento como un objeto del mundo–, que denuncia el realismo; en la segunda obra, en cambio, se adopta un punto de vista interno –el de la experiencia perceptiva–, que orienta la denuncia contra el intelectualismo. Esta doble crítica atraviesa toda la primera etapa de la obra de Merleau-Ponty: ni la filosofía realista ni la intelectualista son adecuadas ni suficientes para dar cuenta fielmente de la experiencia, irreductible tanto a los presupuestos intelectualistas como a los realistas. Sin entrar en las críticas presentadas por el filósofo francés a ciertos desarrollos puntuales de estas dos obras, nos detendremos en la conclusión a la que llega en su análisis, al advertir –correctamente– que, aunque intente descartar al realismo y al intelectualismo, Merleau-Ponty queda prisionero del vocabulario de estas dos filosofías. Sin embargo, no es lo único que concluye; Barbaras (2001) sostiene además lo siguiente:

Realismo e intelectualismo no son superadas sino solamente puestas en el banquillo, de suerte que finalmente la doble negación tiende a convertirse en una doble afirmación: lejos de dar lugar a un cuestionamiento radical de los conceptos de la filosofía objetiva, la descripción se efectúa *a la vez* en un vocabulario realista e intelectualista. (...) Por ello podemos decir que se trata de un texto [*Fenomenología de la percepción*] más bien descriptivo que propiamente filosófico (p. 25, cursivas del autor).⁶

Para ilustrar esta limitación, señala como ejemplo de la estrategia de Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción* el siguiente, relacionado con la noción de *existencia*:

Prisionero de un marco dualista, Merleau-Ponty no puede pues describirla [a la existencia] más que de manera *negativa*: ella no recubre *ni* la pasividad del sujeto antropológico situado en el mundo objetivo, *ni* la pura actividad del sujeto constituyente, pero esta existencia sigue siendo la de un sujeto o, mejor aún, es el sujeto mismo, de modo que la plenitud de la experiencia que ella designa no puede ser alcanzada (Barbaras, 2001, p. 27, las cursivas nos pertenecen).⁷

La crítica que despliega el filósofo hacia esta estrategia de doble negación vía una simultaneidad de descripciones con categorías de

⁶ En el original: “Réalisme et intellectualisme ne sont pas tant dépassés que mis à l'écart, de sorte que, finalement, la double négation tend à se muer en double affirmation : loin de donner lieu à une remise en cause radicale des concepts de la philosophie objective, la description est effectuée à la fois dans le vocabulaire réaliste et intellectueliste. (...) C'est pour quo on peut dire qu'il s'agit d'un texte [*Phénoménologie de la perception*] plutôt descriptive que proprement philosophique”.

⁷ En el texto original, “Prisonnier d'un cadre dualiste, Merleau-Ponty ne peut donc la décrire que de manière négative : elle ne recouvre ni la passivité du sujet anthropologique situé dans le monde objectif, ni la pure activité du sujet constituant; mais cette existence demeure bien celle d'un sujet, ou plutôt est le sujet lui-même, de sorte que la plénitude de l'expérience qu'elle désigne ne peut être atteinte”.

tradiciones diferentes revela el origen de nuestro desacuerdo con su posición. Es en este punto que tomamos fuerte distancia de su análisis: en la valoración que hace de esta estrategia merleau-pontiana previa al giro ontológico, a la que llega a considerar, como vimos, *no filosófica* e incluso incomprendible y vacía de sentido. Citamos una vez más a Barbaras (2001):

Merleau-Ponty nos pone en guardia contra una interpretación intelectualista, pero dado que lo otro del intelectualismo es justamente el empirismo que este análisis tiene por función rechazar, esta puesta en guardia no puede tomar otra forma más que la *negación vacía e incomprendible* (p. 29, las cursivas son nuestras).⁸

Un ejemplo no menor de a qué se refiere Barbaras con su crítica es que, para él, la distancia que Merleau-Ponty toma frente al intelectualismo cuando sostiene un *cogito* tácito en *Fenomenología de la percepción* solo constituye una negación vacía de sentido que no hace más que afirmar el idealismo.

La discusión aquí no es superficial. Barbaras afirma que, o bien la permanencia en marcos conceptuales tradicionales o bien la denuncia de estos marcos conceptuales son las responsables de la poca radicalidad de la primera obra de Merleau-Ponty. Sostiene esto cuando critica el uso de la estrategia de la doble negación o la de la afirmación simultánea, por las cuales Merleau-Ponty no estaría haciendo filosofía, o al menos caería en vacíos de sentido. Por nuestra parte, no solo no acordamos con esta crítica, sino que pensamos que precisamente lo que Barbaras pasa por alto es, por un lado, la potencia de las estrategias del *ni-ni* (doble negación) y de la afirmación *a la vez* en esta primera etapa de Merleau-Ponty, y, por otro, la íntima relación que dichas

⁸ En el original, “Merleau-Ponty nous met en garde contre une interprétation intellectualiste de la formule, mais puisque l'autre de l'intellectualisme est justement l'empirisme que cette analyse a pour fonction de récuser, cette mise en garde ne peut prendre que la forme d'une négation vide et incompréhensible”.

estrategias poseen con la ambigüedad constitutiva de la experiencia y con la paradoja de la expresión y sus consecuencias ontológicas.

Volviendo al ejemplo mencionado, podemos ver el distanciamiento entre la lectura de Barbaras y la nuestra. En *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty presenta al *cogito* tácito de este modo:

La conciencia no es ni posición de sí ni ignorancia de sí, ella está *no-dismulada* a sí misma, es decir, que no hay nada en ella que no se le anuncie a ella misma de alguna manera, aunque ella no tenga necesidad de conocerlo expresamente (2008, p. 349; 1994, p. 311, cursivas del autor).⁹

Esta presencia *a sí* no es del orden del conocimiento ni la de la constitución, al punto que define más adelante al *cogito* tácito como “esta subjetividad indeclinable [que] no tiene sobre sí misma y sobre el mundo más que un agarre resbaladizo” (2008, p. 265; 1994, p. 412).¹⁰ Es el agarre resbaladizo lo que destaca aquí sobre el fondo de la estrategia de la doble negación o rechazo de la suficiencia de dos enfoques tradicionales que bifurcan y desvirtúan el pleno de la experiencia. Ese mismo agarre resbaladizo es el que nos provee un punto de partida para la filosofía y nos revela, además, una conexión íntima con el mundo mediante la paradoja de la expresión:

la conciencia silenciosa solamente se capta como Yo pienso en general ante un mundo confuso “por pensar”. Toda captación par-

⁹ En el original, “La conscience n'est ni position de soi, ni ignorance de soi, elle est *non dissimulée* à elle-même, c'est-à-dire qu'il n'est rien en elle qui ne s'annonce de quelque manière à elle, bien qu'elle n'est pas besoin de connaître expressément”. La traducción citada en el cuerpo del texto corresponde, como la de todas las citas de *Fenomenología de la percepción*, a la edición en español de 1994 de Planeta-Agostini. Las citas de *Fenomenología de la percepción* se referenciarán, en el cuerpo del texto, con el año y página de la edición francesa consultada en primer lugar, seguidas de la edición y paginación de la edición en español.

¹⁰ En el original, “cette subjectivité indéclinable n'a sur elle-même et sur le monde qu'une prise glissante”.

ticular, e incluso la reconquista de este proyecto general por la filosofía, exige que el sujeto despliegue unos poderes cuyo secreto no posee y, en particular, que se haga sujeto hablante. El *cogito* tácito no es *cogito* más que cuando se ha expresado a sí mismo (2008, pp. 465-466; 1994, p. 413).¹¹

En cambio, para Barbaras, como hemos visto, la doble negación, por ejemplo, en la definición del *cogito* tácito recién citada, llevaría a Merleau-Ponty a graves problemas, tales como el de determinar el lugar de la percepción como un no lugar y el problema de negar el *cogito* mismo (2001, pp. 32-33). La crítica del filósofo queda a veces atrapada en la estructura sintáctica del francés: por un lado, limita la fórmula lingüística de la doble negación a un problema de imprecisión, indecisión o de falta de radicalidad en la estrategia merleau-pontiana, y, por otro lado, hipostasia el contenido de lo negado criticando el valor de la negación en Merleau-Ponty como una negación “inmediata”. Además, sostiene –citando una muy breve y confusa nota de trabajo de *Lo visible y lo invisible*¹²– que “es necesario sustituir la idea de negación inmediata por otro sentido de la negación” (Barbaras, 2001, p. 35).

El problema en la interpretación de Barbaras no es que la fórmula retórica de la doble negación, por ser usual su uso retórico en francés, no revista el carácter radical que él espera de la reflexión de lo irreflexivo, por ejemplo, ni que él mismo obvie el uso retórico que hace de la doble negación; el problema de fondo es que su denuncia (en cuanto no filosófica o productora de sinsentidos) es un indicio de que

¹¹ En el original, “la conscience silencieuse ne se saisit que comme Je pense en général devant un monde confus “à penser”. Toute saisie particulière, et même la reconquête de ce projet général par la philosophie, exige que le sujet déploie des pouvoirs dont il n'a pas le secret et en particulier qu'il se fasse sujet parlant. Le *cogito* tacite n'est *cogito* que lorsqu'il s'est exprimé lui-même”.

¹² La nota de trabajo de *Lo visible y lo invisible* que cita Barbaras aquí es: “négation-référence (zéro de...)” [negación-referencia (cero de...)].

no reconoce el valor de la paradoja de la expresión en la búsqueda del eslabón perdido del giro ontológico que ha emprendido.

Así, para el filósofo francés, es el problema de la otredad (y no el de la expresión) el que no solo anima la unidad del pensamiento de Merleau-Ponty en su transición a la ontología, sino el que revela la tensión que atraviesa la *Fenomenología de la percepción*. En su tesis, Barbaras (2001) sostiene que es en la descripción de la experiencia del otro donde se manifiesta “mejor que en otra parte” la insuficiencia de la perspectiva adoptada por *Fenomenología de la percepción* y “por lo tanto, la necesidad de un pasaje a la ontología” (p. 36).¹⁵ El eslabón perdido, según él, sería el fracaso de *Fenomenología de la percepción* a la hora de dar cuenta de la experiencia del otro. Solo por la necesidad de resolver este problema –al margen de todo residuo intelectualista– es que podría llegar a considerarse el problema de la expresión como derivado del primero. Al contrario, pensamos que, aunque ambos sean problemas solidarios, en realidad es el problema de la expresión –en su dimensión parojoal y en su implicancia ontológica– el que lleva a Merleau-Ponty desde los límites de la fenomenología a la necesidad de un giro ontológico, inacabado por lo demás.

Acordamos con Vanzago (2016) en que la estrategia de la doble negación, o del *ni-ni*, es una modalidad de análisis que deriva del interés de Merleau-Ponty por el problema de la verdad y de la subjetividad, ya central en sus primeras obras. El *ni-ni* asume la perspectiva encarnada por la que opta Merleau-Ponty ya en *Estructura del comportamiento*: ni cosa ni idea, ni reflejo mecánico ni conciencia desencarnada, el sujeto es ante todo un cuerpo. La perspectiva del *ni-ni*, central en la estrategia de rechazo del realismo/empirismo y del intelectualismo/idealismo –como vimos en la crítica que le dirigía

¹⁵ En el original, “Avec la description de l’expérience d’autrui se manifeste, mieux qu’ailleurs, l’insuffisance de la perspective adoptée dans cet ouvrage et, partant, la nécessité d’un passage à l’ontologie”.

Barbaras-, va acompañada por la estrategia de análisis del “a la vez” (o de la afirmación simultánea). Ser el propio cuerpo es *a la vez* lo más íntimo y lo más extraño. La estructura argumental de Merleau-Ponty es señalar cómo el cuerpo se muestra o se manifiesta de un modo muy particular cuando deja de “funcionar” normalmente como instrumento. El acento en la idea del cuerpo que “se muestra” es central para dar cuenta de la reflexividad que representará el problema de la expresión. La importancia del análisis de las patologías (como la afasia) radica en subrayar que el sujeto humano en su vida cotidiana opera de manera simbólica en cualquier nivel (la percepción, la reflexión, y la praxis son simbólicas), pero que solo cuando esta funcionalidad simbólica general falla es que se muestra o se manifiesta en cuanto tal. La interpretación de Merleau-Ponty de la patología es la de perdida de una capacidad diferenciadora (simbólica) y de retorno a una vida más general y anónima (presubjetiva).

De manera muy general, podemos decir que la expresión ya se relaciona en la primera de sus obras con la vida del cuerpo: no en el sentido de una posesión de verdades que serían articuladas por el poder superior de la palabra sonora o escrita, sino en el sentido de “una capacidad de efectuar diferenciaciones cada vez más finas pero al mismo tiempo, y por ello mismo, nunca definitivas” (Vanzago, 2016, p. 33).¹⁴ La expresión no es una capacidad de representar cosas en sí sino de producir una mayor o menor articulación: es el cuerpo el que “se” expresa y al expresarse se realiza viviendo. Este análisis se profundiza en *Fenomenología de la percepción*, porque en esta segunda obra Merleau-Ponty intenta dar cuenta del nexo entre esa vida corpórea, simbólica, y el lenguaje. Como señala Vanzago (2016), nuevamente

¹⁴ En el original, L. Vanzago sostiene: “il soggetto ‘normale’ non esegue prestazioni che sarebbero vere in assoluto, quanto piuttosto riesce a operare differenziazioni sempre più fini ma perciò anche non mai definitive”. La traducción al español, como todas las de este artículo, me pertenecen.

encontramos que el problema central es el de la expresión, aunque aquí se formule en estos términos: si la capacidad expresiva es propia de una vida, que es vivida materialmente, sostenida por estratos vitales prehumanos e incluso preanimales (y no por una conciencia desencarnada), ¿qué diferencia se introduce mediante el acceso, propio de los seres humanos, al lenguaje como capacidad simbólica abstracta? (p. 35).¹⁵

Dar cuenta del pasaje de la vivencia prelingüística corpórea a la vivencia lingüística del *cogito* es, para Merleau-Ponty, describir esta transición como una diferencia de nivel, pero en una continuidad general del vivir encarnado. La encarnación lingüística es condición de posibilidad del lenguaje y del pensamiento. Y lo es precisamente por esta imposibilidad de transparencia, y de su necesaria opacidad y latencia. Merleau-Ponty comienza el capítulo que en *Fenomenología de la percepción* dedica al cuerpo como expresión y a la palabra (sexto capítulo de la primera parte) sosteniendo lo siguiente: “Buscando describir el fenómeno de la palabra y el acto expreso de la significación, tendremos la oportunidad de superar definitivamente la dicotomía clásica del sujeto y del objeto” (2008, p. 212; 1994, p. 191).¹⁶ La expresión permite en última instancia que se supere la escisión ontológica entre sujeto y objeto, completando así la operación de la percepción, y rechazando la fractura entre los dos frentes que repele la estrategia del ni- ni y el a la vez: la oposición entre empirismo/realismo, por una parte, y del idealismo/intelectualismo, por la otra. Nuevamente, como en *Estructura del comportamiento*, es a través del estudio de patolo-

¹⁵ La afirmación original de Vanzago es la siguiente: “che differenza viene introdotta dall’accesso – proprio fondamentalmente soltanto degli esseri u- mani – al linguaggio come capacità simbolica astratta? Come pensare il linguaggio?”.

¹⁶ En el original se lee “En cherchant à décrire le phénomène de la parole et l’acte exprès de signification, nous aurons chance de dépasser définitivement la dichotomie classique du sujet et de l’objet”.

gías como la de la afasia que intenta superar, en *Fenomenología de la percepción*, esta aporía. Para ello retoma la estrategia del ni-ni (2008, pp. 214-217) para señalar que la palabra es portadora de sentido por su propio poder significante; *ni* por adición externa *ni* de modo atemporal, sino inmersa en la historia corpórea de las transformaciones expresivas. Emerge así la contingencia del *cogito*. Como vimos, no lo sería si no se expresara, dado que piensa a partir del lenguaje: es el lenguaje el que “piensa”. Merleau-Ponty se enfrenta al intelectualismo, que entiende al pensamiento desarraigado de su materialidad, soberano y autónomo, así como enfrenta *a la vez* al empirismo, que supone que el lenguaje puede ser explicado causalmente reduciéndolo a un fenómeno biológico. Las estrategias del *ni-ni* y del *a la vez* se centran en la paradoja de la expresión e intentan preservar la posibilidad de que el lenguaje sea autónomamente expresivo sin volverlo un pensamiento desmaterializado. La palabra, entonces, no traduce un pensamiento ya hecho, sino que lo realiza: el significado, perceptivo o lingüístico, posee una indeterminación constitutiva y por ello no “es”, sino que “se hace” actuándose.

La tesis de Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción* sobre cómo se da el pasaje desde la contingencia del sentido lingüístico a la aparente eternidad del significado conceptual es que dicho significado conceptual surge del significado “gestual” de la palabra (2008, p. 219).¹⁷ La palabra es entendida como un gesto de tipo particular: comparte con el gesto corporal la posibilidad de implementar lo virtual en lo actual, solo que el gesto corporal evoca las posibilidades que luego

¹⁷ “Il faut bien qu’ici le sens des mots soit finalement induit par les mots elles-mêmes, ou plus exactement que leur signification conceptuelle se forme par prélèvement sur une *signification gestuelle*, qui, elle, est immanente à la parole” (la cursiva pertenece el original). La edición española consultada traduce: “Necesario es que aquí, el significado de los vocablos venga inducido por las palabras mismas, o más exactamente, que su significación conceptual se forme a partir de una *significación gestual* inmanente en la palabra” (1994, p. 196).

la palabra articula y, así, extiende. Ahora bien, no hay primacía de la palabra, puesto que sin cuerpo no podría ser significante: la capacidad de instituir lo virtual no deriva de haber adquirido un lenguaje, sino que, por el contrario, es su condición de posibilidad. Y esta diferencia es importante: es la palabra, y no el lenguaje abstracto –suma de signos arbitrarios o potencia del espíritu– la que representa la continuación de los gestos corporales, con otros medios, de otra manera. De aquí que la palabra sea encarnada y una gestualidad *sui generis*, pero en ningún caso diferente esencialmente o por naturaleza del cuerpo humano y no humano. Esto significa, por ejemplo, que no todo puede ser dicho del mismo modo en cualquier idioma ni usando el mismo lenguaje, en cualquier momento de la historia.

Así, la especificidad del gesto lingüístico no es una diferencia de naturaleza o una primacía. La especificidad de la expresión lingüística es que produce un olvido de su institución, se cancela a sí misma en cuanto expresión operante, para de este modo provocar la ilusión de ser un mero vehículo de una conceptualidad transparente: esta especificidad es la que origina el equívoco de un espíritu desencarnado. El gesto lingüístico, como dice Vanzago (2016) –a quien he seguido en este análisis–, está habitado por una “tendencia a la propia auto-remoción” (autocancelación) que lo diferencia de los otros tipos de gestualidad (p. 38).¹⁸ Como señala Merleau-Ponty (2008), el sujeto no sabe esto porque habita el propio lenguaje y se mueve en él como se mueve con el propio cuerpo (p. 220): para hablar, el sujeto no se representa en primer lugar en silencio lo que debe luego decir palabra por palabra, sino que se sitúa en las palabras que tiene a la mano y en las que le faltan, y por ello las lagunas del lenguaje son tan importantes como su plenitud, precisamente porque la expresión no es eje-

¹⁸ Vanzago lo señala en estos términos: “Il gesto linguistico dunque è abitato o attraversato da una tendenza alla propria auto-rimozione che lo differenzia dagli altri tipi di gestualità”.

cución de una tarea –como lo es para cualquier inteligencia artificial (IA) que posee el lenguaje a disposición como un algoritmo–, sino la implementación de una virtualidad que no le preexiste. El sujeto no es propietario de los propios pensamientos, sino que se los apropiá y los “interioriza” mostrándoselos a sí mismo, como a los demás, gracias a la palabra.

Como vemos, estos análisis muestran que ya en el primer Merleau-Ponty –y específicamente en *Fenomenología de la percepción*– no es del problema del otro que podría derivarse, como segundo, el problema de la expresión, sino que en el hablar el otro deja de ser un enigma para volverse un semejante: el gesto nos acerca porque por los gestos nos entendemos cuando hablamos idiomas distintos (o incluso cuando pertenecemos a especies diferentes: los humanos nos comunicamos gestualmente con no humanos), y con el hablar “la interioridad de los demás se exterioriza” (Vanzago, 2016, p. 39), se visibiliza lo invisible, “se” expresa. Esto no quiere decir que la subjetividad de los otros sea la manifestación extrínseca de su interioridad inalcanzable, sino al contrario: la subjetividad de los otros vive en su expresión, en su expresarse gestual, lingüística y corporalmente. Y así como yo no tengo primacía sobre mis pensamientos, del mismo modo tampoco el otro es inalcanzable en su separación: la palabra –ya sea pensada o pronunciada en voz alta– libera así del mito de la interioridad. La palabra es un medio de apropiarme de mí misma: siempre hablo a alguien, a otro, incluso si ese alguien soy yo misma, que soy el otro de los otros. Esta tesis de Merleau-Ponty es, además, un nuevo resultado de la estrategia del ni-ni: el problema de la otredad se reconduce rechazando a la vez las filosofías de la otredad absoluta, así como las de la identidad absoluta.

La tendencia del lenguaje a ocultarse a sí mismo, a autocancelarse y generar de ese modo la ilusión de un pensamiento autónomo y anterior a su expresión, es explicada por Merleau-Ponty con la dis-

tinción entre *palabra hablada* y *palabra hablante* (2008, pp. 238-239), pues solamente mediante el análisis de la palabra y de la expresión se reconoce la naturaleza enigmática del propio cuerpo –ni objeto natural ni objeto físico matemático–, fuente viva de sentido y asiento del milagro de la expresión. Es a partir de hallar el sentido naciente en el cuerpo vivo que luego podrá extenderlo al mundo sensible, pues la ambigüedad corpórea se enraíza en la naturaleza y a la vez en la cultura. Un gesto corporal (recordemos que la palabra es un tipo particular de gestualidad) no puede ser comprendido reduciéndolo a impulsos neurológicos, biológicos ni fisicomatemáticos.

La palabra *hablada* es la que considera la expresión como ya realizada, posee unas significaciones ya adquiridas y se beneficia de ello. Generalmente “se” habla, pero no se opera sobre el hablar mismo para transformarlo. “De ese modo, la palabra hablada ‘habla’ pero habla al modo del algoritmo que, al juntar secuencias preordenadas [como hace un código, un programa, una IA hoy], es considerada como un habla independiente del cuerpo” (Merleau-Ponty, 2008, p. 238). La palabra *hablante* es “aquella en la que la intención significativa se encuentra en estado naciente” y el “exceso de nuestra existencia a propósito de nuestro ser natural” (Merleau-Ponty, 2008, p. 238; 1994, p. 213). Genealógicamente, se da antes de la palabra hablada, y no posee un sentido preexistente, sino que lo crea con la potencia gestual del cuerpo y del mundo. Es la que tiene el poder particular de producir sedimentaciones, es decir, significados más o menos estables que luego pueden convertirse en adquisiciones duraderas de una comunidad intersubjetiva. Es la palabra hablante la que instala en nosotros la idea de la verdad como límite supuesto, teleología, de su empeño: la idea de la verdad la debemos a la capacidad de sedimentación objetivadora, la capacidad de idealización, pero que descansa en la potencia gestual imbricada con el mundo sensible. Se olvida de sí como un hecho contingente y se piensa como un ideal de pensamiento atemporal

y sin palabras. Lo específico de la palabra hablante es este olvido que genera ese ideal, pues, por ejemplo, según Merleau-Ponty, la idea de una música sin sonidos nos resulta absurda. El pensamiento es así un caso particular de expresión, como también la percepción misma lo es, pero toda expresión no es, respecto de la vivencia muda, prelingüística y presubjetiva, más que un zumbido aproximado. Para Merleau-Ponty, en una frase famosa, será necesario cavar debajo de ese zumbido para reencontrar el silencio primordial y describir así “el gesto que rompe ese silencio” (Merleau-Ponty 1994, p. 201). Es esta frase la que da cuenta del corazón de la paradoja de la expresión, que queda irresuelta en *Fenomenología de la percepción*, mera indicación de una tarea futura. En *Signos* seguirá sosteniendo:

tenemos que considerar la palabra antes de que se la pronuncie, el fondo de silencio que no deja de rodearla, sin el cual no diría nada, o, lo que es más, poner al descubierto los hilos de silencio de que está entremezclada (Merleau-Ponty, 1964a, p. 57).

Una manera provisoria de entender esta paradoja es como lo hace Vanzago (2010, 2016): buscar el silencio en la variación misma, al borde de la incommensurabilidad, dentro de la potencia gestual y expresiva general que agrupa a seres, culturas, sociedades y épocas diferentes.

Del problema de la verdad a la ontología

Entendemos el problema del otro, entonces, como derivado del problema de la verdad, que está en el centro de los análisis de Merleau-Ponty sobre la capacidad de expresión y de simbolización en sus dos primeras obras mediante las estrategias interna/externa, de doble negación y de afirmación simultánea. La paradoja de la expresión atravesía por entero su obra y remite tanto a la paradoja de la inmanencia-trascendencia como al problema del simbolismo, pero desde una perspectiva no subjetivista. La insuficiencia de *Fenomenología de*

la percepción reside, para Merleau-Ponty, en las categorías mediante las cuales da cuenta de los resultados de su investigación. Como lo señala en *Lo visible y lo invisible* –cuyo objetivo, evidenciado en una de sus notas de trabajo, es llevar los resultados de la *Fenomenología de la percepción* a su explicitación ontológica–, “los problemas que permanecen luego de esta primera descripción se sostienen en que, en parte, he conservado la filosofía de la conciencia” (2010, p. 237) y “los problemas formulados en *Fenomenología de la percepción* son insolubles porque allí parto de la distinción ‘conciencia’-‘objeto’” (2010, p. 253).

Ahora bien, no es en *Lo visible y lo invisible* (2010) –obra póstuma e incompleta– donde Merleau-Ponty comienza a realizar esta explícitación o giro ontológico. El itinerario empieza mucho antes, y ya a partir de las críticas recibidas en el debate posterior a su conferencia del primado de la percepción, dictada en la Sociedad Francesa de Filosofía (1946), inicia su remodelación metodológica y categorial. En los textos de postulación a su candidatura a docente investigador del Collège de France,¹⁹ en 1951, señala que es el problema de la verdad, del origen de la verdad y del simbolismo, el que debe completar su perspectiva, y que a ello se abocará su investigación futura: ofrecer una teoría de la verdad es el objetivo de dos libros que estaban ya en avanzada preparación a comienzos de los años 50. Es la preeminencia del problema de la verdad la que lo lleva a abocarse, en primer lugar, a la dimensión paradojal de la expresión y del lenguaje y no al problema de la otredad. Merleau-Ponty le reconoce a Guérout –en la carta de presentación que le envía, conocida como *Un inédit de Merleau-Ponty*, con motivo de su candidatura al puesto de profesor en el Collège de France– que los libros sobre el problema de la verdad se encontra-

¹⁹ Hallamos esta presentación en dos textos: 1) *Titres et travaux. Projet d'Enseignement* (1951, enviado como postulación al Collège de France) y 2) *Un Inédit de Merleau-Ponty* (texto de 1951 que Merleau-Ponty remite a Martial Guérout por su candidatura al Collège de France, publicado luego de su muerte).

ban en avanzada redacción. Los títulos de estos eran mencionados allí como *El origen de la verdad* e *Introducción a la prosa del mundo*, y en ellos intentaba desarrollar respuestas a ciertas críticas que había recibido la *Fenomenología de la percepción*.

Hemos visto que solo profundizando en el fenómeno de la expresión en su originalidad es que aparecerá la necesidad de la ontología, así como los límites de la perspectiva anterior, en la obra de Merleau-Ponty. Y es por ello que el período que sigue inmediatamente a la *Fenomenología de la percepción* –como también los primeros cursos dictados en el Collège de France una vez obtenido el puesto– está dominado por la cuestión del lenguaje (no por el problema del otro, al cual se abocará después). También, por la cuestión del pasaje que se realiza en el acontecimiento expresivo, entre la experiencia de la palabra hablante –creadora de un sentido ausente hasta entonces– y la palabra hablada –como cosa instituida y portadora de un sentido sedimentado–, o, dicho de otro modo, entre la percepción como fuente de verdad y la simbolización. El proyecto de investigación que desarrollaba, según lo comunica Merleau-Ponty en *Un inédit...* y en *Titres et Travaux*, tenía como objetivo que estas investigaciones sobre la expresión y la verdad (una vez terminadas) desembocasen en el problema general de las relaciones del hombre con el hombre, así como de los hombres con la naturaleza, las cuales serían objeto de “investigaciones ulteriores” (Merleau-Ponty, 2000, p. 45).

Por ello, el primer curso que Merleau-Ponty dicta en el Collège de France (1952-1953) es titulado *El mundo sensible y el mundo de la expresión* (*Le monde sensible et le monde de l'expression*). Se propone allí profundizar en el análisis del mundo percibido, mostrando que él supone ya la función expresiva o una lógica perceptiva, y preparar el análisis de la función expresiva por la cual el mundo percibido es sublimado, para hacer una “teoría concreta del espíritu” (Merleau-Ponty, 2011, p. 45).

El filósofo reconoce aquí que *Fenomenología de la percepción* fue una obra preparatoria, ya que en ella apenas se había ocupado de la cultura y de la historia; además, que el método utilizado se aplica allí solamente al plano de lo sensible o del saber objetivo. Aclara por ello que lo que ese texto sostiene sobre el lenguaje y el *cogito* –ejemplos que hemos desarrollado– no debería ser considerado como definitivo. El objetivo principal de esas exposiciones está dirigido a restablecer las raíces del espíritu y su cuerpo en el mundo, en confrontación con las teorías empiristas e intelectualistas de la percepción. El fin de este curso es “la búsqueda del Espíritu en su estado naciente” (Merleau-Ponty, 2011, p. 30), y por ello es un curso dedicado a la paradoja de la expresión, es decir, sobre el pasaje del mundo sensible al mundo del saber, que posibilitaría elaborar una teoría de la expresión que tenga sus raíces en el mundo percibido –o una “arqueología de la verdad” sobre la potencia gestual y de la motricidad corporal–.

Esa potencia gestual poseerá más tarde, en los *Cursos sobre el concepto de naturaleza* (dictados entre 1956 y 1960), claramente raíces prehumanas: el gesto –corporal o lingüístico– implanta su sentido en el solapamiento entre naturaleza y cultura, entre silencio y palabra hablada, entre lo que está y lo que nos falta. Con el recaudo ya expuesto por el mismo Merleau-Ponty acerca de la explicitación ontológica necesaria en la aproximación a este problema intentada en *Fenomenología de la percepción*, es cierto que el supuesto, en el núcleo mismo, permanece invariable. Como ya lo señalaba en aquella obra,

el signo artificial no se reduce al signo natural, porque no hay en el hombre signos naturales y es imposible superponer en el hombre una capa de comportamientos que llamaríamos “naturales” y un mundo cultural o espiritual fabricado. En el hombre todo es fabricado y todo es natural (2010, pp. 229-230; 1994, pp. 205-206).

Es en los cursos sobre la naturaleza donde ahondará, en clave ontológica, en una filosofía que pueda describir “todos los modos del

pasaje” (Merleau-Ponty, 1995, p. 165) y que dé cuenta de un concepto de naturaleza que no refiera a aquello que no ha sido construido artificialmente por el hombre, sino que, antes bien, aluda a lo que permanece por debajo de todas las construcciones artificiales como una “productividad originaria”, que sea *a la vez* entendida como lo más viejo y como aquello siempre nuevo, dado que “la Naturaleza está siempre en su primer día” (1995, p. 169).²⁰

La ontología de Merleau-Ponty como filosofía de la carne

En los textos ya decididamente ontológicos de Merleau-Ponty (no solo los cursos sobre la naturaleza, también los cursos y escritos de sus últimos años de vida, hayan sido o no publicados), el interés no se restringe ya a la solución del problema del simbolismo. Gradualmente, el interés central por la teoría de la verdad va dando paso, por la profundización misma del proyecto delineado en la postulación al cargo de profesor del Collège de France, al estudio de la emergencia individual, viviente, de un cuerpo hablante, entendida esa vida corporal como multidimensión motriz, libidinal y simbólica. En una de las últimas notas de trabajo en las que se menciona el libro *Origen de la verdad* (enero de 1959), Merleau-Ponty indica que en el primer volumen deberá incluir un capítulo “en que el cuerpo humano sea descrito como teniendo un lado espiritual”, aunque ese capítulo tendrá lugar solo después del desarrollo de su teoría de la naturaleza física y de la vida (2010, p. 151). La emergencia del cuerpo humano será comprendida en términos de estilo, de deformación coherente, en lo que llama *la ontología de la carne*.

Este proyecto ontológico merleau-pontiano (decididamente no sustancialista) necesitó romper con las categorías tradicionales, no solo las dicotomías sujeto/objeto, cuerpo/conciencia, verdadero/falso,

²⁰ No desarrollaremos aquí la fuerte influencia de Whitehead en el giro ontológico merleau-pontiano, específicamente en el primero de los cursos sobre el concepto de naturaleza. Puede verse un tratamiento de dicha influencia en Vidal (2018; 2019a).

sino con la idea del pasaje mismo de lo natural a lo cultural, como condición necesaria para poder abordar el pasaje del silencio al lenguaje. En la misma nota de trabajo ya mencionada, recogida en *Lo visible y lo invisible* (2010), aclara: “pero todo eso –que retoma, profundiza y rectifica mis dos primeros libros– debe hacerse completamente desde la perspectiva de la ontología” y se introduce así el ser “‘salvaje’ o ‘en bruto’” (pp. 151-152). La noción de *carne* recogerá esta indicación de introducir el ser salvaje en la explicitación ontológica de su filosofía: cuerpo y mundo no pueden ya ser definidos ni nombrados de manera separada. La ontología de la carne es una ontología de la relación, del conocimiento no simultáneo de cuerpo y mundo. La carne del mundo, entonces, a veces llamada *carne universal*, es el continuo tejido viviente. Como sostienen Hamrick y Van der Veken (2011, p. 76), tanto el cuerpo como toda otra entidad natural, tanto los que perciben como lo que es percibido son diferenciaciones, particularizaciones del mismo tejido ontológico o de producción natural.

La noción de *carne*, muy equívoca, es definida por Merleau-Ponty de forma negativa. La carne no es un qué, no es materia, no es material psíquico, no es hecho físico ni mental, no es sustancia, no es espíritu, no tiene nombre en ninguna categoría metafísica tradicional. Para definirla positivamente recurriremos a la recopilación de definiciones que hace Dupond en su *Dictionnaire Merleau-Ponty* (2008):

es elemento, en el sentido en que se lo empleaba para hablar de agua, del aire, de la tierra y del fuego, en los “fisiólogos” presocráticos – *arché* o principio, “cosa general” o “dimensión”. Es una noción última de rango ontológico, no antropológico (p. 19, traducción nuestra).

Una noción ambigua o paradojal, nuevamente, que se halla a medio camino del individuo espaciotemporal y el universal, así como entre la cosa y la idea, suerte de principio encarnado que comporta un estilo de ser allí donde se encuentre una parcela de ser.

Así definida, la carne no solo es equiparable al ser salvaje o ser bruto –ese ser primordial lógicamente previo a las bifurcaciones conceptuales de sujeto/objeto, mente/cuerpo–, sino específicamente a la Naturaleza, concebida como la matriz ontológica o la fuente de mentes y cuerpos, sujetos y objetos (Hamrick y Van der Veken, 2011, p. 78). Debe tenerse en cuenta que usa el término carne porque separar la naturaleza de la cultura consiste en una abstracción, dado que, como ya veíamos en *Fenomenología de la percepción*, todo es tanto cultural como natural en nosotros, solo que ahora lo cultural descansa sobre un “polimorfismo del ser salvaje”, preobjetivo o vertical en el sentido en que es una mezcla del mundo y de nosotros (Dupond, 2008, p. 77; Merleau-Ponty, 1964b, p. 138; 2010, p. 223).²¹

Ahora bien, es tarea de esta ontología nueva pensar tanto este ser salvaje como nuestra emergencia y lugar dentro de él. En estas ontologías de la relación, no clásicas ni dualistas, el desafío es evitar la fusión o confusión, así como identificar el principio de la individualidad: la ontología de la carne debe poder sostener una carne del mundo que cumpla su papel de matriz de todas las cosas y una carne del cuerpo que se diferencie del mundo, pero emerja de él. Es decir, deben ser satisfechos dos principios: el de la unidad y el de la diversidad (Hamrick y Van der Veken, 2011, p. 73), pero sin caer en las bifurcaciones clásicas.

La función unificadora de la carne estará representada por la estructura quiasmática que la caracteriza. En el último capítulo de *Lo visible y lo invisible* (2010), “El entrelazo - el quiasmo” (pp. 119-140; 1964b, pp. 170-201), Merleau-Ponty ahonda en este funcionamiento del ser a la manera del proceso whiteheadiano, ya estudiado en el

²¹ En *Lo visible y lo invisible* (2010) Merleau-Ponty afirma: “La distinción de dos planos (natural y cultural) es además abstracta: todo es cultural en nosotros (nuestra *Lebenswelt* es “subjetiva”), (nuestra percepción es cultural-histórica) y todo es natural en nosotros (incluso lo cultural descansa en el polimorfismo del Ser salvaje)” (p. 223).

primero de los cursos sobre el concepto de naturaleza. El *quiasmo*, término técnico que Merleau-Ponty usa junto a otros que no enumeraremos aquí, pero que se relacionan con el *overlapping* whiteheadiano y el *Ineinander* husseriano,²² no hace referencia a una relación de fundamento a fundado como lo era la relación de la conciencia con el mundo. Antes bien, la relación de mi carne con la carne de los otros y la relación de la carne del cuerpo con la carne del mundo es una relación quiasmática: dinámica, de entrelazamiento, sin identidad y sin superposición.

No desarrollaremos la estructura quiasmática –de la cual hay abundante bibliografía, por ser la más explorada por Merleau-Ponty–, sino el más problemático de los principios arriba señalados, que es el de individuación o diferenciación dentro de la carne. Según Merleau-Ponty, lo que evitará toda relación de fundamento y de primacía –es decir, que el *percipere* se funda en el *percipi* o el sintiente en lo sentido, o que no los presente como simultáneamente superpuestos y por lo tanto con una identidad indiferenciada– es la dehiscencia o el *écart*. Este es el principio de diferenciación en la ontología de la carne: pensar el ser como dehiscencia es rechazar toda tesis ontológica que reduzca la relación entre lo sensible y lo sintiente a coincidencia, fusión u oposición en la experiencia. Hay entre ellos *écart*: una reversibilidad imperfecta o no completa, y no puede haber fusión de lo que es sentido y del sintiente en la experiencia.

Es por ello por lo que “el cuerpo” es señalado como una “paradoja” en *Lo visible y lo invisible* (2010):

un conjunto de colores y superficies habitadas por un tacto, una visión, por lo tanto sensible ejemplar que ofrece a quien lo habita y siente con qué sentir todo lo que afuera de él se le aparece, de

²² Entre ellos encontramos: reversibilidad, *enroulement*, sintiente-sensible, pliegue, entrelazamiento, entrecruzamiento, *empiétement*, *Ineinander*, *overlapping*, *mixture* y *melange*, *enchevêtrement*, *enjambement*, metamorfosis.

modo que, preso del tejido de las cosas, lo atrae todo hacia él, lo incorpora y en el mismo movimiento, comunica a las cosas sobre las que se cierra esa identidad sin superposición, esa diferencia sin contradicción, esa separación de adentro y afuera, que constituyen su secreto natal (p. 123).

El concepto de cuerpo, en este sentido parojoal, es precisado por la noción de esquema corporal como un sistema de dimensiones relacionadas. En los cursos dictados por Merleau-Ponty sobre la naturaleza (al menos en el tercero de ellos), vemos que el problema central es el de establecer la emergencia del cuerpo propio y del sí mismo (la individuación) en el entramado del ser abarcador de la carne. Es el problema de la ontogénesis del cuerpo –humano, en particular– en el tejido de la carne. Es el enigma del cuerpo humano, la emergencia de otra manera de ser cuerpo, pero no como otra sustancia, puesto que el mundo y los otros devienen su carne: “la carne del cuerpo nos hace comprender la carne del mundo” (Merleau-Ponty, 1995, p. 281).

Para Merleau-Ponty no hay diferencia *sustancial* alguna entre naturaleza física, vida y espíritu (1995, p. 275). Es decir, pensamiento y vida están solapados, imbricados, entrelazados. Para sostener esta concepción del ser como *entre-deux* a propósito del hombre intentará rastrear su emergencia en la Naturaleza de esta manera:

se trata de entender la humanidad desde el principio como otra manera de ser cuerpo –de veremerger la humanidad también como ser en filigrana, no como una sustancia, sino como *inter-ser* y no como imposición de un para-sí a un cuerpo en-sí (Merleau-Ponty, 1995, pp. 269-270).²³

²³ Traducción nuestra, como todas las citas de los cursos sobre el concepto de naturaleza. En el original, “il s’agit de saisir l’humanité d’abord comme une autre manière d’être corps –de voir emerger l’humanité aussi comme Être en filigrane, non pas comme une substance, mais comme *inter-être* et non comme l’imposition d’un pour-soi à un corps en-soi”.

Es por ello por lo que el filósofo hará del quiasmo [*chiasme*] o de la reversibilidad una noción central en su ontología: lo que antes era entendido como dual (materia/espíritu, conciencia/objeto), o que persistía como tal, es mantenido junto en una unidad en la diferencia, en una relación sin fusión o –como ya hemos citado– en una “identidad sin superposición, esa diferencia sin contradicción” (Merleau-Ponty, 2010, p. 123). Así, en lugar de poner el acento en la distinción cuerpo propio/cuerpo pensado o cuerpo fenomenal/cuerpo objetivo²⁴ y dejar como problema la relación entre ellos, Merleau-Ponty parte decididamente de la relación, la reversibilidad o reflexividad del cuerpo humano que lo mostraba como paradojal: el cuerpo se toca tocando y se ve viendo; el cuerpo es, de este modo, tocante-tocado y vidente-visible, presente y ausente. Ahora bien, esa experiencia nunca es completa, pues “de hecho no logro completamente tocarme-tocando o verme-viendo” (2010, p. 220),²⁵ del mismo modo que el artista no ve su estilo sino según su estilo.

A fin de expresar mejor esta reversibilidad incompleta retomará, como adelantamos, la noción de “esquema corporal”:²⁶ “el esquema corporal no sería esquema si no fuera contacto de sí mismo consigo mismo, que es más bien no-diferencia, (presentación común para....x)” (2010, p. 225; 1964b, p. 303).²⁷ Según Battán Horenstein (2013), en el

²⁴ Distinción propia de la etapa fenomenológica merleauPontyana y que hereda de Husserl (distinción Korpe/Lieb). En *Lo visible y lo invisible* da cuenta de la persistencia del dualismo en obras fenomenológicas e intenta evitarlo utilizando categorías quiasmáticas.

²⁵ En el original (1964b, p. 298) sostiene: “en fait, je ne réussis pas tout à fait à me toucher touchant, à me voir voyant”.

²⁶ La noción de “esquema corporal” ya estaba presente en *Fenomenología de la percepción*, pero la misma permanece en el vocabulario merleauPontyano a pesar de la limpieza terminológica en la cual se ha esforzado para evitar caer en dualismos varios.

²⁷ En el original, “le schéma corporel ne serait pas schéma s'il n'était pas contact de *soi* à *soi* (qui est plutôt *non-différence*), (présentation commune pour...x)”.

último Merleau-Ponty el concepto de *esquema corporal* es entendido como un “concepto quiasmático”.²⁸ Nos interesará aquí poner el acento en la estructura libidinal y simbólica del cuerpo humano en su relación con el mundo, estructuras implicadas en esta noción de esquema corporal luego del giro ontológico en Merleau-Ponty, y no antes.

La reflexividad entre vidente-visto y tocante-tocado se une a la noción de esquema corporal basada en el cuerpo motor-percipiente. Merleau-Ponty (2010) justificará de este modo la clausura de esta reversibilidad incompleta efectuada por el cuerpo; clausura o cierre posible solo en tanto el cuerpo es prolongación del mundo (p. 225),²⁹ e incluso una suerte de modelo (o aun “punto cero”) de todas las dimensiones del mundo (p. 220).³⁰ Para entender al cuerpo como una dimensión modelo o expresiva de lo sintiente-sensible, como una emergencia y como partícipe del ser general de la carne o de la carne del mundo, es necesario que la totalidad abierta del cuerpo y su sistema de equivalencias –el sistema dimensional del esquema corporal– se halle en perpetuo circuito con la carne del mundo, el mundo

²⁸ Cf. Battán Horenstein, A. (2013): “Denomino conceptos quiasmáticos a aquellos que tienen la función, pero también la virtud, de operar una mediación por inversión o entrelazo entre entidades, dimensiones o fenómenos que por su naturaleza o propiedades son diferentes (incluso opuestos entre sí), resolviendo de esa manera una dicotomía o una antítesis, aunque sin anular la individualidad de los componentes” (p. 17). Battán Horenstein ha reconstruido la evolución de la noción de *esquema corporal* (central ya en *Fenomenología de la Percepción* respecto del espacio y la motricidad humana) desde los primeros trabajos de Merleau-Ponty hasta su inserción en la ontología de la carne. Presuponemos este recorrido y la variación de sentidos de esta noción.

²⁹ Merleau-Ponty (1964b) sostiene: “les choses sont le prolongement de mon corps et mon corps est le prolongement du monde, par lui le monde m’entoure – Si je ne puisse toucher mon mouvement, ce mouvement est entièrement tissé de contacts avec moi” (p. 303).

³⁰ Merleau-Ponty (1964b) afirma: “mon corps n’est pas seulement un perçu parmi les perçus, il est mesurant de tous, Nullpunkt de toutes les dimensions du monde” (p. 297).

sensible. “El cuerpo como tocante-tocado, vidente-visto, es el lugar de una suerte de reflexión y por ello, es capaz de cerrar su circuito con lo visible” (Merleau-Ponty, 1995, pp. 270-271).³¹ La trascendencia del cuerpo implica una relación con los otros cuerpos: con las cosas, con los animales y con los otros, que se inserta en el campo de lo visible y lo invisible a partir de la percepción y el movimiento como un sistema de equivalentes compensados. La ontología así esbozada es una ontología de la relación o del *entre*.

“El cuerpo es motor-percipiente (...) hay un sistema de equivalencias intersensorial que funciona como un todo” (Merleau-Ponty, 1995, p. 279), incluso como totalización.³² Así es como entiende Merleau-Ponty la clausura de esa reversibilidad siempre abierta: si toco una de mis manos con la otra, lo tocante y lo tocado no cierran nunca una superposición perfecta, y sin embargo veo que mi mano es *tocada* por la otra. Es el funcionamiento de una *lógica perceptiva*, de un sistema de compensaciones o de equivalencias. Funciona como cuando me veo en el espejo: el hecho de ser vidente-visto abre mi visión a un invisible que, oscuramente, poseo: por ejemplo, la imagen que veo de mí en el espejo no alcanza la nuca que es tocada por mi mano –en el momento mismo de verme en el espejo-. Y ello, porque el cuerpo es no solamente el punto cero, perspectiva y expresión del mundo, sino que es visible y moviente, abierto al mundo, medida del mundo: el

³¹ Como en las anteriores citas, la traducción es nuestra: “le corps comme touchant-touché, voyant-vu, lieu d’une sorte de réflexion et par là capable de se rapporter à autre chose que sa propre masse, de fermer son circuit sur du visible”. También aparece la misma idea en *Le visible et l’invisible* –nota de trabajo de mayo de 1960 (1964b, p. 298)–: “le redoublement quasi ‘reflexif’, la réflexivité du corps, le fait qu’il se touche touchant, se voit voyant, ne consiste pas à surprendre une activité de liaison derrière le lié” (para la edición en español, ver 2010, p. 221).

³² En *Le visible et l’invisible* (1964b, p. 296), “il faut comprendre que le *monde sensible* est cette logique perceptive, ce système d’équivalence, et non pas un amas d’individus spatio-temporels” (ver 2010, p. 219 para la edición española).

cuerpo está en circuito con el mundo. El otro –por su mirada, pero anónimamente también, por ejemplo, por el espejo– ingresa con toda su fuerza en la estructura misma del esquema corporal.

El esquema corporal implica que el cuerpo vidente-visible es algo más, no solamente un ser mirada y un ser mirado. Ser visible, ser sensible, ser cuerpo, es ser *deseado-deseante*. Las cosas y los otros completan la reversibilidad y la dinámica de la percepción: el esquema corporal es “proyección-introyección” (Merleau-Ponty, 1995, p. 272), el afuera del adentro y el adentro del afuera, y por lo tanto el cuerpo emerge como una diferencia, un modo de ser cuerpo diferente, un modo de expresión del ser carnal diferente que es alcanzado por el deseo de los otros y que lo expresa. El cuerpo humano, así, es una estructura libidinal de circuito con el mundo; en consecuencia, la percepción es una relación de ser, de deseo, y no, en primer lugar, de conocimiento. Para Merleau-Ponty (1995), es necesario que haya “un estudio del cuerpo libidinal para mostrar que hay un enraizamiento natural del ‘para sí’”, puesto que el “‘yo’ del deseo es el cuerpo” (p. 272).

El cuerpo humano, el deseo y la comunicación humanos surgen a partir del cuerpo animal, el deseo y la comunicación animales: Merleau-Ponty se detiene en este entrelazamiento entre visible/invisible (cuerpo-deseo, cuerpo-*logos*), que es al mismo tiempo entrelazamiento naturaleza/cultura, *Umwelt/Welt*. Aborda para ello la descripción de los rituales de apareamiento de los animales (ornamento, deseo, movimientos rítmicos, sonidos), así como las máscaras esquimales o las de los chamanes, en las cuales sobre el mismo rostro se inscriben lo animal y lo humano, el ser uno en otro propio del *Ineinander* del hombre y el animal. El ejemplo de las máscaras en Merleau-Ponty (1995) tiene como objetivo “ilustrar que la relación hombre-animal no es una relación jerárquica, sino diferentes maneras de ser cuerpo o de segregación de la carne del mundo” (p. 277).

Llegamos así, finalmente, a la dimensión *simbólica* del cuerpo: en el cuerpo motor-percipiente hay un “lenguaje tácito”, dice Merleau-Ponty, entre la interrogación que hace el movimiento hacia el mundo y la respuesta dada por la percepción. La paradoja de la expresión atraviesa toda su obra con su potencia ontológica: la diferencia que establece el autor entre el silencio perceptivo y el lenguaje, en esta etapa ontológica de su obra, es solo relativa: como ya lo habíamos visto indicado en *Fenomenología de la percepción*, ahora afirma –más claramente, si es posible– que “el lenguaje siempre comporta un hilo de silencio” (1995, p. 274),³³ del mismo modo que lo visible siempre comporta un invisible. Hay *logos* en el cuerpo (en los cuerpos, no solo el cuerpo humano), hay comunicación en su apertura al mundo y los otros: solo es relativa la diferencia que hacemos entre un *logos endiathetos* (el lenguaje silencioso de la percepción y el movimiento) y un *logos prophorikós* (el lenguaje efectivamente proferido, el *logos* discursivo).³⁴ Esa diferencia es expresada de una manera particular por la emergencia del cuerpo humano como totalidad y por mi cuerpo en especial, modulación efímera, contingente, de la carne del mundo. El pasaje entre uno y otro, entonces, se transforma en solapamiento necesario para el milagro de la expresión: el lenguaje es hablante por el silencio que lo habita.

Conclusiones

A pesar de estar avanzada su redacción, haber dictado cursos sobre el tema y seguir con el plan del libro hasta fines de la década del 50, *El Origen de la verdad* nunca fue terminado por Merleau-Ponty. *Lo visible y lo invisible* es heredero de ese proyecto abandonado, así como *La prosa del mundo*. No obstante, sin haber podido dar una respuesta a la paradoja de la expresión que sea al mismo tiempo respuesta

³³ En el original, “La différence n'est que relative entre le silence perceptif et le langage qui comporte toujours un fil de silence”.

³⁴ *Ibidem*.

al origen de la verdad, Merleau-Ponty sí dio paso al tratamiento del problema de las relaciones entre cultura y naturaleza, al problema de la historia y las relaciones intersubjetivas, en muchos de los cursos y escritos en el resto de su vida. Pensamos, entonces, que la proyectada y nunca realizada teoría de la verdad fue una bisagra necesaria entre la primera aproximación fenomenológica y la posterior aproximación ontológica al problema, aporético, de la expresión.

La tesis fundamental de Merleau-Ponty es que el sujeto corpóreo, gestual, hablante, se mueve dentro de un campo que se modifica junto con él y naturalmente también en relación con otros sujetos. Hablar es del orden del gesto y es también un movimiento, del cual surgen, contingentemente, el sujeto y el mundo como diferenciaciones o polos de interacciones históricas. En *Fenomenología de la percepción* (1994), el sentido es “inmanente y naciente” en el cuerpo viviente, y reencuentra este milagro de la expresión en todos los otros “objetos” (p. 270); como vimos a lo largo de este capítulo, esto será desarrollado y ampliado al *logos* sensible en escritos y cursos posteriores al giro ontológico. Luego de un período de transición que abarca desde los escritos posteriores a *Fenomenología de la percepción* hasta los primeros cursos en el Collège de France –cuando aún recurría a las categorías incluidas en las tradiciones abarcadas por la doble negación–, es decididamente en los cursos sobre el concepto de naturaleza donde el proyecto ontológico apela a las nuevas categorías –o conceptos quiasmáticos– que escapan ya a la estrategia ni-ni. En este segundo Merleau-Ponty, al operar el giro ontológico, la problemática de la expresión se generaliza. Se convierte progresivamente de la tarea fundamental a la cual dar respuesta, a la clave paradojal de su ontología indirecta, en la cual las cosas “se” muestran, es decir, “se expresan” solo de manera lateral y nunca de forma directa, y en la cual el sujeto corpóreo surgirá, en un entrelazo, de una manifestación generalizada, a la que llamará *la carne*.

Un proyecto central ocupó la mayor parte de su vida: desarrollar una teoría de la verdad, que será abandonada muy poco antes del final. Como sostiene Vanzago (2016), la “última aunque provisoria palabra de Merleau-Ponty (...) consiste en comprender a la expresión como acontecimental y por lo tanto, como contingencia temporal e indeterminación positiva” (p. 46). La filosofía de la carne, en el esbozo ontológico que dejó inconcluso Merleau-Ponty, se expresa mediante el lenguaje del que disponemos, y es entonces utilización interrogativa de la historia que opera en nosotros (Merleau-Ponty, 2010, p. 177). Pero esta filosofía, no tradicional, como “el Ser que habla en nosotros”, es paradojal: “es expresión de la experiencia muda, es creación” (2010, p. 176). Por ello, se emparenta no con el saber positivo de la ciencia, sino con el arte, pues

el arte y la filosofía *juntos* son justamente, no fabricaciones arbitrarias en el universo de lo espiritual (de la “cultura”), sino contacto con el Ser justamente en tanto creaciones. El Ser es *lo que exige de nosotros creación* para que tengamos experiencia de él (Merleau-Ponty, 2010, p. 176, las cursivas son del autor).

Referencias bibliográficas

- AA. VV. (1968). Husserl. *Tercer coloquio filosófico de Royaumont*. Paidós.
- Barbaras, R (2001). *De l'être du phénomène. Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*. Éditions Jérôme Millon.
- Battán Horenstein, A. (2013). La centralidad de la noción de esquema corporal como quiasmo de espacio y movimiento. *Investigaciones Fenomenológicas*, 10, 15-32.
- De Waelhens, A. (1977). Una filosofía de la ambigüedad. En M. Merleau-Ponty, *La estructura del comportamiento* (pp. 7-18). Hachette.
- Dupond, P. (2008). *Dictionnaire Merleau-Ponty*. Ellipses.
- Hamrick, W. y Van der Veken, J. (2011). *Nature and Logos. A whiteheadian key to Merleau-Ponty's fundamental thought*. SUNY press.

- Merleau-Ponty, M. (1960). *Signes*. Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964a). *Signos*. Seix Barral.
- Merleau-Ponty, M. (1964b). *Le visible et l'invisible*. Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1971). *La prosa y el mundo*. Taurus.
- Merleau-Ponty, M. (1977). *La estructura del comportamiento*. Hachette.
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenología de la percepción*. Planeta-Agostini.
- Merleau-Ponty, M. (1995). *La Nature. Notes. Cours du Collège de France*. Seuil.
- Merleau-Ponty, M. (1996). *Notes des cours au Collège de France 1959-1961*. Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (2000). Titres et Travaux. Projet d'Enseignement y Un inédit de Maurice Merleau-Ponty. *Parcours Deux 1951-1961* (pp. 9-35 y pp. 36-48 respectivamente). Verdier.
- Merleau-Ponty, M. (2008). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Nueva Visión.
- Merleau-Ponty, M. (2011). *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*. MétisPresses.
- Taminiaux, J. (1977). L'expérience, l'expression et la forme dans l'itinéraire de Merleau-Ponty. En *Le regard et l'excédent* (pp. 90-115). La Haye: MartinusNijhoff.
- Toadvine, T. (2008). La resistencia de la verdad en Merleau-Ponty. *Investigaciones fenomenológicas. Merleau-Ponty desde la fenomenología*, serie monográfica I, SEFE (Sociedad Española de Fenomenología), 247-263.
- Toadvine, T. y Embree, L. (eds.) (2002). *Merleau-Ponty's Reading of Husserl*. Kluwer Academic Publishers.
- Vanzago, L. (2010), The many faces of movement. Phenomenological and ontological questions concerning the relation between perception, expression and movement in Merleau-Ponty's lecture course on The Sensible World and the World of Expression, en *Chiasmi 12*, pp. 111-127.

- Vanzago, L. (2016). Metamorfosi. La questione dell'espressione nella filosofia de Merleau-Ponty. *Lebenswelt*, 9, 31-47. <https://riviste.unimi.it/index.php/Lebenswelt/article/view/7961>
- Vidal, A. (2018). Ciencia, filosofía y naturaleza en el último Merleau-Ponty. En S. Solas (comp.), *Actas del Coloquio Internacional sobre el pensamiento de Merleau-Ponty* (pp. 153-167). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/105>
- Vidal, A. (2019a). Hacia una ontología relacional a partir de la crisis en la ciencia y en la filosofía: Whitehead y Merleau-Ponty. En *VI Jornadas de Investigación en Humanidades. Homenaje a Cecilia Borel*. Ediuns-UNS. E-book. Recuperado de <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/5299>
- Vidal, A. (2019b). Movimiento, Logos y Expresión en Merleau-Ponty, en busca de la verdad. En *Actas de las XI Jornadas de Investigación en Filosofía*. FaHCE-UNLP. <http://jornadasfilo.fahce.unlp.edu.ar/xi-jornadas-2017/actas/Vidal.pdf/view>

Parte II

La imagen en la filosofía de Hegel

En esta sección, se explora la función de la imaginación en el contexto de la filosofía hegeliana y se pone en relación con la función del “alma”, subrayando el carácter disruptivo de la misma en el transcurso de la historia filosófica.

Se indaga también en el uso que hace Hegel de la figura trágica de Antígona, como imagen literaria, para establecer si se trata de una utilización meramente ilustrativa o si resulta un eslabón necesario en el desarrollo especulativo de su filosofía.

Además, se retoma la formulación hegeliana sobre el arte como cosa del pasado, para analizar su actualización en los debates acerca del “fin del arte” propios de la vanguardia y la neovanguardia.

La imaginación en la “Anthropologie” de Hegel

Germán Prósperi

Introducción

La sección de la *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* dedicada a la “Anthropologie”, correspondiente a la primera parte de la *Philosophie des subjektiven Geistes*, ha sido una de las menos estudiadas por los/as especialistas en el pensamiento hegeliano, al menos hasta fines del siglo XX. Varios/as autores/as han señalado esta carencia a la hora de ofrecer una visión integral del sistema de Hegel: “la *Filosofía del Espíritu Subjetivo* ha sido hasta hace muy poco ‘un área del pensamiento hegeliano prácticamente desconocida y escasamente comprendida’” (Stern, 2013, p. IX). Pensamos que lejos de tratarse de una sección menor y, por así decir, subalterna de la filosofía especulativa propuesta por Hegel, la “Anthropologie” constituye de algún modo su centro gravitatorio y a la vez su núcleo más problemático.

En este capítulo nos proponemos realizar una lectura *antropológica* de algunos de los párrafos que componen la primera sección de la *Philosophie des subjektiven Geistes*. Esto significa que abordaremos dicha sección con el objetivo de mostrar la particular concepción de lo humano que, incluso a pesar de su autor, se desprende de ella. Si bien el ser humano, para Hegel, se define a partir de su conciencia y de su yo racional, no deja de ser significativo que el objeto específico de la

ciencia del hombre sea el alma (*Seele*) y no la conciencia (*Bewusstsein*), objeto esta última de la *Phänomenologie*.

Nuestra exposición estará estructurada en tres momentos. En el primero, analizaremos algunos de los aspectos más sobresalientes de la “*Anthropologie*”, en particular de la subsección dedicada al alma sentimental (*fühlende Seele*), con el fin de mostrar, en el segundo momento, que la noción de *alma* corresponde a la de *imaginación* (*Einbildungskraft* o *Phantasie*).¹ En el tercer momento, nos dedicaremos a mostrar que el estado o la experiencia específica de la imaginación es el sueño o, para expresarnos con mayor rigor, el ensueño (*Traum*).² En las páginas finales, llevando hasta el extremo las tesis planteadas por Hegel en la “*Anthropologie*”, concluiremos que, si el objeto específico de la ciencia del hombre es el alma y no la conciencia, y si el alma coincide con la imaginación, entonces la imaginación posee un nexo con lo humano mucho más profundo de lo que parece a primera vista. En este sentido, la imaginación –en particular, las imágenes oníricas– y no la materia constituye el punto verdaderamente problemático del sistema hegeliano.

Die fühlende Seele: vida fetal, sonambulismo y locura

El alma es la inmaterialidad universal de la naturaleza, su vida simple e idealizada. En cuanto determinación natural inmediata, ella es solo alma *sensible, natural* (*seiende, natürliche Seele*). En cuanto individual –es decir, en relación con su ser inmediato, y en sus determinaciones–, es alma *sentimental* (*fühlende Seele*). Finalmente, dado

¹ Por supuesto que no queremos decir que para Hegel el alma sea lo mismo que la imaginación. Se trata de mostrar, más bien, que la función estratégica que cumple el alma (y, por ende, la “*Anthropologie*”) en el interior del sistema hegeliano es análoga a la función que ha desempeñado la imaginación a lo largo de la historia de la metafísica.

² Como veremos, la lengua alemana posee dos términos para designar al sueño: *Schlaf* y *Traum*. El primero se refiere a la acción de dormir; el segundo, al soñar y a las imágenes o fantasmas oníricos. En este capítulo utilizaremos el término *sueño* para referirnos al dormir (*Schlaf*) y el término *ensueño* para referirnos al soñar (*Traum*).

que es este mismo ser, como corporalidad, informado dentro de ella, es alma *real* (*wirkliche Seele*). En este nivel, el espíritu recién está comenzando su recorrido hacia su autoconocimiento. En cuanto alma, aún no ha alcanzado el estadio de la conciencia. Solo cuando el alma real, superando la inmediatez natural, dé lugar al yo, el cual es pensamiento y sujeto para sí, habrá de comenzar el tiempo de la conciencia (y habrá de comenzar, también, la *Phänomenologie des Geistes*).

El lugar que ocupa el alma dentro del sistema especulativo de la *Enzyklopädie* es extremadamente singular. De algún modo, designa el punto límite en donde la naturaleza se presenta en su paradójica inmaterialidad sin llegar a ser, por esto, completamente espíritu. El alma ocupa el lugar inasible que posee el presente dentro de la estructura cronológica: es el no ya y el no todavía. En este sentido, no sorprende que la “Anthropologie” –y la noción de alma en concreto– ocupe un lugar ambivalente dentro de la *Enzyklopädie*. El alma es, por un lado, espíritu natural y, por otro, no todavía espíritu; es la base material de las determinaciones espirituales y, a la vez, la vida idealizada e inmaterial de la naturaleza. El alma adolece, así, de una esencial ambigüedad: es espiritual sin serlo completamente.³

Ahora bien, nos interesa detenernos en algunos curiosos fenómenos que Hegel analiza en la “Anthropologie”, puesto que nos dan la clave de lo que está en juego y de cuál es su común denominador. Todos ellos, como dijimos, se encuentran en la sección dedicada a la *fühlende Seele*.⁴ Los fenómenos considerados son: 1) el niño en

³ En efecto, si por un lado “el espíritu subjetivo (...) es el alma o *espíritu natural* [*Naturgeist*]” (Hegel 1986, § 387, p. 38), por el otro, “no es aún espíritu [*noch nicht Geist ist*]” (1986, § 388, p. 43).

⁴ Hegel (1986) define al alma sentimental de la siguiente manera: “El alma en cuanto siente ya no es meramente natural, sino individualidad interior; este su *ser-para-sí*, [que] en la totalidad solamente sustancial [es] primeramente formal, ha de hacerse autosuficiente y liberarse” (§ 403, p. 122). Sobre el alma sentimental, *cfr.* DeVries, 1988, pp. 71-86.

el vientre materno, 2) el sonambulismo magnético, 3) la locura, 4) el sueño. En este apartado nos detendremos en los tres primeros, mientras que dejaremos para el cuarto apartado, por razones que se verán más adelante, la cuestión del sueño.

El niño en el vientre materno

Según Hegel, el alma, en tanto supone una instancia prerreflexiva o preconsciente, no llega a constituir una subjetividad activa, es decir, una identidad o mismidad autosuficiente. De allí que su verdadero sujeto, la instancia que le confiere mismidad e identidad, no se encuentre en sí misma sino en otro individuo. En el § 405, Hegel (1986) lo explica con claridad:

La individualidad que siente (...) no es sujeto reflejado hacia sí y es por ello *pasivo*. De este modo, su individualidad afectada de *mismidad* es un sujeto distinto de él, que puede ser[lo] incluso como otro individuo por cuya mismidad [el primer individuo] es íntimamente sacudido y enteramente determinado sin ofrecer resistencia alguna, como una sustancia que es solamente predicado sin autosuficiencia; este sujeto puede, por tanto, llamarse su *genio* (pp. 124-125, cursivas en el original).

El niño en el vientre materno designa, entonces, una de las figuras de la *fühlende Seele*. Algunas de sus características son: su individualidad es pasiva; su sujeto no es él mismo sino su madre; no ofrece resistencia; es como un predicado sin autosuficiencia. En los *Zusätze* que añade Hegel luego de este párrafo se explicita la especificidad, ni corporal ni espiritual, que caracteriza a la relación del niño con su madre y, en el límite, al alma en general:

Esta es, cuando EXISTE de manera inmediata, la relación del niño en el cuerpo de la madre; una relación que no es meramente corporal ni meramente espiritual [*weder bloß leiblich noch bloß geistig*], sino *psíquica*, es decir, del alma. Hay dos individuos y, sin em-

bargo, [están] en una unidad psíquica inseparable; uno de ellos no es aún uno *mismo*, todavía no es impenetrable, sino algo que no ofrece resistencia; el otro es su sujeto, el sí mismo *singular* de ambos. La madre es el *genio* del niño ya que con esta palabra se suele entender la totalidad del espíritu afectado de mismidad en tanto ella EXISTE *para sí* y constituye la sustancialidad subjetiva del otro que está puesto como individuo sólo de manera exterior; este último tiene solamente un ser-para-sí formal (1986, § 405, p. 125).

La relación que caracteriza al feto con la madre es, pues, en extremo singular: ni meramente corporal ni meramente espiritual, Hegel la define como una “relación psíquica” (*psychisch Verhältnis*).⁵ El niño no es todavía un sí-mismo, no es espíritu consciente de sí; el espacio de su sí está ocupado por su madre, su genio. *Genius*, aquí, hace referencia a la ipseidad total del espíritu, la totalidad de la existencia, de la vida y del carácter, en la medida en que existe para sí y constituye la sustancia subjetiva activa y eficaz. El niño, como tal, no posee subjetividad consciente; la madre, en cuanto instancia consciente de sí, es su sujeto. Esta relación –que Hegel no duda en calificar de “mágica” (*magischen Verhältnis*)– describe una suerte de subjetividad diferida: “La totalidad de la sensación tiene, como su sí mismo, una subjetividad diversa de ella” (Hegel, 1986, § 405, p. 126). El feto, aquí, es solo un individuo sin subjetividad; su sujeto no es él mismo, sino su madre. Nótese, además, que en cuanto plenamente penetrable y pasivo –es decir, en cuanto alma–, el niño no *existe* de la misma manera que existe su madre. De todas formas, dejemos esta cuestión en suspenso, puesto que volveremos a ella más adelante.

⁵ Murray Greene (1972), en *Hegel on The Soul. A Speculative Anthropology*, sostiene que la “Anthropologie”, a diferencia de la “Phänomenologie”, da cuenta de una “subjetividad psíquica”, previa a la conciencia: “una subjetividad previa al ‘Yo pienso’: una subjetividad psíquica que permea su multiplicidad corpórea sin la ayuda de las categorías kantianas del entendimiento y de modos aún no objetivos pero significativos” (p. 55).

El sonambulismo magnético

Como hemos indicado, Hegel (1986) dedica algunas páginas a tratar el tema del *magnetischer Somnambulismus*. En el § 406, cuando habla de la *fühlende Seele*, podemos leer:

El sonámbulo magnetizado, en cambio, pierde la conciencia intelectiva del mundo como diferente de sí y como totalidad conexa y coherente. Pero en tanto lo que llena la conciencia, su mundo exterior y su relación con él, resulta velado (...), el alma se abisma en el sueño [*die Seele somit in Schlaf*] (en el sueño magnético, catalepsia, otras enfermedades, p. e. del desarrollo de las mujeres, cercanía de la muerte, etc.) (p. 134).

El alma del sonámbulo se abisma en el sueño. Esto quiere decir que si bien mantiene la naturaleza formal de su ser-para-sí bajo el modo de la intuición, el alma del magnetizado –a diferencia del sujeto lúcido y despierto– ha perdido la conciencia inteligible del contenido objetivo con el cual se relaciona en una circunstancia normal. Esta situación de aislamiento, de retraimiento, es común a todas las descripciones de sonambulismo que proliferan en la época.

De algún modo, el sonambulismo magnético hace posible una experiencia sin conciencia ni persona. En el marco general de la vida sentimental, el alma se encuentra inmersa, por así decirlo, en una pasividad soporífera. Lo propio del alma sentimental, tal como se expresa en estos estados que Hegel no duda en calificar de enfermizos o morbosos, consiste precisamente en la pérdida del mundo, en la disolución de la interconexión que vincula al sujeto con el objeto. Arrastrada por los flujos y reflujo de la vida sentimental, el alma está muy lejos de la condición autoconsciente y racional propia del espíritu elevado. Su rasgo distintivo, más bien, es la pasividad, cuyo caso paradigmático está representado por el niño en el vientre materno:

Una determinación esencial en esta vida de sensación, a la que falta la personalidad del entendimiento y voluntad, es ésta: que la

vida de sensación es un *estado de pasividad* [*Zustand der Passivität*] como lo es el estado del niño en el seno materno [*des Kindes im Mutterleibe*] (Hegel, 1986, § 406, p. 135).

Hegel compara al sonambulismo magnético con el estado del niño en el vientre materno. Ambos casos representan una vida que no puede ser definida a partir de una forma personal. En efecto, como asevera el filósofo, lo que le falta a esta vida sentimental es justamente la personalidad del entendimiento y la voluntad. Lejos de encarnar la actividad propia de la conciencia lúcida, la vida sentimental se manifiesta más bien a partir de una cierta pasividad, más cercana al torpor animal que a la lucidez humana. Tanto en el caso del sonambulismo magnético como en el del niño en el vientre materno, la personalidad ha desaparecido, la persona está ausente. La forma personal se revela incapaz de organizar los torbellinos y los oleajes del sentimiento. Y, así como el sujeto del niño en el vientre materno es la madre –es decir, una instancia diferente del niño mismo–, así también el sujeto del magnetizado en el trance mesmérico no es él mismo sino el magnetizador:

Según este estado, por tanto, el sujeto enfermo [*kranke Subjekt*] se pone y permanece *bajo el poder de otro*, o sea, del magnetiseur, de tal manera que en esta conexión psíquica [*psychischen Zusammenhange*] de los dos, el individuo sin mismidad, no efectivamente real de modo personal, tiene como conciencia suya subjetiva a la conciencia del otro individuo despierto; este otro es su alma subjetiva y presente, es su genio [*dessen Genius ist*] que puede incluso llenarle de contenidos (Hegel, 1986, § 406, p. 135, cursivas en el original).

Hegel capta perfectamente lo esencial del trance magnético. El mesmerismo opera en este plano pre- o parasubjetivo, pre- o para-personal, en este nivel fluido donde la marea del sentimiento y de la sensorialidad aún no ha sido organizada en la forma de una identidad

subjetiva. En la medida en que la forma personal no le conviene, el feto o el sonámbulo no pueden ser considerados, con rigor, sujetos. Esto se debe a que el ser-para-sí que define a la subjetividad consciente no funciona en estos casos morbosos. Y, si puede hablarse a pesar de todo de un ser-para-sí, es solo un para-sí vacío y meramente formal:

la individualidad del enfermo [*die Individualität des Kranken*] es desde luego un ser-para-sí, pero vacío, no presente a sí mismo ni efectivamente real [*sich nicht präsenten, wirkliches*]; este sí mismo formal se llena, por consiguiente, con las sensaciones y representaciones del otro: ve, huele, saborea, lee, oye, también en el otro (Hegel, 1986, § 406, p. 136).

El sonámbulo es, por cierto, un ser-para-sí, solo que esta reflexividad –necesaria para que el sujeto pueda constituirse como tal– es en este caso un vacío formal, una mera forma sin contenidos, y, en este sentido, no del todo real/actual (*wirklich*). La identidad surge precisamente cuando el sujeto puede llenar su ser-para-sí formal con los contenidos del mundo en el que existe y en el que encuentra sentido. En el caso del mesmerismo, los contenidos –es decir, las sensaciones, las representaciones, los deseos, las percepciones, etc.– no provienen del magnetizado sino del magnetizador. En la medida en que es este último el que, a través del fluido magnético, llena de contenidos al sí mismo formal del enfermo, se constituye por ende en el sujeto del magnetizado. No es casual que estas dos figuras –el niño en el vientre materno y el sonámbulo magnético– aparezcan justamente en la sección de la *Enzyklopädie* dedicada a tratar lo que Hegel llama el alma sentimental, es decir, el alma que se define a partir de un sentimiento de sí y no de una conciencia de sí.⁶

⁶ Recordemos las palabras iniciales de la *Introduction à la lecture de Hegel* de Alexandre Kojève (1979): “El hombre es Conciencia de sí. Es consciente de sí, consciente de su realidad y de su dignidad humanas, y es en esto que difiere esencialmente del animal, el cual no supera el nivel del simple Sentimiento de sí. El hombre toma con-

La locura

En cuanto libre y absolutamente autoconsciente, dice Hegel en la “Anthropologie”, el espíritu no es susceptible de volverse loco. Cuando hace mención de la enfermedad mental, la atribuye básicamente a que el espíritu, como alma, aún no se ha diferenciado por completo de la naturaleza. El § 408 es determinante:

El espíritu es libre y, por tanto, no es susceptible de esta enfermedad. En la anterior metafísica ha sido considerado como *alma*, como *cosa*, y sólo como cosa, esto es, como algo *natural* y *existente*, es susceptible de locura [*Verrücktheit*], de la afinidad que se fija en él (Hegel, 1986, § 408, p. 161, cursivas en el original).

En tanto en cuanto el espíritu es considerado como alma, como cosa natural, puede padecer locura. La enfermedad, como tal, hunde sus raíces en las profundidades del cuerpo. Sin embargo, el cuerpo que padece la locura, el cuerpo enfermo, no es meramente un cuerpo natural; en cuanto humano, ya se ha diferenciado del animal y posee, aunque mínima, una existencia espiritual. Ubicada en este espesor neblinoso entre el espíritu y la naturaleza, la locura –como el sueño– constituye un núcleo problemático para la filosofía hegeliana. La nebulosa inclasificable, ni animal ni espiritual, morada difusa de la locura, es sin duda el lugar de emergencia del alma. Del alma que –volvemos a aclarar–, no insuflada aún por el espíritu consciente de sí y del mundo, comporta la gran ambigüedad del hombre: es espiritual sin serlo. No extraña, en consecuencia, que Hegel (1986) piense a la locura como inseparable de la corporalidad y la espiritualidad: “Por lo tanto, la locura es una enfermedad de la psiquis, de lo corporal y de lo espiritual a la vez” (§ 408, p. 161). Es justamente en la conjunción *und*

ciencia de sí en el momento en que –por ‘primera’ vez– dice ‘Yo’” (p. 11). En la medida en que la *fühlende Seele* es inescindible del sentimiento (*es*, de hecho, sentimiento de sí), la primera sección de la *Philosophie des subjektiven Geistes* supondría, para retomar una expresión de Angelica Nuzzo (2013), una suerte de “antropología animal” (p. 9).

que separa al cuerpo –entendido aquí como corporalidad natural– del espíritu donde la locura encuentra su peligrosa residencia.

Hegel explica la naturaleza y el peligro de la locura de la siguiente manera: en cuanto sano y lúcido, el sujeto tiene la conciencia presente de la totalidad ordenada de su mundo individual, a cuyo sistema subsume todo contenido particular proveniente de la sensación, del deseo, etc. y lo dispone en el lugar intelectivo que le corresponde. El yo de la conciencia intelectiva es el sujeto racional internamente coherente, el cual se ordena y se mantiene según su posición individual y su conexión con el mundo externo, también él íntimamente ordenado. Ahora bien, la locura adviene cuando

permaneciendo preso en una determinación particular, no asigna a dicho contenido su puesto intelectivo y la subordinación que le corresponde en el sistema individual del mundo que constituye el sujeto. El sujeto se encuentra de este modo en *contradicción* entre su totalidad, sistematizada en su conciencia, y la determinación particular, que no tiene correspondencia y no es ordenada y subordinada, lo cual es la *locura* (Hegel, 1986, § 408, p. 161, cursivas en el original).

La locura es, entonces, la contradicción (*Widerspruch*) entre la totalidad sistematizada de la conciencia del sujeto y una determinación particular (sentimental) que ya no se subordina al orden consciente. Puede hablarse de locura cuando el sujeto, por decirlo de algún modo, es absorbido por una imagen o representación particular y, en razón misma de esta absorción, desarticula el sistema de referencias que lo constituyen como sujeto en un mundo ordenado. Lo que la locura amenaza, de este modo, no es solo la estructura interior de la subjetividad, sino también la estructura ordenada que convierte al sujeto, para decirlo con Heidegger (1977), en un ser-en-el-mundo (*In-der-Welt-sein*). La tensión entre el desorden de un sentimiento corporal determinado y el orden de una conciencia ase-

diada crea un campo de conflictos en donde la locura encuentra su lugar más propio.

Esta experiencia de absorción en lo singular, esta suspensión sentimental, sigue estando ligada, sin embargo, a la razón. Aunque inmersa en un sentimiento particular, la razón sigue siendo razón: “la enajenación no es la *pérdida abstracta* de la razón, ni del lado de la inteligencia, ni del de la voluntad y de su capacidad de deliberar, sino que es solo enajenación, solamente contradicción en la razón que aún existe” (Hegel, 1986, § 408, p. 163). Que la locura, de este modo, no sea una abolición total de la razón sino una contradicción dentro de la razón misma implica que el estado de enfermedad se define por la coexistencia, en la intimidad de la subjetividad consciente, de dos principios opuestos: el propiamente consciente, tendiente a la inteligibilidad del espíritu, y el corporal-animal, tendiente a la oscuridad de la naturaleza.

El alma como imaginación

Intentemos ahora resumir algunos de los rasgos que estos curiosos fenómenos tienen en común: 1) se trata siempre de una individualidad *pasiva*; 2) el “sujeto” está, por decirlo así, dislocado o diferido (la madre como sujeto del niño, el magnetizador como sujeto del magnetizado, etc.); 3) no hay autoconciencia o capacidad reflexiva; 4) se producen en una zona de indiferenciación entre la naturaleza y el espíritu; 5) la individualidad no se define a partir de su relación con el mundo. Ahora bien, ¿cuál es su común denominador? En principio, como hemos dicho, todos esos curiosos fenómenos corresponden a la *fühlende Seele*. Sin embargo, el punto importante que quisiéramos destacar ahora es que el alma, como noción que aglutina todos estos fenómenos, se identifica con la imaginación. La potencia que está por detrás de todos estos casos es precisamente la imaginación, el punto ciego –ya veremos por qué– del sistema hegeliano.

No obstante, por razones de extensión, no es este el lugar para demostrar la fórmula “alma = imaginación” (*Seele = Einbildungskraft/Phantasie*). Bástenos remitir, para ello, al notable ensayo de Jeffrey Reid (2013) en el cual demuestra, de forma definitiva e indudable, que la sección de la *Enzyklopädie* dedicada a la *fühlende Seele* está basada en un texto que Hegel escribió en 1794 (cfr. Reid, 2013, pp. 37-54). Según este autor, los párrafos que conforman la subsección dedicada a la *fühlende Seele* son una transcripción de una sección del manuscrito temprano de Hegel titulada “Uso de ciertas condiciones en las que la Imaginación interviene: sueños, sonambulismo, locura, premoniciones, visiones” (p. 41). Explica Reid (2013): “El contenido encontrado en esta sección del MS de 1794 es reutilizado en el subcapítulo ‘Alma sentimental/ensoñada’ de la *Filosofía del Espíritu Subjetivo*, en los §§ 403-408, y particularmente en los §§ 405 y 406” (p. 41).⁷ Todavía en la anteúltima edición de la *Enzyklopädie*, la de 1827, se puede notar “claramente la deuda que la madura *Filosofía del Espíritu Subjetivo* (en ambas ediciones) tiene respecto al MS de 1794, en el cual el alma durmiente es presentada como una condición en la que la *Phantasie* ejerce su libre juego” (Reid, 2013, p. 41).

Por lo dicho, nosotros partiremos de los resultados alcanzados por Reid. Si su hipótesis es cierta –cosa que consideramos absolutamente demostrada–, entonces todos estos fenómenos no son para Hegel más que “patologías mentales que surgen de la intensa lucha entre el entendimiento racional y la imaginación, cuando aquél pierde su soberanía y es subvertido por ésta” (Reid, 2013, pp. 42-43). Como vemos, el núcleo problemático o –para emplear el término del propio Hegel– *patológico* que aglutina todos los fenómenos analizados en los apartados previos, y que representa, por eso mismo, una amenaza

⁷ Recordemos que los §§ 405 y 406 son justamente los que tratan sobre el niño en el vientre materno y sobre el sonambulismo magnético, respectivamente. El § 408, incluido aún en la sección del MS de 1794, trata de la locura.

para el entendimiento racional y la conciencia de sí no es más que la imaginación. Todos los adjetivos peyorativos utilizados por Hegel en su descripción del alma sentimental convergen finalmente en la imaginación. Es preciso, sin embargo, hacer una aclaración: nuestro objetivo no consiste en mostrar que la imaginación se corresponde para Hegel con la “Anthropologie”, lo cual sería, por supuesto, falso. De hecho, los análisis más exhaustivos que realiza Hegel acerca de la imaginación se encuentran en la “Psychologie”, es decir, en la tercera subsección del *Espíritu Subjetivo*.⁸ Lo que nos interesa plantear, más bien, es que la imaginación, tal como ha sido pensada por algunas de las líneas dominantes de la tradición metafísica (*cfr.* Watson, 1988), a saber, como nexo o mediación entre lo sensible y lo inteligible o entre el cuerpo y el alma –cuestión que no necesariamente coincide con la concepción hegeliana–, se identifica –o debería identificarse, para nosotros, no para Hegel– con la “Anthropologie”. A partir de esta aclaración, se comprende también la importancia que poseen los fenómenos abordados someramente en el apartado previo.

En efecto, John Sallis (1987), en un sugerente ensayo, ha mostrado que hay un esfuerzo constante de Hegel por conjurar el riesgo inherente a la potencia imaginativa, a la que este autor denomina “imaginación excesiva [*excessive imagination*]” (p. 81). En los párrafos de la “Psychologie” que Hegel le dedica a la imaginación, sostiene Sallis, se percibe una estrategia singular que consiste en reinscribir cada vez la potencia imaginativa en el ciclo de la dialéctica y en subsumirla, por lo tanto, bajo una totalidad coherente. Lo interesante es que, para realizar esta conjura de la imaginación, Hegel la remite a la “Anthropologie”, y en particular a la subsección dedicada a la *fühlende Seele*:

⁸ En el § 455 de la subsección “Psychologie” Hegel considera tres formas fundamentales de la imaginación: a la primera la llama “imaginación reproductiva”; a la segunda, “imaginación asociativa”; a la tercera, propiamente *Phantasie*.

La estrategia consiste en un desplazamiento sistemático y una represión consecuente. Ciertas formas de la imaginación son desplazadas de la psicología a la antropología, a una fase donde, como resultado del elemento de la corporeidad que aún permanece indistinguible de la espiritualidad (*Geistigkeit*), el sujeto es susceptible de enfermedad (Sallis, 1987, p. 83).

Según Sallis, habría una suerte de exceso o resto en –o de– la imaginación, y en –o de– las imágenes con las cuales trabaja, que no logra ser inscripto con eficacia en la trama teleológica del proyecto dialéctico. Como bien ha mostrado Donald Verene (1982), la imagen (*Bild*) se conserva incluso en el saber absoluto, razón por la cual el *Bild*, en cierto sentido, es condición de posibilidad del *Begriff*: “Cuando miramos debidamente dentro del *Begriff*, encontramos allí el *Bild*, el producto de la *Erinnerung*. [El *Begriff*] está permanentemente en amistosa oposición con la imagen, su propio origen, presente en él” (Verene, 1982, p. 35). Como se ve, la imaginación, entendida como potencia generadora de imágenes –literalmente, como *Einbildungskraft*–, funciona para Verene como una suerte de condición necesaria, aunque por cierto no suficiente, para la adquisición del verdadero saber. La pregunta de Sallis (1987), sin embargo, es aún más drástica y radical: “¿Hay un residuo que el pensamiento meramente reprime más que sublima? O, considerado desde otra perspectiva, ¿hay un residuo que está absolutamente perdido más allá de toda esperanza de recuperación?” (p. 85). Como veremos, este residuo, para nosotros, coincide con la imaginación en general y con el ensueño en particular.

Ahora bien, si en las páginas que Hegel dedica al alma sentimental está hablando en verdad del poder peligroso de la imaginación (*Phantasie*), entonces vale la pena preguntarse cuál es la relación entre la imaginación y la “*Anthropologie*”, es decir, entre la facultad imaginativa y lo humano en cuanto tal. Antes de abordar esta cuestión, sin

embargo, resulta preciso explicar los aspectos generales del “estado” o “condición” que de algún modo aglutina también –y por razones necesarias– todos estos fenómenos anormales: el ensueño (*Traum*).

Como se sabe, en las dos primeras ediciones de la *Enzyklopädie*, la subsección dedicada a la *fühlende Seele* llevaba por título *Die traümmende Seele*. De hecho, el artículo de Reid (2013), cuyo título es “How the Dreaming Soul Became the Feeling Soul, between the 1827 and 1830 Editions of Hegel’s *Philosophy of Subjective Spirit*”, se dedica a indagar los motivos por los cuales Hegel habría cambiado la expresión *traümmende Seele* por la de *fühlende Seele*. Allí explica:

Uno de los cambios que fueron introducidos entre 1827 y 1830 concierne a la *Filosofía del Espíritu Subjetivo*, donde Hegel cambió el título de la sección que comienza en el § 403, de tal manera que, de ser “El Alma soñadora” (*Die traümmende Seele*), pasó a ser “El Alma sentimental” (*Die fühlende Seele*) (Reid, 2013, p. 37).

La pregunta, entonces, sería: ¿por qué Hegel agrupó todos estos fenómenos bajo la categoría de “ensueño” (*Traum*)? De esta pregunta se desprende otra no menos importante: ¿cuál es la relación entre el ensueño y la imaginación? En el apartado que sigue abordaremos estas cuestiones.

El ensueño como *topos* paradigmático de la imaginación

Prácticamente al inicio de la “Anthropologie”, Hegel establece que, “en tal determinación aún abstracta, el alma es solamente el sueño del espíritu [*Schlaf der Geistes*]” (Hegel, 1986, § 389, p. 43). La lengua alemana, como la mayoría de las lenguas, posee dos términos para designar al “sueño”: *Schlaf* y *Traum*. Que el espíritu natural sea un espíritu dormido o que el alma sea el sueño del espíritu significa que este último aún no ha actualizado su potencia racional, su autoconocimiento consciente. El término *Schlaf*, de esta manera, hace referencia a lo otro del espíritu.

En el estar despierto ocurre generalmente toda *actividad* auto-consciente y racional, del distinguir que está-siendo para sí del espíritu. El sueño [*Der Schlaf*] es fortalecimiento de esta actividad no solamente en cuanto mero descanso negativo de ella, sino como regreso desde el mundo de las *determinidades*, desde la dispersión y el endurecimiento en las singularidades, a la esencia universal de la subjetividad que es la sustancia de aquellas determinidades y su poder absoluto (Hegel, 1986, § 398, p. 87, cursivas en el original).

Nótese que el sueño entendido como lo opuesto a la vigilia, como descanso negativo, es asimilable y perfectamente aceptado por la dialéctica hegeliana. No solo es necesario, sino que el *Schlaf* proporciona un fortalecimiento de la actividad consciente y racional de la vigilia. Sin embargo, lo que queda sin pensar en este esquema dialéctico es el término *Traum*. La dificultad relativa a la diferencia entre el sueño y la vigilia surge propiamente solo con el *Traum*. El *Traum* es el residuo que la dialéctica sueño/vigilia (*Schlaf/Wachen*) no logra pensar. Cuando Hegel habla del despertar (*Erwachen*) del alma o del espíritu es siempre un despertar respecto al *Schlaf*. El estado de vigilia, una vez actualizado, anula al *Schlaf* y viceversa. Con el *Traum* ocurre algo muy diferente. A él se aplica lo que dice Hegel del alma sentimental en general:

Este grado del espíritu es por sí el grado de su oscuridad, porque sus determinaciones no se desarrollan en tanto conscientes e intelectuales; es, por esto, grado formal en general. Un peculiar interés recibe en cuanto existe como *forma* y aparece, por tanto, como un *estado* en el cual el desarrollo del alma que ha llegado ya a la conciencia y al intelecto puede recaer. La forma más verdadera del espíritu, existiendo en una forma más subordinada y abstracta, contiene una inadecuación que es la *enfermedad* [*Krankheit*] (Hegel, 1986, § 404, p. 124, cursivas en el original).

El *Traum* no es la oscuridad del espíritu en el sentido en que lo es el *Schlaf*, sino más bien en el sentido en que el espíritu, por más cerca que esté de su verdad, nunca será capaz de conjurarlo definitivamente. De allí que el espíritu consciente de sí no esté exento de caer en estados alterados y patológicos: sueño magnético, alucinaciones, visiones, trances extáticos, etc. El *Traum* no es la abolición de la conciencia, sino la zona crepuscular en la que esta puede sumergirse en cualquier momento, el espacio opaco en donde el intelecto y el yo consciente sucumben ante la proliferación de imágenes y representaciones inconexas. Más que ser la oscuridad del espíritu, el *Traum* es, con mayor precisión, su sombra o su fantasma. Como dijimos, el estado o la experiencia que Hegel juzga peligrosa y patológica no es el dormir –de algún modo, funcional a la vigilia consciente–, sino el soñar, es decir, no ya el sueño en cuanto descanso de las facultades intelectuales, sino las imágenes oníricas, las representaciones que subsisten en el alma cuando la conciencia no ejerce su soberanía.

En el § 398 de la *Enzyklopädie*, donde Hegel reflexiona acerca de la diferencia entre el sueño y la vigilia, se dan algunas indicaciones sobre el modo de entender al *Traum*. En principio, al igual que la conciencia, el *Traum* también opera con representaciones e imágenes. La diferencia fundamental –que es lo que a Hegel realmente le interesa establecer– entre conciencia/razón y ensueño (*Bewußtsein/Verstand* y *Traum*), por ende, no concierne tanto al contenido de ambos términos (representaciones e imágenes), cuanto al modo en que estos contenidos determinados se conectan y ordenan. Cuando la intuición se presenta al yo consciente, lo hace como una totalidad (*Totalität*) de determinaciones en la cual cada miembro, cada contenido ocupa un lugar, determinado simultáneamente por el de todos los demás miembros o contenidos (cfr. Hegel, 1986, § 398, pp. 87-95). Esto significa que la lucidez consciente opera de manera *organizada*. De este modo, sostiene Hegel, la característica esencial de la conciencia, su rasgo cognosciti-

vo particular, radica en el nexo que vincula a cada parte singular con las otras partes del todo ordenado: “La vigilia es la conciencia concreta de dicha confirmación recíproca de cada momento singular de su contenido por medio de todos los demás del cuadro de la intuición” (Hegel, 1986, § 398, p. 88).

El modo en que las representaciones e imágenes se conectan en el *Traum* es por completo diferente. Aquí cada imagen particular no encuentra su sentido en la eventual posición que ocupa con respecto al resto, sino mediante lo que Hegel denomina “asociación de ideas” (*Ideen-Assoziation*), es decir, de modo no intelectivo. Hacia ella van dirigidas las críticas del filósofo: en primer lugar, el autor de la *Encyclopädie* no considera verdaderas ideas a los contenidos de estas asociaciones y, en segundo lugar, tampoco considera verdaderas leyes a estas modalidades relacionales. No puede haber, piensa Hegel, leyes diversas sobre una misma cosa, lo que daría lugar al arbitrio y la accidentalidad. En consecuencia, el universo del *Traum*, sentencia, es “el juego de un representar privado de pensamiento” (Hegel, 1986, § 455, p. 263), el juego de la actividad representativa privada de conciencia. No es intrascendente que estas leyes de asociación en el manuscrito de 1794 figuren directamente como “leyes de la *Phantasie*” (citado en Reid, 2013, p. 40).⁹

Ahora bien, como “el *pensamiento* es lo que hay más propio en el hombre para distinguirlo del bruto [Vieh]” (Hegel, 1986, § 400, p. 99, cursivas en el original), deberemos concluir que el *Traum*, en la medida en que designa un representar privado de pensamiento, es aquella sombra animal, eminentemente inhumana, que habita en el hombre y que Hegel, de manera parojoal, circumscribe en las páginas acotadas de la antropología. No es casual, en este sentido, que en el ensayo “The Gentle Force over Pictures: Hegel’s Philosophical Conception of

⁹ Reid (2013), de hecho, habla de “la naturaleza conflictiva entre la mente consciente y las ‘leyes de la Imagenación’” (p. 40).

the Imagination”, Klaus Vieweg (2011) haya sostenido que la “Fantasía es capaz de crear lo humano y lo inhumano [*the human and the inhuman*], de construir el cielo y el infierno, y así de demostrar su poder tanto como su deficiencia” (p. 97). Aquí se revela la importancia de los fenómenos desarrollados rápidamente en el primer apartado. Como dijimos, todos ellos suponen una subjetividad diferida, una suerte de mismidad incompleta (la madre como sujeto del niño, el magnetizador como sujeto del magnetizado, etc.). El punto más llamativo es que todos estos fenómenos que se producen de algún modo entre lo animal y lo humano, aglutinados además bajo el común denominador de la imaginación y del ensueño (la *fühlende Seele* como *träumende Seele*), han sido confinados por Hegel a las misteriosas páginas de la “Anthropologie”, es decir, de la ciencia de lo humano, y concretamente a la sección *fühlende Seele*, según la expresión de la última edición de la *Enzyklopädie*. En el centro de la ciencia de lo humano acecha lo inhumano: este parece ser el punto ciego que Hegel le ha confiado, acaso a su pesar, a la antropología.

Conclusión

A lo largo de este capítulo hemos examinado algunos curiosos fenómenos que Hegel menciona en la sección de la “Anthropologie” dedicada a la *fühlende Seele*. En todos ellos se trataba de una subjetividad dislocada o diferida, prerreflexiva y preconsciente, una individualidad que, no coincidente *ya* con la naturaleza, no ha conquistado *aún* su condición intelectiva y autosuficiente. Y es en este lugar paradójico que se abre entre el *ya* no natural y el *aún* no espiritual-consciente que Hegel ha ubicado no solo al alma, sino a la ciencia de lo humano. Hemos mostrado, además, que este límite ambiguo entre la naturaleza y el espíritu es el lugar específico del ensueño y de la imaginación. Así como en la vigilia el entendimiento y la conciencia racional gozan de plena actualidad, y en el sueño gozan de plena potencialidad, el ensueño instaura un *tertium* que, en rigor de verdad, no es ni actual ni

potencial, ni existente ni inexistente, un *tertium* que Hegel, como más tarde hará Henri Bergson (1919) respecto a las imágenes-sueño (pp. 49-61), califica de *virtual*:

En ninguna parte como en el alma y todavía más en el espíritu es esencialísimo para la comprensión retener firmemente la determinación de la *idealidad*, [a saber] que ésta es *negación* de lo real, pero que lo real está a la vez conservado, está *virtualiter* contenido, aunque no existe. Es la determinación que desde luego se nos presenta cuando atendemos a las representaciones o a la memoria. Todo individuo es una riqueza infinita de determinaciones de la sensibilidad, representaciones, conocimientos, pensamientos, etc.; pero yo soy por eso, sin embargo, algo enteramente *simple*: un pozo sin determinaciones [*bestimmungsloser Schacht*] en el que todo eso se conserva, sin EXISTIR. Sólo cuando yo me acuerdo de *una* representación, la extraigo de aquella interioridad a la EXISTENCIA, ante la conciencia. En las enfermedades sucede que reaparecen representaciones o conocimientos que se dicen olvidados desde muchos años, porque en todo ese largo tiempo no habían sido llevados a la conciencia (Hegel, 1986, § 403, p. 122, cursivas y mayúsculas en el original).

Hegel introduce el adverbio latino *virtualiter* para caracterizar los contenidos psíquicos que no existen de forma actual en –o para– la conciencia. La experiencia onírica, de este modo, no es sino el acceso privilegiado a este reino virtual, específicamente *animico* (no consciente) e imaginario que Hegel denomina “pozo sin determinaciones” (*bestimmungsloser Schacht*). Recordemos que en el § 453, habla de un “pozo oscuro [*nächtlichen Schacht*] en el que se guarda un mundo infinito de numerosas imágenes y representaciones, sin que estén en la conciencia” (Hegel, 1986, § 453, p. 260). Al igual que en el § 403, utiliza el término latino *virtuell*. Como hemos mostrado, la dialéctica hegeliana logra asimilar fácilmente el sueño entendido como *Schlaf*, es decir, como descanso y polaridad negativa de la vigilia.

Sin embargo, lo que permanece problemático en el sistema tal como es presentado en la *Enzyklopädie* es precisamente el ensueño, el *Traum*, las imágenes o los fantasmas que emergen en el pliegue entre la naturaleza y el espíritu. Pero, si esto es así, si la *träumende Seele*, ubicada en el pliegue central de la “Anthropologie” –pliegue a su vez de la *Enzyklopädie*–, sintetiza de algún modo la noción de alma *tout court*, y si el alma es el objeto específico de la ciencia del hombre, entonces lo propio del hombre –y aquí ya nos alejamos, por supuesto, de Hegel– está en el *Traum* y no en la conciencia, en la imaginación y no en el entendimiento.¹⁰ En este punto es necesario introducir nuevamente una aclaración: cuando decimos que la *fühlende Seele* sintetiza de algún modo la noción de alma *tout court* no estamos sugiriendo que la “Anthropologie” se agota en esta subsección. De hecho, podría mostrarse perfectamente que las subsecciones dedicadas a *Die natürliche Seele* y a *Die wirkliche Seele* son igualmente fundamentales. Nuestra reducción de la “Anthropologie” a la *fühlende Seele* merece, por eso, ciertas justificaciones. En líneas generales, este movimiento teórico-interpretativo obedece a dos motivos prioritarios:

Pensamos que la función y la posición de la “Anthropologie”, y por ende del alma, son las mismas que han caracterizado a la imaginación a lo largo de la historia de la filosofía, al menos en algunas de sus líneas centrales. Se trata en este caso de una identidad *funcional*, en cuanto nexo conjuntivo o articulador, y *topológica*, en cuanto lugar intermedio entre las polaridades metafísicas (recuérdese además el rol que posee la imaginación, a través del esquematismo, en la filosofía de Kant, un autor cercano a Hegel, por cierto).

¹⁰ Se objetará que la pura localización de la “Anthropologie” en la *Enzyklopädie* no prueba por sí misma el lugar central que posee el alma en el sistema general especulativo y en la concepción histórico-metafísica de Hegel. Sin embargo, justamente por tratarse de Hegel, un autor para quien la lógica es ya, desde siempre, ontología y para quien el orden del sistema es el orden de lo real, la ubicación de la “Anthropologie” en el interior de la *Enzyklopädie* tiene un peso decisivo que no debe ser desestimado.

Existe un motivo más preciso que nos permite identificar al alma en general con la imaginación, más allá de que Hegel reserve su tratamiento a la “Psychologie”. Tal motivo obedece a que los diferentes fenómenos abordados en el primer apartado de este artículo caen bajo la categoría, como ha mostrado Reid, de *Einbildungskraft* o *Phantasie*. Dicho punto, es verdad, nos habilitaría solo a identificar a la *fühlende Seele* con la imaginación, pero no a la totalidad de la “Anthropologie”. Sin embargo, este último movimiento resulta posible si identificamos a la imaginación según lo que expusimos en el ítem previo, es decir, como nexo entre naturaleza y espíritu o, también, entre animalidad y conciencia (objeto de la “Phänomenologie”).

En resumen: la identificación de la *fühlende Seele* con la imaginación es posible desde el mismo Hegel y sobre bases textuales (el MS de 1794); la identificación de la “Anthropologie” y del alma *tout court* con la imaginación, en cambio, es posible si y solo si entendemos a la imaginación en su sentido filosófico tradicional, o sea, como nexo y mediación de las polaridades metafísicas, en este caso *Natur* y *Geist*. Es *únicamente* en este *último* sentido que se puede considerar a la “Anthropologie” en su totalidad como tránsito de –y articulación entre– la filosofía de la naturaleza y la filosofía del espíritu. No es casual, por eso mismo, que en las *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* Hegel le adjudique a Anaxímenes, en quien encuentra los términos alma (*psychē*), aire (*aer*) y espíritu (*pneuma*), centrales en su propio sistema, la misma posición estratégica en la historia de la filosofía que posee la “Anthropologie” en la estructura de la *Enzyklopädie*. La noción de alma que propone Anaxímenes representa, en términos filosófico-especulativos, siempre según Hegel, el tránsito de la filosofía de la naturaleza a la filosofía de la conciencia, cumpliendo así la misma función que la sección “Athropologie” al interior de la *Enzyklopädie*:

Anaxímenes señala muy bien la naturaleza de su esencia a la luz del alma, con lo que, en cierto modo, viene a poner de manifiesto

el tránsito de la filosofía de la naturaleza a la filosofía de la conciencia [*den Übergang der Naturphilosophie in die Philosophie des Bewußtseins*] o la aparición de la modalidad objetiva de la esencia primigenia. La naturaleza de esta esencia primigenia se determinaba antes de un modo extraño y negativo desde el punto de vista de la conciencia; tanto su realidad, el agua o el aire, como lo infinito es algo que se halla más allá de la conciencia. Pero el alma (o sea el aire) es este medio general [*allgemeine Medium*], una multitud de representaciones que desaparecen y se manifiestan sin que cesen esta unidad y esta continuidad; es tanto activa como pasiva, hace que las representaciones se dispersen de su unidad y se levanten y se hagan presentes en su infinitud, de tal manera que el significado negativo y positivo coinciden (Hegel, 1986a, pp. 214-215).

Es precisamente a la luz del alma (*Seele*), como dice Hegel en este pasaje, que se vuelve posible comprender el tránsito de la filosofía de la naturaleza a la filosofía del espíritu. Y, en la medida en que el alma, entendida por el filósofo como medio general –es decir, como instancia mediadora entre la naturaleza y la conciencia, a la vez activa y pasiva, negativa y positiva–, es el objeto específico de la “Anthropologie”, podemos concluir que la “Anthropologie” en su totalidad se identifica con la función mediadora que ha sido el rasgo característico de la imaginación a lo largo de la historia de la filosofía. Es más, Hegel lo dice explícitamente cuando compara a Anaxímenes con el alma (*psyche*) y a Anaxágoras, que lo sucede, con la conciencia (*nous*), o sea, con la “Phänomenologie” de la *Enzyklopädie* (cfr. Hegel, 1986a, pp. 214-215).

Desde esta perspectiva, consideramos posible afirmar que Hegel, identificando al alma con el objeto propio de la antropología, acaso muy a su pesar, ha abierto un camino, oculto en la maleza del sistema, para pensar a la imaginación como la potencia específica del hombre. Lo propio del hombre –podríamos concluir leyendo en ciertas

to sentido a Hegel contra Hegel, pero también a partir de él– no es la conciencia clara y distinta de sí mismo y de su mundo, sino la virtualidad de las imágenes y de los fantasmas oníricos. Se esboza así, tal vez, la posibilidad de construir, frente a la fenomenología del espíritu –es decir, frente a la ciencia de la experiencia de la conciencia que implica por necesidad una metafísica de la dialéctica sueño/vigilia–, una fenomenología de la imaginación, una ciencia de la experiencia del alma que implica, también por necesidad, una metafísica del ensueño. Sin embargo, el uso dado al adverbio *frente* tal vez resulte inadecuado. Se trata más bien de una sub- o parafenomenología, correlativa a una sub- o paraantropología, que atraviesa la historia de la metafísica desde sus inicios. Tal sub- o parafenomenología revelaría probablemente que lo humano no puede ser explicado más que como “una relación que no es meramente corporal ni meramente espiritual, sino *psíquica*, es decir, del alma” (Hegel, 1986, § 405, p. 125, cursivas en el original).

Referencias bibliográficas

- Bergson, H. (1919). *L'énergie spirituelle. Essais et conférences*. P.U.F.
- DeVries, W. (1988). *Hegel's Theory of Mental Activity. An Introduction to Theoretical Spirit*. Cornell University Press.
- Greene, M. (1972). *Hegel on The Soul. A Speculative Anthropology*. Martinus Nijhoff.
- Hegel, F. G. W. (1986). *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*. Suhrkamp, Band 10, Dritter Teil.
- Hegel, F. G. W. (1986a). *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I*. Suhrkamp, Band 18.
- Heidegger, M. (1977). *Sein und Zeit*. En *Gesamtausgabe* 2. Vittorio Klostermann.
- Kojève, A. (1979). *Introduction à la lecture de Hegel*. Gallimard.
- Nuzzo, A. (2013). Anthropology, *Geist*, and the Soul-Body Relation. The Systematic Beginning of Hegel's *Philosophy of Spirit*. En D. S.

- Stern (ed.), *Essays on Hegel’s Philosophy of Subjective Spirit* (pp. 1-17). State University of New York.
- Reid, J. (2013). How the Dreaming Soul Became the Feeling Soul, Between the 1827 and 1830 Editions of Hegel’s Philosophy of Subjective Spirit. Empirical Psychology and the late Enlightenment. En D. S. Stern (ed.), *Essays on Hegel’s Philosophy of Subjective Spirit* (pp. 37-54). State University of New York.
- Sallis, J. (1987). Imagination and Presentation in Hegel’s Philosophy of Spirit. En P. G. Stillman (ed.), *Hegel’s Philosophy of Spirit* (pp. 66-88). State University of New York Press.
- Stern, D. (ed.) (2013). *Essays on Hegel’s Philosophy of Subjective Spirit*. Albany: State University of New York.
- Verene, D. (1982). La imaginación en Hegel. *Revista de Filosofía*, 20(1), 23-36.
- Vieweg, K. (2011). The Gentle Force over Pictures: Hegel’s Philosophical Conception of Imagination. En Gray, R. T et al. (eds.), *Inventions of the Imagination: Romanticism and Beyond* (pp. 87-101). University of Washington Press.
- Watson, G. (1988). *Phantasia in Classical Thought*. Galway University Press.

La función de la figura de Antígona en la *Fenomenología del espíritu*: entre la especulación filosófica y la ilustración literaria

María Luján Ferrari

Introducción

En el clásico estudio sobre las apropiaciones históricas de *Antígona* de Sofocles, George Steiner (1991) ha sostenido que el siglo XIX ha sido el siglo de Antígona al punto que es considerada como la figura que domina el juicio filosófico y poético, al menos, hasta comienzos del siglo XX, cuando el centro interpretativo y crítico se desplaza hacia la figura de Edipo. Aunque nada asegura que aquel interés no haya sido fruto de la contingencia, existen algunos elementos cuya convergencia, a juicio de Steiner, podría explicar el papel fundamental que tuvo la obra en el campo intelectual europeo del siglo XIX. Entre la heterogeneidad de elementos señalados, Steiner menciona el suceso que fue la publicación en 1788 de *Le voyage du jeune Anacharsis en Grèce* del abate Jean Jacques Barthélemy,¹ las mitologías programáti-

¹ La obra del abate Barthélemy es una fantasía pedagógica que reconstruye geográficamente y moralmente la Grecia del período posterior a Pericles. Aunque poco conocida en nuestros días, su publicación fue una gran influencia para el helenismo romántico del siglo XIX. En el capítulo XI el héroe ve por primera vez una tragedia y se trata nada menos que de la *Antígona* de Sofocles, ante la cual queda extasiado.

cas de la Revolución francesa referidas a la condición de las mujeres, la exitosa representación teatral de *Antígona* en 1841 dirigida por Tieck con coros de Mendelssohn² así como las referencias en la obra a ciertos tópicos, propios de la literatura de la época, como el entierro de personas vivas o el amor entre hermana y hermano.³

Si bien ninguno de estos elementos explica por sí solo la relevancia que cobró la figura de Antígona, entre los anteriores habría que destacar la presencia de Hegel, Schelling y Hölderling en el seminario de teología de Túbinga sobre finales del siglo XVIII, cuyas ideas influirán, en gran medida, en el pensamiento europeo posterior. Como tantos otros intelectuales alemanes de la época, los tres compartían su admiración tanto por la Grecia del período ateniense como por los ideales de la Revolución francesa. En efecto, la visión idealizada que tenían de la polis griega era un medio para proyectar el tipo de transformación que traería la revolución en Europa.

En este contexto intelectual, Hegel ya había intentado traducir, en el verano de 1787, el *Edipo en Colono* de Sófocles. Si bien no podemos dar cuenta aquí de las distintas fases de la reflexión que lo condujeron al encuentro inicial con *Antígona*, una de las primeras referencias explícitas a la obra ya aparece en los *Escritos de juventud* (Hegel, 1978). Así, en un párrafo titulado “La diferencia entre la religión positiva

² El 28 de octubre de 1841 se presentó una versión de la *Antígona* de Sófocles dirigida por Ludwig Tieck con los coros puestos en música por Mendelssohn. La obra, cuya representación había sido un fracaso cuando Goethe la organizó en la versión de Johann F. Rochlitz, ahora fue ampliamente aclamada por la crítica de Potsdam como una auténtica recreación de la tragedia griega clásica en la moderna Europa.

³ No olvidemos la fascinación que despertaba en la literatura gótica de finales siglo XVIII y principios del siglo XIX el fenómeno del entierro de personas vivas. Las razones para esto pueden deberse tanto al interés por representar los abusos del poder soberano al encerrar arbitraria e indefinidamente a las personas en conventos y prisiones, como al interés científico de la época por fenómenos galvánicos de reanimación nerviosa y muscular de personas o el interés por el espiritismo y el contacto extrasensorial con personas muertas.

cristiana y la religión llena de fantasía de los griegos” (pp. 148-155), Hegel recurre a Antígona a raíz de una reflexión en torno a la relación entre la libre voluntad y las leyes en el Estado griego. De allí en adelante, y aunque Hegel no mantenga siempre una postura consistente sobre el significado de la obra, se encuentran numerosas menciones a propósito de distintos tópicos que hacen foco en la figura de Antígona.

Sin pretender exhaustividad, recordemos que en la *Filosofía del derecho* (1968), Hegel recurre a Antígona cuando presenta su argumentación sobre la relación estrecha que debe existir entre la familia y el Estado. En el apartado “El desenlace trágico” de la subsección “Desarrollo de la poesía dramática y sus especies” perteneciente a la sección “Poesía Dramática” de las *Lecciones sobre la estética* (1985), Hegel sostiene que tanto Creonte como Antígona constituyen figuras trágicas que están bajo el poder de aquello contra lo cual combaten, y concluye con un elogio a la obra refiriéndose a ella como la más sublime y magnífica de todas. En el mismo tono elogioso, la *Filosofía de la religión* (2018) refiere a la obra como el absoluto ejemplo de tragedia y en *Lecciones sobre la historia de la filosofía* (1995) encontramos una forma notable –incluso extravagante si se quiere– de referirse a la figura de Antígona como: “la celestial Antígona, la más notable de las figuras que haya aparecido en la tierra” (Steiner, 1991, p. 17).

A pesar de todo, llama la atención que Hegel solo se refiera a *Antígona* dos veces en *La Fenomenología del espíritu* (2007): en la última sección sobre la “Razón” y al inicio de la sección “El Espíritu”. Sin embargo, todo el apartado “El Espíritu Verdadero, la eticidad” está dominado por la referencia a la obra de Sofocles (1996). La transición entre las mencionadas secciones es considerada como uno de los pasajes más oscuros de la obra hegeliana, a tal punto que algunos intérpretes han visto esta dificultad como la evidencia de un cambio fundamental en el plan de escritura de la *Fenomenología del espíritu* que volvería incoherente y sin unidad a la obra como un todo (Haering, 1934).

Ahora bien, más allá de esa oscuridad del pasaje entre las secciones, una de las cuestiones más sobresalientes que pueden atenderse es la serie de figuras literarias que comienzan a sucederse a partir de ese punto de inflexión. Esto, para Allen Speight (2001), justificaría la idea de hablar de un giro literario en la *Fenomenología del espíritu*. Bastaría mencionar, para tener una idea de lo que queremos dar a entender, la referencia al cráneo de Yorick en *Hamlet* para mostrar la insuficiencia de la frenología; la cita de un fragmento del *Fausto* de Goethe al inicio de la primera subsección de “La realización de la autoconciencia racional por sí misma” y los paralelos literarios que, según las versiones de Royce y Jean Hipolite, parecen conectar la figura de Karl Moor de Schiller y la del Quijote de Cervantes a las subsecciones “La ley del corazón y el desvarío de la infatuación” y “La virtud y el curso del mundo”. A partir de aquí la *Fenomenología* parece estructurarse en torno a obras y géneros literarios hasta la sección “La religión del arte”, donde tiene lugar una reflexión alrededor de la relación entre literatura y filosofía. Es curioso notar que el libro culmina con dos líneas modificadas de un poema de Schiller dedicado a la amistad. Más aún, en esta misma dirección del giro literario, distintas interpretaciones han considerado que la *Fenomenología del espíritu* misma puede entenderse como una tragedia, una comedia o una *Bildungsroman* (Royce, 1919).

No es nuestro interés analizar la sucesión de figuras y referencias literarias que se da a partir de la sección “Razón Observante” ni la resignificación que les otorga Hegel en el contexto de su proyecto filosófico; tampoco dar cuenta de la estructura de la *Fenomenología* desde la perspectiva de un género literario determinado. Nuestro objetivo general consistirá en indagar hasta qué punto el recurso a la *Antígona* de Sófocles puede considerarse crucial para el desarrollo de algunos aspectos del proyecto filosófico que emprende Hegel en su *Fenomenología del espíritu*.

En una primera aproximación podríamos pensar que las referencias de orden literario en una obra filosófica constituyen un dispositivo retórico que, como tal, obedece a la intención de ilustrar un tópico, culminar de forma dramática un argumento, demostrar erudición o simplemente hacer una pausa en una argumentación demasiado cerrada. Sin embargo, consideramos que es posible ofrecer una hipótesis interpretativa distinta acerca del vínculo entre literatura y filosofía. En otras palabras, intentaremos responder si la referencia a *Antígona* constituye solo una ilustración de un tópico hegeliano o si, por el contrario, Hegel ha hecho una utilización especulativa de la tragedia. Indagar sobre la naturaleza de esa utilización será el propósito de lo que sigue en este trabajo.

La relación entre la filosofía y las cuestiones relativas a la belleza y a las bellas artes en general

Hegel trata en distintas obras la relación entre la filosofía y cuestiones relativas a la belleza y a las bellas artes en general. Hace esto de modo claro en las *Lecciones sobre la estética* (1985), que impartió en Heidelberg y Berlín, y con trazos más oscuros en la *Fenomenología del espíritu* (2007). Con vista en nuestros propósitos, revisemos el prólogo a la *Fenomenología*:

La actividad del separar es la fuerza y la labor del entendimiento, de la más grande y maravillosa de las potencias, o, mejor dicho, de la potencia absoluta. El círculo que descansa cerrado en sí y que, como sustancia, mantiene sus momentos es la relación inmediata, que, por tanto, no puede causar asombro. La potencia portentosa de lo negativo reside, por el contrario, en que alcance su ser allí propio y una libertad particularizada en cuanto tal, separado de su ámbito, lo vinculado, y que sólo tiene realidad en su conexión con lo otro; es la energía del pensamiento, del yo puro. La muerte, si así queremos llamar a esa irreabilidad, es lo más espantoso, y el retener lo muerto lo que requiere una mayor fuerza. La belleza

carente de fuerza odia al entendimiento porque éste exige de ella lo que no está en condiciones de dar (Hegel, 2007, pp. 23-24).

Si atendemos a este fragmento, parecería que los límites entre la filosofía y lo relativo al orden de la belleza quedan establecidos de forma bastante firme; en principio, la belleza no puede cumplir con lo que el entendimiento exige. Ahora bien, ¿qué es lo que la belleza no está en condiciones de dar?, o, mejor dicho, ¿qué es lo que el entendimiento exige?

No nos son ajena las discusiones entre los/as estudiosos/as hegelianos/as acerca de qué tipo de proyecto filosófico encarna la *Fenomenología del espíritu* o si mantiene un proyecto coherente y unificado a lo largo de todo el libro; tampoco lo son aquellos debates que se dirimen entre la significación lógica o antropológica de la obra. Sin embargo, más allá de estas interpretaciones, es posible pensar que la tarea emprendida en la *Fenomenología* no consistiría, como responde al escepticismo, en proponer algún punto indubitable, no inferencial, a partir del cual podrían hacerse otras inferencias ciertas, sino que la tarea consistiría, en términos muy generales, en llevar a los/as lectores/as desde los prejuicios que los/as dominan en el modo de la conciencia ordinaria hasta la verdadera ciencia donde alcanzaría la perspectiva del espíritu absoluto.

Desde esta perspectiva entendemos por *fenomenología*, tal como lo define el subtítulo de la obra, a la “ciencia de la experiencia de la conciencia”. Esta experiencia no puede ser descrita desde un punto de vista impersonal y que reviste un cierto desarrollo secuencial hasta alcanzar el espíritu absoluto. La transición de una etapa a otra en este desarrollo estará determinada por cierta negatividad entendida como las contradicciones internas propias de las diferentes experiencias por las que pasa la conciencia.

Entonces, la belleza no puede cumplir con lo que la filosofía exige, puesto que no puede hacer frente al carácter disolutivo que conlleva

toda experiencia humana; es decir, no puede lidiar con la potencia de lo negativo; en todo caso aquello que pertenece al orden de la belleza –las obras de arte– debería crear armonía y unidad. Así, el apartado parecería avalar a las teorías estéticas, como las de Kant o Schiller, que sostienen que la función propia del arte sería resistir la desintegración. En este sentido, si bien el arte es una de las formas que toma el espíritu absoluto, también le corresponde un territorio distinto del que pertenece al pensamiento.

Otros momentos del prólogo parecen abonar esta interpretación en la que el territorio de la filosofía y el arte quedan claramente diferenciados. Por ejemplo, cuando Hegel lanza sus reproches a aquellos interesados en los mitos platónicos carentes de científicidad, o cuando critica al filosofar natural considerado como un pensamiento intuitivo y poético que se rige por arbitrariedades combinaciones de una imaginación cuyos productos no son “ni carne ni pescado, ni poesía ni filosofía” (Hegel, 2007, p. 45).

En resumen, hasta aquí Hegel exige una filosofía que se eleve al plano de la ciencia y para ello debe dejar de lado tanto el sentido común como el pensamiento poético. Sin embargo, como advierte Robert Pippin (2011), al releer el prólogo a la *Fenomenología del espíritu* nos encontramos con un curioso fragmento que nos permitiría matizar la posición sostenida hasta ahora sobre la relación entre la filosofía y las cuestiones relativas a la belleza. Permítasenos citar en extenso dicho fragmento:

El tipo de estudio de los tiempos antiguos se distingue del de los tiempos modernos en que aquél era, en rigor, el proceso de formación plena de la conciencia natural. Ésta se remontaba hasta una universalidad corroborada por los hechos, al experimentarse especialmente en cada parte de su ser allí y al filosofar sobre todo el acaecer. Por el contrario, en la época moderna, el individuo se encuentra con la forma abstracta ya preparada;

el esfuerzo de captarla y apropiársela es más bien el brote no mediado de lo interior y la abreviatura de lo universal más bien que su emanación de lo concreto y la múltiple variedad de la existencia. He ahí por qué ahora no se trata tanto de purificar al individuo de lo sensible inmediato y de convertirlo en sustancia pensada y pensante, sino más bien de lo contrario, es decir, de realizar y animar espiritualmente lo universal mediante la superación de los pensamientos fijos y determinados (Hegel, 2007, p. 24).

Estas líneas parecen sugerir que ahora, en los tiempos modernos, a la tarea de la filosofía debe agregarse la de animar espiritualmente lo universal, superar la fijación de los pensamientos. Este énfasis en la revitalización de lo universal resulta cercano al que Hegel trata en las *Lecciones sobre la Estética* impartidas a partir de 1820. Aunque nuestra intención no es concentrarnos en dichas lecciones, recurriremos a ellas para comprender mejor el fragmento recién citado.

Como dijimos más arriba, el arte es una de las formas que toma el espíritu:

El arte comparte este rasgo con la religión y la filosofía, pero con la peculiaridad de que él representa lo supremo sensiblemente, y así lo acerca a la forma de aparición de la naturaleza, a los sentidos y a la sensación. El pensamiento penetra en la profundidad de un mundo suprasensible, y lo presenta primeramente como un más allá a la conciencia inmediata y a la sensación actual. Es la libertad del conocimiento pensante la que se sustraerá al más aquí, que se llama realidad sensible y finitud. Pero el espíritu, que adelanta hacia esa ruptura, también sabe curarla. El engendra por sí mismo las obras del arte bello como reconciliador miembro intermedio entre lo meramente exterior, sensible y caduco, por una parte, y el puro pensamiento, por otra, entre la naturaleza y la realidad finita, de un lado y la libertad ilimitada del pensamiento conceptual, de otro (Hegel, 2007, p. 13).

Así, cuál sea la tarea del arte se resuelve cuando se sitúa en un círculo común con la filosofía y la religión; el arte es una forma de hacer consciente y expresar las verdades más universales del espíritu, pero con el rasgo específico de que representa lo supremo sensiblemente y así lo acerca a la forma de aparición de la naturaleza, a los sentidos y a la sensación. De ahí la conocida afirmación del filósofo: “el arte espiritualiza lo sensible, pues en él lo espiritual aparece como realizado de manera sensible” (Hegel, 2007, p. 58).

Ahora permítasenos acentuar algo que queda, en general, deslucido en las discusiones acerca de la tarea del arte en Hegel y que ya está presente en el apartado recién analizado: el carácter mediador entre lo exterior sensible y el pensamiento, lo cual no es un dato menor.

Por eso lo sensible de la obra de arte, en comparación con la existencia inmediata de las cosas naturales, ha sido elevado a mera apariencia, y la obra de arte se halla en el *medio* entre la sensibilidad inmediata y el pensamiento ideal. *No es todavía* pensamiento puro, pero, a pesar de su sensibilidad, *ya no* es mera existencia material, como las piedras, las plantas y la vida orgánica. Más bien, lo sensible en la obra de arte es a su vez algo ideal, que, sin embargo, no siendo lo ideal del pensamiento, se da todavía externamente como cosa (Hegel, 2007, p. 57, cursivas en el original).

Acentuar este carácter mediador del arte nos lleva a preguntarnos por el tipo de relación de mediación que puede mantener con la filosofía. Ocupar el punto medio en el sistema hegeliano no es una mala posición, pero la cuestión consiste en determinar si, al ocupar el rol de mediador, el arte puede considerarse como una preparación propedéutica para la filosofía o si, por el contrario, la dimensión estética es indispensable para la adecuada expresión de la ciencia filosófica.

En un pasaje de las *Lecciones sobre la estética* (1985) referido al nivel cultural del que procede la poesía lírica, Hegel distingue entre esta última y la canción popular, y sostiene que la verdadera poesía

lírica crea, a partir de la fantasía, devenida subjetivamente autónoma, un nuevo mundo poético de la consideración y del sentimiento interno engendrando el verdadero contenido y modo de expresión del interior humano: en este sentido, la lírica es la expresión del espíritu interno. Pero el contenido lirico no solo puede aparecer como sentido o intuido, sino también como pensado. El pensamiento filosófico es esa otra forma que

está por otro lado expuesta (...) a la abstracción de desarrollarse sólo en el elemento del pensamiento en cuanto la universalidad meramente ideal, de modo que el hombre concreto puede encontrarse también constreñido a expresar el contenido y los resultados de su conciencia filosófica de modo concreto, como penetrados de ánimo e intuición, fantasía y sentimiento, a fin de tener y dar con ello una expresión total de todo lo interno (Hegel, 2007, p. 1520).

En este sentido, la fantasía puede impulsar los pensamientos, que están agobiados por la abstracción y aislados en el elemento del pensamiento, más allá de sí mismos, o el filosofar puede animar con sentimientos sus pensamientos claramente concebidos. Impulsar y animar por medio de la fantasía los resultados de la conciencia filosófica aparecen aquí, en consonancia con la idea de la espiritualización y la animación de lo universal afirmada en el prólogo a la *Fenomenología del espíritu*, como parte de la expresión total de lo interno. Entonces, según estas líneas, no habría objeción en pensar al arte como una dimensión indispensable para la expresión filosófica y no solamente como una propedéutica incompleta y parcial hacia el filosofar.

Con todo, es una cuestión esencial el modo como comprendamos el sentido de esa indispesabilidad de la dimensión estética para pensar la representación de la verdad filosófica; en efecto, el arte no tiene la firmeza y la claridad de la exposición filosófica. En lo que sigue intentaremos pensar el lugar que ocupa la tragedia –en particular, a tra-

vés de la figura de Antígona– como un elemento indispensable para entender el momento filosófico que protagoniza Hegel cuando escribe el proyecto filosófico que encarna la *Fenomenología del espíritu*.

El interés por el conflicto trágico

Hegel, al igual que Aristóteles, toma el término “tragedia” en un sentido amplio y pone el acento sobre la acción como punto esencial. En la *Filosofía del derecho* aclara que el interés dramático refiere a algo más elevado que aquello que solo tiene consecuencias naturales y es resultado de condiciones externas. Es decir, no hay nada trágico en los eventos naturales, en los factores externos en sí mismos: lo trágico resulta de una acción voluntaria.⁴ Así, la tragedia capta nuestro interés puesto que emana de una acción voluntaria que tiene consecuencias imprevistas o indeseables dado que desata la colisión entre poderes. Lo originariamente trágico, afirma Hegel en las *Lecciones sobre la estética* (2007) consiste en

que en el seno de tal colisión ambos aspectos de la oposición, tomados para sí, tienen legitimidad, mientras que, por otra parte, pueden llevar sin embargo a cumplimiento el verdadero contenido positivo de su fin y de su carácter sólo como negación y violación de la otra potencia, igualmente legítima (p. 1612).

En el conflicto, cada uno de los aspectos de la oposición hace frente al otro mediante demandas incompatibles: por ejemplo, la familia reclama lo que el Estado rechaza; el amor requiere lo que el honor prohíbe. Lo que los poderes en competencia reclaman está justificado y es correcto en ambos casos, el conflicto justamente se desencadena porque cada poder ignora el derecho del otro y demanda un dominio absoluto que no pertenece a ninguno de los dos. Una de las razones por las cuales esto sucede la encontramos en los personajes por medio

⁴ Precisamente, esta tensión entre lo voluntario y factores externos marca de forma clara una diferencia con Aristóteles.

de los cuales se efectúan dichos reclamos. Es la naturaleza y destino del héroe trágico identificarse de modo absoluto con uno de los poderes que dirige su agencia, que no admitirá la justificación de ningún otro poder.

La finalización del conflicto sobreviene con la negación de la pretensión de absoluto de ambos reclamos, es decir, con la reconciliación en la que sin transgresión ni oposición se activan consonantemente los determinados fines e individuos, tal como lo señala Hegel (2007):

Tan legítima como el fin y el carácter trágicos, tan necesaria como la colisión trágica, es también, por consiguiente, en tercer lugar, la solución trágica de esta discordia. (...) Lo verdaderamente sustancial que tiene que lograr una realidad efectiva no es la lucha entre las particularidades, (...) sino la reconciliación, en que sin trasgresión ni oposición se activan consonantemente los determinados fines e individuos. Lo que por lo tanto se supera en el desenlace trágico es solo la particularidad unilateral que no ha podido encarjar en esta armonía (p. 1612).

Esta concepción general de la tragedia, que es la que prima en los escritos tempranos de Hegel, parecería aludir a *Las Euménides* de Esquilo (1993) más que a la *Antígona* de Sófocles (1996), sobre todo si prestamos atención a la idea de la resolución final del conflicto trágico mediante la integración armónica de sus partes en la totalidad.⁵ Justamente en la obra de Esquilo se pone en escena la resolución de tal conflicto mediante la reconciliación que lleva adelante Atenea entre los nuevos dioses y las antiguas diosas subterráneas, a lo que se suma la constitución de la ciudad griega mediante la fundación del derecho legítimo de someter todas las acciones humanas a juicio.

⁵ Recordamos brevemente que en *Las Euménides* las diosas protectoras de la familia se enfrentan a Apolo, el dios de la ciudad, lo que da lugar al conflicto trágico que surge de la acción de Orestes, quien ha matado a su madre para vengar el asesinato de su padre.

Sin embargo, como hemos mencionado, en la *Fenomenología del espíritu* la referencia central a la tragedia está asociada con *Antígona*. Esta constatación nos lleva a preguntarnos por aquello que ha determinado que Hegel se haya vuelto hacia la obra de Sófocles. Una respuesta completa implicaría desarrollar la configuración progresiva del pensamiento hegeliano desde la visión trágica del mundo del joven Hegel hasta la visión de los escritos maduros, cuestión que aquí nos supera por las dimensiones que conllevaría su tratamiento. Sin embargo, es posible aislar algunas indicaciones que nos permitirían entender dicha determinación.

En primer lugar, puede considerarse la introducción de la figura de Antígona en la *Fenomenología del espíritu* en función de lo que significa, para la filosofía de Hegel, el paso del período de Frankfurt (1796-1801) al período de Jena (a partir de 1801). En segundo lugar, es posible señalar otras razones si miramos de cerca el pasaje de la última sección de la razón a la primera sección que trata del espíritu, es decir, el pasaje de la sección correspondiente a la figura de la razón que examina leyes a la sección del espíritu verdadero, la eticidad.

El paso de Frankfurt a Jena

Como sostiene María del Rosario Acosta (2008) en “Tragedia, política e historia: una lectura de la filosofía hegeliana de juventud”, el paso del período de Frankfurt al período de Jena es considerado un momento determinante en el pensamiento hegeliano: “un momento en el que las reflexiones teológicas cobran más claramente un carácter antropológico y en el que el pensamiento de Hegel se compromete más radicalmente con su propia visión filosófica” (p. 167). Este paso implica la introducción paulatina del elemento histórico en las reflexiones hegelianas y la configuración de la realidad y el pensamiento como dialécticos, tal como aparecerán en la *Fenomenología del espíritu*.

En el apartado “El espíritu del cristianismo y su destino”, perteneciente a *Escritos de juventud*, la tragedia, entendida como concep-

to unificador –o sea, como el proceso por el cual una relación entre opuestos puede verse como los dos lados de una única totalidad–, es utilizada como marco metafórico para comprender el destino del individuo (se trata aquí de la dialéctica del individuo criminal y su destino). Ahora bien, en *Sobre las maneras de tratar científicamente el derecho natural* (1979) Hegel asocia la imagen de lo trágico con el movimiento de la vida de un pueblo particular e histórico y con la manera en que se consiguen, en el interior de los pueblos, las reconciliaciones políticas necesarias para la realización de la totalidad ética. Mientras que en *El espíritu del cristianismo y su destino* la reconciliación será efectuada por el amor, dado que Hegel todavía está pensando en la religión como la representación del espíritu del pueblo, en *Sobre las maneras de tratar científicamente el derecho natural* la eticidad se muestra como el último estadio en la reconciliación absoluta de los poderes contrapuestos que animan la vida de un pueblo.

Sin embargo, como afirma Acosta (2008), ya en esta última obra el filósofo descubre la insuficiencia de la vida política cuando afirma que en la representación de la reconciliación absoluta no “se trata de otra cosa que de la representación en lo ético de la tragedia que juega el absoluto consigo mismo” (Hegel, 1979, p. 74). Al parecer, la tragedia de lo ético no es más que la representación de algo otro; hay algo que trasciende la reconciliación lograda en la vida política de los pueblos y, si esto es así, entonces hay contradicciones que no pueden ser reconciliadas en las historicidades particulares, que deberán trasladarse al espacio de la totalidad de la historia. Así, Hegel pasa a tratar la totalidad de la historia como la tragedia del absoluto, como el movimiento de lo absoluto a través de la historia universal.

Este cambio del protagonista de la historia trae en paralelo un cambio en la concepción del lugar de lo trágico. La tragedia del proceso histórico universal no puede ser descripta ya como el movimiento entre lo orgánico y lo inorgánico, entre Apolo y la vida política y las Erinias y

la vida económica. Ahora que el absoluto es el protagonista de la historia, la concatenación de un destino particular con el siguiente y de cada espíritu de un pueblo con el siguiente queda determinada y explicada por esa búsqueda del absoluto de sí mismo a lo largo de la historia. Si una figura de lo absoluto muere es porque otra debe vivir.

Si esta explicación es plausible, entonces el pasaje citado de *Sobre las maneras de tratar científicamente el derecho natural* nos hace pensar de lleno en la *Antígona* de Sófocles más que en *Las Euménides*, lo que nos remite a la *Fenomenología*, puesto que la tragedia de lo ético ya no encuentra su resolución sino en la renuncia a su antigua figura (Acosta, 2008, p. 192).⁶

La fenomenología del espíritu: el pasaje de las secciones sobre la razón hacia las secciones del espíritu verdadero

La última sección del capítulo dedicado a la razón y el paso hacia la sección “El espíritu verdadero, la eticidad” pueden verse, como afirma Charles Taylor (2010), como una frontera que divide a la *Fenomenología del espíritu* en una primera parte, que trata con formas de conciencia individual, y una segunda parte, que considera al espíritu como un organismo suprapersonal (espíritu de un pueblo y autoconciencia de espíritu mundo). Esto quiere decir que, a partir de aquí, no debemos ver más al individuo como centro de relaciones sociales periféricas, sino más bien al todo social como lo central y a lo individual como una manifestación de ello.

⁶ Como sabemos, la *Antígona* de Sófocles pone en escena la tragedia que se desata cuando Antígona desobedece el edicto de su tío Creonte que prohíbe sepultar el cadáver de su hermano Polinices, muerto durante uno de los enfrentamientos por el acceso al trono de Tebas. El resultado de dicha acción acarrea la condena a muerte de Antígona y la muerte de la familia de Creonte. En esta obra se ha querido ver una exposición inigualable de los conflictos que definen la condición humana: el enfrentamiento entre jóvenes y viejos, entre la sociedad y el individuo, entre los vivos y los muertos, hombres y mujeres, entre hombres y dioses.

Recordemos que Hegel viene de discutir las teorías científicas de su época en las secciones sobre la razón observante; luego, en las secciones que dedica a la figura de la autoconciencia racional, busca la comprensión del hombre como agente y muestra que lo universal puede venir al ser a través de acciones autorrealizativas. Por último, destina las secciones finales sobre la razón a dar cuenta de las formas de conciencia en las cuales lo individual se ve a sí mismo unido a lo universal en sus acciones, que se develarán como públicas y comunitarias.

Cómo determinar la bondad o maldad de la acción de cada uno serán tareas de la razón legisladora y la razón examinadora. No desarrollaremos cada una de estas tareas; baste decir que Hegel muestra que tanto la razón legisladora como la examinadora se vuelven movimientos inestables de la conciencia, afectadas de contingencia y formalismo estéril, y esto porque el conjunto de leyes todavía tiene su fundamento en la voluntad individual. El hombre verdaderamente moral es el que no espera darse a sí mismo sus propias leyes desde su propia conciencia, sino aquel que siente el llamamiento del deber de su sociedad. Esto no significa que la conciencia humana deba someterse a un tirano, sino que la conciencia se reconoce en un conjunto de leyes que encuentra su fundamento en la voluntad de todos. En este sentido, la ley sería anterior al individuo, así como para Antígona, según Hegel (2007), “lo eran las leyes no escritas e infalibles de los dioses” (p. 254). Observemos que esta primera aparición de la figura de Antígona sucede cuando Hegel indica la superación del individualismo y desemboca en la aparición de la sociedad real con un cuerpo objetivo de leyes y costumbres, es decir, cuando surge la figura del espíritu y con él las formas históricas reales.

Toda la primera parte del capítulo “El Espíritu” (A. “El espíritu verdadero, la eticidad”) se ocupa de la unidad original de la ciudad-Estado griega y de su ruptura. Aquella unidad era concebida como la perfecta unidad entre ciudadano y sociedad. En otras palabras, las

aspiraciones morales y espirituales de los ciudadanos encontraban respuesta en la vida común en sociedad: en ella el ciudadano encontraba sentido y propósito para su vida, fuera de ella se perdía. Nosotros sabemos, como espectadores de los movimientos que describe la *Fenomenología del espíritu*, que esta temprana unidad tiene que romperse. Para mostrar el movimiento por medio del cual se instaura la ruptura de la ciudad-Estado griega, Hegel toma el vocabulario de la tragedia de Sófocles.

En los comentarios al conflicto dramático que se representa en *Antígona* con relación al entierro del cadáver de Polinices, Hegel concentra las dualidades enfrentadas que darán lugar a la ruptura de la eticidad griega. El conflicto se desata mediante la colisión de la ley humana y la ley divina, la ética consciente del Estado, personificada por Creonte, y la ley no reflexiva de los dioses defendida por Antígona. Cada ley tiene su expresión pragmática en instituciones –en la familia una y en el Estado la otra–, lo cual luego deriva en la correspondiente justificación del rol de los sexos. En definitiva, toda la tensión dramática se construye en relación con la valoración política u ontológica que se le otorga al individuo.

Lo que se subraya en los comentarios de Hegel es la total y acrítica identificación de cada uno de los protagonistas del conflicto con la parte que representa, lo que significa que, al final, ambos deben perecer. Para Hegel, “el movimiento de las potencias éticas la una con respecto a la otra y el de las individualidades que las ponen en vida y en acción solo consigue su *verdadero término* cuando ambos lados experimentan el verdadero declinar” (2007, p. 278). Solo así, agrega, “se cumple el derecho absoluto, y surge la sustancia ética, como la potencia negativa que absorbe ambos lados, o como el destino omnipotente y justo” (p. 279).

En el movimiento trágico de la eticidad no hay reconciliación mediante el reconocimiento mutuo de la legitimidad que representan las

partes; ambas perecen para que el espíritu haga su aparición bajo la forma del destino como una consecuencia no esperada. Este es el precio que debe pagarse para que los individuos se vean a sí mismos como universales, o sea, arrancados de su aceptación espontánea y sin cuestionamientos de su sociedad particular. En este punto, Hegel no está interesado en mostrar la absoluta reconciliación ética, sino el colapso de una noción inmediata de eticidad mediante la comprensión de sus conflictos constitutivos que derivarán en su caída, en este caso ante el poder del imperio, y en la consecuente alienación del individuo.

Si solo consideramos que en lo dicho hasta acá Hegel no ha hecho un examen de la tragedia en sí misma ni ha dado cuenta del espíritu artístico que la ha creado, es posible entender, de acuerdo con autores como Menke (1999), que la referencia a *Antígona* queda reducida a una ilustración de la caída de la ciudad griega que cede el paso al poder del Imperio romano.

Sin embargo, el tratamiento de la obra en el pasaje citado de la *Fenomenología* puede tomar otra dimensión si la leemos a la luz de la única mención a *Antígona* en las páginas que definen la transición de la figura de la razón a la figura del espíritu. Allí, la curiosa (por anacrónica) mención al personaje puede entenderse como una reflexión sobre la agencia moderna.

Si volvemos sobre nuestros pasos notaremos que en las breves menciones que hemos hecho de la razón legisladora, Hegel está tratando con las dificultades internas del momento kantiano de la racionalidad moderna. Con la alusión a *Antígona* busca indicar una alternativa a aquella mirada impersonal de la razón señalando hacia una concepción de la racionalidad como una práctica social reflexiva. En este caso, *Antígona* no solo estaría hablando de Grecia sino del hombre moderno. No olvidemos que son las ideas de Hölderlin y Schelling, pero también las de Hegel, las que muestran los dos elementos fundamentales que reúne la tragedia y que motivan la investigación

filosófica: la nostalgia, comprendida como la conciencia dolorosa de la pérdida del espíritu griego, y el reflejo de la imagen escindida del hombre moderno que mencionamos al inicio cuando analizamos el prólogo a la *Fenomenología*.

Ahora bien, ¿por qué Hegel eligió la figura de Antígona como agente cuya acción rompe la unidad del ciudadano con la ciudad, y no eligió, por ejemplo, la de Edipo? El filósofo afirma que

la conciencia ética es una conciencia más completa y su culpa más pura si conoce previamente la ley y la potencia a las que se enfrenta, si las toma como violencia y desafuero, como una contingencia ética y comete el delito a sabiendas (Hegel, 2007, p. 277).

De esto se deduce que Antígona encarna esa forma más pura y completa de la conciencia ética, puesto que es ella, y no Edipo, quien sabe que su acto se opone a la ley, pero aun así actúa en función de lo que considera correcto. De este modo, no es casual que en las *Lec-
ciones sobre la historia de la filosofía* (1995) Hegel se refiera a Antígona como la más celestial figura jamás aparecida sobre la tierra, aunque, a nuestro juicio, debería haber dicho “la más transgresora”.

A modo de conclusión

Leer la *Antígona* de Sófocles supone también la inabordable historia de sus recepciones por parte de los estudios literarios, culturales, teatrales, psicológicos y filosóficos, cuyas múltiples interpretaciones la han vuelto representativa de muchos temas. En cierta medida, esto torna difusa la respuesta a la pregunta sobre quién es Antígona y difícil la determinación de los usos legítimos de esta figura trágica. En los párrafos introductorios de *El grito de Antígona*, Butler (2001) se pregunta quién es esa “Antígona” que ella pretendía usar como ejemplo de ciertas tendencias feministas. Esta pregunta podría hacerla cada uno/a de los autores/as que han reescrito la obra en los términos del dominio de estudio que les es

propio, porque allí ya se indica todo el problema: Antígona es una figura de ficción y no puede ser utilizada como un ejemplo a seguir, a riesgo de caer en la irreabilidad.

Cualquiera sea la forma que tome la respuesta a este problema, es muy difícil eludir la lectura que Hegel hizo de *Antígona* a lo largo de su obra filosófica. Ahora bien, ya sea que atendamos a la interpretación más sustantiva del contenido de la tragedia o que prestemos atención a los momentos en los que aparece la figura de Antígona en la obra de Hegel, no nos deja de llamar la atención su identificación como figura mediadora o de transición.

Por una parte, como muy bien lo ha visto Butler (2001, p. 16), Hegel identifica a Antígona con una transición de la norma del matriarcado al patriarcado, pero también con el principio del parentesco entendido como una relación de sangre más que de normas. Aunque el parentesco mantenga una relación conflictiva con el plano social, su estabilidad es necesaria para la transición hacia el Estado, puesto que el ideal de la familia es preparar hombres jóvenes para que defiendan las fronteras de la nación, como es el caso de Polinices y su hermano Eteocles. Por otra parte, como asumimos en este trabajo, Antígona es el elemento que articula ciertos pasajes del proyecto filosófico de Hegel. Nos referimos, en primer lugar, al paso del período de Frankfurt al período de Jena, es decir, al pasaje de un pensamiento en el que domina la cuestión teológica hacia una conceptualización dialéctica de la realidad, y la consecuente introducción del elemento histórico, tal como quedará asentado de forma más definitiva en la *Fenomenología del espíritu*. Pero, también, la lectura que Hegel hace de *Antígona* juega un papel fundamental en los pasajes donde la *Fenomenología* ve comprometida su claridad y coherencia. En efecto, los actos de Antígona no solo nos hablan del mundo griego, sino también sobre la agencia del hombre moderno que permanece desconectado de su comunidad, de la naturaleza y de la sensibilidad.

De esta manera, las referencias a la obra de Sófocles no suponen un descanso en la argumentación demasiado densa de la obra hegeliana, ni tampoco un elemento ejemplificador o ilustrativo para mejorar la comprensión de un pasaje difícil de entender. Parafraseando a Pöggeler (1985), *Antígona* es una ficción que nos hace comprender la estructura de lo trágico para después preguntarnos hasta qué punto ello nos permite interpretar no solo el mundo, las relaciones de reconocimiento y la historia, sino también los movimientos y pasajes filosóficos de una propuesta que se presenta como una alternativa a Kant y, al mismo tiempo, como una filosofía futura. En este punto, no desconocemos que nos hemos desviado, en parte, de la función mediadora del arte como aquella que impulsa y anima de manera indispensable lo universal. La mediación que significa ahora la *Antígona* de Sófocles parece también adquirir una función metafilosófica, dado que nos permite seguir de cerca los cambios en la trayectoria intelectual de Hegel y las estrategias para salvar la coherencia y continuidad de su principal obra filosófica.

Referencias bibliográficas

- Acosta, M. R. (2008). Tragedia, política e historia: una lectura de la filosofía hegeliana de juventud. En M. R. Acosta y J. A. Díaz (eds.), *La nostalgia de lo absoluto. Pensar a Hegel hoy* (pp. 167-196). Universidad Nacional de Colombia.
- Butler, J. (2001). *El grito de Antígona*. El Roure Editorial.
- Esquilo (1993). *Las Euménides*. Alianza.
- Haering, T. (1934). Die Entstehungsgeschichte der Phänomenologie des Geistes. En B. Wigersma (ed.), *Verhandlungen des dritten Hegelkongresses*. Mohr.
- Hegel, G. W. F., Marx, K. y Mendoza de Montero, A. (1968). *Filosofía del derecho* (5a. ed.). Claridad.
- Hegel, G. W. F. (1979). *Sobre las maneras de tratar científicamente el derecho natural*. Aguilar.

- Hegel, G. W. F. (1985). *Lecciones sobre la estética*. Akal.
- Hegel, G.W.F. (1978). *Escritos de juventud*. FCE.
- Hegel, G. W. F. (1995). *Lecciones sobre la historia de la filosofía*. FCE.
- Hegel, G. W. F. (2007). *Fenomenología del espíritu*. FCE.
- Hegel, G. W. F. (2018). *Filosofía de la religión*. Trotta.
- Menke, C. (1999). Ethischer Konflikt und ästhetisches Spiel. Zum geschichtsphilosophischen Ort der Tragödie bei Hegel und Nietzsche. *Hegel-Jahrbuch*, 1999(1), 16-28.
- Pippin, R. (2011). The Status of Literature in Hegel's Phenomenology of Spirit. En R. Gray, N. Halmi, G. Handwerk, M. Rosenthal y K. Vieweg (eds.), *Inventions of the Imagination: Interdisciplinary Perspectives on the Imaginary since Romanticism*. University of Washington Press.
- Pöggeler, O. (1985). *Études Hégéliennes*. Vrin.
- Royce, J. (1919). *Lectures on modern idealism*. Yale University Press.
- Sófocles (1996). *Antígona*. Alianza.
- Speight, A. (2001). *Hegel, literature and the problem of agency*. Cambridge University Press.
- Steiner, G. (1991). *Antígona. Una poética y una filosofía de la lectura*. Gedisa.
- Taylor, Ch. (2010). *Hegel*. Anthropos.

Vanguardias y neovanguardias: el problema del fin del arte

Alejandra Bertucci

En las *Lecciones de estética* (2007), Hegel presenta la tesis del fin del arte: “considerado en su determinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros, en todos estos respectos, algo del pasado” (p. 14). La interpretación primera de la famosa frase es que el arte, como representación simbólica de lo espiritual, se ha visto superado en el transcurso de la historia por formas más abstractas –como serían la religión y la filosofía– que se adecuan mejor a ese cometido. Sin embargo, si prestamos atención a Heidegger, para quien las lecciones de estética de Hegel son la más detallada meditación que posee el mundo occidental acerca de la esencia del arte (Heidegger, 1997, pp. 68-69),¹ deberíamos revisar esa interpretación a la luz de toda la estética hegeliana para ver las capas y matices de una correcta –o, por lo menos, más sofisticada– comprensión de “la muerte del arte”.

Hegel y la muerte del arte

Una clave para profundizar la encontramos en la “muerte del arte y la experiencia estética” de Mario Presas (1997, pp. 103-116). El aporte fundamental de la mirada de Hegel es, según su opinión, la dimen-

¹ “El origen de la obra de arte” (Heidegger, 1997, pp. 68-69)

sión histórica que le confiere al arte. En Kant la estética como disciplina se independiza y eleva su estatus de un saber sensible confuso (en la estética de Baumgarten) a tener la función de ser el mediador entre la libertad y la naturaleza, entre el espíritu y la materia. Hegel admitirá la base kantiana, pero con algunas variaciones; la primera, restringir lo bello a lo producido por el hombre dejando de lado lo bello natural; la segunda y trascendental, la reconciliación entre la libertad y la naturaleza, entre lo inteligible y lo sensible, no se realiza subjetivamente en el espíritu del artista o del receptor, sino objetivamente en la historia. Esto introduce una nueva dimensión histórica no solo sobre el arte sino sobre la estética como disciplina; la propia reflexión filosófica sobre el arte implicará que el proceso histórico ha terminado, según la creencia de Hegel de que la filosofía llega siempre tarde:

La posibilidad de una filosofía del arte bello implica haber dejado tras de sí los tiempos en que el arte surgió y llegó a su plenitud y haber entrado en el ocaso donde vuela a sus anchas el ave de Minerva (Presas, 1997, p. 104).

La reflexión filosófica –es decir, científica, en los términos de Hegel– es posible porque el proceso histórico ha terminado; su surgimiento y plenitud han quedado atrás. Por ello, la reflexión de Hegel solo es posible en la cúspide de la modernidad, cuando el sujeto se convierte en el tribunal supremo de todo el proceso histórico. La reflexión científica sobre el arte que hace este sujeto moderno tiene en Hegel, según Presas (1997), dos dimensiones que es necesario distinguir: por una parte, el origen y función del arte y, por otra, el desarrollo histórico del concepto del arte.

El origen del arte proviene, según Hegel, de la libertad. Somos libres porque somos conciencia pensante para sí. El arte corresponde a la actividad con la que el hombre espiritualiza lo sensible dejando que el espíritu cobre una materia accesible por los sentidos. Por eso la belleza artística es superior a la belleza natural,

pues la belleza artística es la belleza generada y regenerada por el espíritu, y la superioridad de lo bello artístico sobre la belleza de la naturaleza guarda proporción con la superioridad del espíritu y sus producciones sobre la naturaleza y sus fenómenos (Hegel, 2007, p. 8).

De este modo, Hegel supera el prejuicio racionalista a partir del cual desde Platón se considera que el lado sensible del arte es un recurso provisional que debe ser removido por la visión intelectual de lo bello. Ahora, en cambio, lo bello mismo solo existe en tanto se muestra: “lo bello es la *aparición* sensible de la idea” (Hegel, 2007, p. 154, cursivas en el original). La función del arte no puede ser cumplida por la filosofía en tanto el espíritu necesita de su forma corporal y sensible para concretarse, para poder cobrar conciencia de sí y para poder aprehender y hacer objetiva la idea para sí y para los demás.

El arte no es ilusión, no es engaño, ni una etapa a superar; Hegel afirma que “La verdad no sería si no se mostrara y apareciera sensiblemente” (Presas, 1997, p. 63). Vemos nuevamente acá la función de mediación del arte entre libertad y naturaleza, entre lo espiritual y lo sensible. Si esta es la función del arte no se entiende cómo podría morir y ser reemplazado por la filosofía. Para comprender esto, debemos ir a el desarrollo histórico del concepto de arte.

Según Hegel, en el proceso histórico hacia la autoconciencia de la libertad hay momentos en que un pueblo histórico encarna la cúspide del desarrollo posible en esa etapa. El filósofo resalta tres pueblos y tres momentos de la historia: los egipcios, los griegos y los germanos de la Reforma. De entre todas las dimensiones en las que se expresa lo espiritual en la cultura privilegia a la religión: “La religión, la representación de Dios, constituye por tanto el límite universal, el fundamento del pueblo. La religión es el lugar en donde un pueblo se da definición de lo que tiene por verdadero” (Hegel, 2004, p. 110).

El arte como lugar donde se revela de manera sensible la libertad está necesariamente ligada con la religión; el arte es la representación sensible de la divinidad.

Las etapas históricas estarán determinadas por la relación entre forma y contenido; tenemos así el arte simbólico, clásico y romántico. Hegel cree que fue en el arte que los griegos pudieron representar a sus dioses y darse una conciencia de la verdad; los dioses representaban la libertad en la forma de los cuerpos humanos de las esculturas y en los héroes de las tragedias, que mostraban seres libres en dilemas éticos. Hay aquí una armonía entre la forma y el contenido que no tiene que ver con un ideal figurativo o mimético.

Una vez alcanzada la plenitud griega era inevitable un quiebre en el equilibrio entre la idea y su exteriorización. Sucedió con los judíos y los musulmanes, con la prohibición de representar a la divinidad; también con Platón y su rechazo a los dioses de Homero y Hesíodo.² Roto el equilibrio, el arte apunta a algo más allá de él mismo; a su vez, la religión se retira del elemento sensible y se recoge en la intimidad del ánimo y del pensamiento, como sucede con la Reforma.

Hegel acepta que los burgueses del siglo XIX ya no doblan sus rodillas frente a las obras de arte; en este contexto, entonces, el arte queda reducido al goce inmediato (la vivencia subjetiva) o a ser objeto de la reflexión estética. En vez de lamentarse por ello, Presas (1997) resalta que el análisis de Hegel sobre el origen y función del arte permite que en nuestra época posartística aparezca una nueva dimensión del espíritu: lo puramente estético. Esto posibilita un tratamiento fenomenológico que deja a los objetos aparecer en su mostración, en su propia presencia. Esto genera una paradoja, porque si el arte es ahora pura mostración, no es inmediata mostración, en tanto requiere de imaginación y capacidad reflexiva. Es el caso de

² Para un análisis pormenorizado de las objeciones platónicas ver libro III de la *República* (1992).

la pintura contemporánea, que parece abandonar la materialidad y acercarse al pensamiento.

Pero incluso antes de la aparición de las vanguardias artísticas, ya el propio Hegel había visto las posibilidades “fenomenológicas” de la pintura que mencionaba Presas. Es conocida la admiración de Hegel por la pintura neerlandesa contemporánea. Si bien resalta el carácter burgués y protestante de la sociedad alemana y neerlandesa, en la que la autoconciencia de la libertad habría sido alcanzada –lo que explicaría el contenido de lo absoluto tratado por ella–, no puede dejar de resaltar al mismo tiempo la propia dimensión representativa sensible y formal: “esta pintura ha desarrollado insuperablemente, con la mayor verdad artística, la magia y el encanto cromático de la luz, de la iluminación y del colorido en general, por otra la caracterización enteramente viva” (Hegel, 2007, p. 642).

El problema de las vanguardias

Peter Bürger retoma la tesis del fin del arte de Hegel en su libro *Teoría de la vanguardia* de 1974. A partir de Peter Szondi (1992), sostiene que Hegel hace histórico al arte, pero no al concepto de arte. Definir al arte conforme al modelo del arte griego resulta inadecuado para entender las obras del presente. El arte romántico que va de la Edad Media hasta su propio tiempo es la disolución de la penetración entre forma y contenido que representa el ideal alcanzado en el arte griego. Según Bürger, Hegel es consciente de la inadecuación y esbozará la posibilidad de un concepto de arte posromántico con el ejemplo de la pintura neerlandesa, mencionado en la sección anterior,⁵ donde el interés por el objeto es dejado de lado frente al interés por el arte de la representación misma, anticipando, según Bürger (2000), el primado del formalismo en el arte posterior (p. 167).

⁵ Sobre la valoración hegeliana de la pintura holandesa ver Margot (2002).

Como en las *Lecciones de estética* de Hegel (2007), que comienzan explicando por qué es posible un tratamiento científico –es decir, filosófico– del arte, Bürger (2000) también está preocupado por el rango científico del arte, por cómo las categorías de la teoría estética tienen que dar cuenta de las obras de arte particulares de un determinado momento histórico. Su tesis principal es que, con el fracaso de las vanguardias, las teorías estéticas, como las conocemos, tienen dificultades para dar cuenta de las obras contemporáneas. Básicamente porque el arte posvanguardista se caracteriza por la disponibilidad total de los materiales y las formas, una disponibilidad de todas las tradiciones.

Es difícil saber si esta disponibilidad de todas las tradiciones permite todavía una teoría estética, en el sentido en que se ha entendido desde Kant hasta Adorno, porque la comprensión científica requiere una disposición estructural de los objetos. Cuando las posibilidades de creación se han hecho infinitas, no solo se obstaculiza gravemente la auténtica creación, sino también su análisis científico. La afirmación de Adorno de que la sociedad del capitalismo tardío se ha vuelto irracional en cierta medida, y que tal vez ya no podamos comprenderla teóricamente, puede aplicarse sobre todo al arte posvanguardista (Bürger, 2000, p. 168).

En la década de los 80 del siglo pasado, pocos años después del texto de Bürger, la idea de la muerte del arte, de un fin de ciclo, estaba en el aire.⁴ Eso sostiene Danto en *Después del fin del arte* (1999), donde rememora su primer ensayo sobre el tema, de 1984, y el de Vattimo (1998), “muerte o crepúsculo del arte” (p. 53), de 1985.⁵

⁴ Véase Danto (1999, p. 39, nota 1).

⁵ “La muerte del arte significa dos cosas: en un sentido fuerte y utópico, el fin del arte como hecho específico y separado del resto de la experiencia en una existencia rescatada y reintegradora; en un sentido débil o real, la estetización como extensión del dominio de los medios de comunicación de masa” (Vattimo, 1998, p. 53) (Incluido en *El Fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* publicado en italiano en 1985).

Vattimo inserta la muerte del arte en la perspectiva más general de la muerte de la metafísica; como Bürger, afirma que la reflexión teórica tiene serias dificultades para dar cuenta de la práctica del arte actual.

La estética filosófica tiene problemas para describir el arte actual con las categorías de la tradición ¿encontramos verdaderamente aún la obra de arte como obra ejemplar del genio, como manifestación sensible de la idea, como “puesta por obra de la verdad”? (Vattimo, 1998, p. 55).

Vattimo prefiere hablar del “ocaso del arte” en lugar de su muerte, porque todavía hay nuevos objetos y experiencias que son identificados como arte en nuestras sociedades: museos, exposiciones, revistas especializadas, etc. El oceso del arte forma parte de la constelación histórico-ontológica en que nos movemos y tiene varias expresiones: como utopía, como *Kitsch* y como silencio. Vamos a centrarnos en la primera, que es la que posibilita a Burger decir que las vanguardias fracasaron.

Las vanguardias se proponían como utopía o profecía de una sociedad futura en la que el arte estuviera integrado en la vida cotidiana. Según Vattimo (1998), el último representante de esta postura fue Marcuse, específicamente el Marcuse del Mayo francés. El arte de vanguardia tenía una dimensión revolucionaria, en tanto ofrecía la posibilidad de romper la unidimensionalidad de las sociedades tecnológicas contemporáneas dando cabida a lo negativo, al rechazo al *statu quo*.

Las poéticas de vanguardia rechazan la delimitación que la filosofía (...) les impone; no se dejan considerar exclusivamente como lugar de experiencia ateórica y apráctica sino que se proponen como modelos de conocimiento privilegiado de lo real y como momentos de destrucción de la estructura jerarquizada de las sociedades y del individuo, como instrumentos de verdadera agitación social y política. La herencia de las vanguardias históricas se

mantiene en la neovanguardia en un nivel menos totalizante y menos metafísico, pero siempre con la marca de la explosión de la estética fuera de sus confines tradicionales (Vattimo, 1998, pp. 50-51).

Pero a esta dimensión “positiva” del ocaso del arte, el filósofo italiano contrapone otra dimensión, que termina de configurar la explosión de lo estético por fuera de los límites institucionales; los límites que la modernidad burguesa le atribuyó al arte al constituirlo en un dominio autónomo. Esta dimensión “negativa” corresponde a la estetización de la existencia que realizan los medios de comunicación masiva.

Bürger y Vattimo coinciden en que el inicio del quiebre radical en la historia del arte se da con las vanguardias históricas de las primeras tres décadas del siglo XX, aunque difieren en su valoración de las neovanguardias. Para Bürger, las neovanguardias del 50 y 60 en Europa solo pueden ser una farsa, en tanto la potencia vanguardista se ha convertido en su contrario. Para Vattimo, en cambio, la neovanguardia conserva su potencial revolucionario, pero en una dimensión real. En el contexto del debate modernidad-posmodernidad de esos años, las ambiciones metafísicas revolucionarias de las vanguardias históricas son reemplazadas por la experiencia inmediata del arte como un hecho estético integral.

Si en 1984 Danto hablaba del fin del arte, en su libro de 1999 alude al arte después del fin del arte. Desde tradiciones teóricas distintas, Danto y Bürger coinciden en la definición, pero no en la valoración; ambos entienden el fin del arte como el fin de las normativas o relatos legitimadores sobre qué es arte. Así, el arte poshistórico –la categoría de Danto– es descrito de modo muy similar al arte posvanguardista de Bürger, aquel que se realiza después de las neovanguardias del 50 y 60. Mientras que las vanguardias se caracterizan por el rechazo a la tradición, a todo el arte anterior, el arte poshistórico o posvan-

guardista está marcado por una relación lúdica con el arte del pasado. Los artistas tienen ahora a su disposición estilos, técnicas y temas que pueden usar como quieran. A diferencia de Bürger, Danto no ve un problema en esa libertad, no la entiende como irracionalidad sino como un momento de autoconciencia, en el cual ya podemos definir qué es el arte en general: representación.

Vanguardia y neovanguardias

Detengámonos en el lugar que tienen las vanguardias en la estética de Danto, quien difiere de Bürger o Vattimo al considerar que el momento de quiebre no se da con la vanguardia histórica sino con la neovanguardia, en particular con el *Pop Art* norteamericano y a partir de una obra específica: la *Brillo box* de Andy Warhol de 1964.

Brevemente, Danto (1999) describe cuatro etapas en la historia del arte. Se concentra en la pintura, pero afirma que su teoría –de ser válida– debe extenderse a todo el arte. La primera etapa o narrativa es, en realidad, una etapa anterior al arte como lo entendemos desde la modernidad. En este primer período las imágenes no son obras de arte sino íconos que representan a Jesús, la Virgen o los santos. No hay aquí autonomía estética y, estrictamente hablando, tampoco artista. Ejemplos de este paradigma son el velo de la Verónica o la imagen de la Madonna de San Lucas.⁶

Lo que entendemos hoy por arte comenzaría con el Renacimiento. En el período vasariano es cuando el artista se vuelve central y el arte se desarrolla bajo la narrativa de la imitación. En esta etapa, que va del siglo XV hasta 1880, se da una secuencia de estilos dentro de la misma narrativa que busca la ilusión (Renacimiento, Manierismo, Barroco, Rococó, Neoclasicismo, Romanticismo).

El tercer momento es la era de la ideología, que comienza con Van Gogh y Gauguin. Con ellos entramos a la narrativa modernista. Lo im-

⁶ Ver Belting (2009).

portante es la forma de la representación y no el objeto de la misma. Es el período de los manifiestos, cuando cada movimiento afirma poseer la esencia del arte y excluye de ella a los otros movimientos. Por ejemplo, el arte abstracto se presenta como el destino de la pintura y repudia la pintura surrealista por figurativa, por ser el pasado del arte. El modernismo llega a su fin con la *Caja de brillo* de Warhol en 1964. A partir de aquí comienza la poshistoria, en la cual ya no hay narrativas sobre qué debe ser el arte y los artistas son libres de utilizar todo el pasado de aquél.

Queremos llamar la atención sobre la ausencia de las vanguardias históricas en esta periodización. Tanto Burger (2000) como Vattimo (1998) debaten el fin del arte a partir de ellas y los dilemas que generan a la teoría estética tradicional. Cuando Danto (1999) habla de un acabamiento del proyecto modernista en pintura con las obras monocromas de Robert Ryman –un pintor estadounidense que pintaba superficies blancas en las décadas del 50 y 60–, llama la atención que no haga mención del cuadro *Blanco sobre blanco* de Kazemir Malevich de 1918 (suprematismo ruso), o por qué le parece trascendental la *Brillo box* de Warhol, cuya clave es que no se distingue de su “homólogo indiscernible” (Danto, 2002) del supermercado, y no *La fuente* de Duchamp de 1917. Para poder responder esa pregunta debemos detenernos y clarificar mejor qué entendemos por vanguardia histórica y neovanguardia, y, asimismo, cómo varía la recepción en Europa y en Estados Unidos.

La categoría de vanguardia remite a la metáfora militar de la avanzada de un ejército –en francés *avant-garde*– y en términos muy generales caracterizaría a un artista o movimiento artístico que se adelanta a la sensibilidad de su época. Nos cuenta Marcel Proust (2000) en la *Recherche* que, pasados unos años del escándalo que provocaron las primeras exposiciones de los retratos de Renoir, uno encontraba “mujeres Renoir” por todas partes.⁷ Pero cuando se habla de la vanguardia

⁷ “La gente dotada de gusto nos dice hoy que Renoir es un gran pintor del siglo XVIII. Pero al decir esto se olvidan del Tiempo y de que ha sido menester mucho, aun en

histórica –también llamada utópica, heroica o intratable, por mencionar solo algunos de los adjetivos que se le adjudican–, nos referimos a las vanguardias europeas de las primeras tres décadas del siglo XX. Bürger (2000) dice que su concepto de movimiento de vanguardia está extraído del dadaísmo y el primer surrealismo, pero que puede extenderse para incluir al futurismo italiano, al expresionismo alemán (*Die Brücke* y *Der Blaue Reiter*), a la vanguardia rusa después del 17 de octubre (suprematismo y constructivismo) y al cubismo (p. 54, nota 4). Lo que caracterizaría a estos movimientos es un rechazo al arte de su época en su totalidad, un rechazo a la institución arte tal y como se ha formado en la sociedad burguesa:

Con el concepto de institución arte me refiero aquí tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras (Burger, 2000, p. 62).

La reacción principal de la vanguardia es contra el esteticismo, el momento cuando la autonomía del arte que caracteriza a la concepción burguesa alcanza su plenitud, negando toda dimensión social a la obra de arte. Frente a eso, la vanguardia quiere superar el arte en la praxis vital, reintegrándolo a la vida cotidiana.

Desde mediados del siglo XIX hay en el arte burgués un primado de la forma por sobre el contenido, cosa que, como vimos, ya había previsto Hegel, sin embargo, para Bürger el arte vive de la tensión entre marcos institucionales (donde rige la autonomía) y posibles conte-

pleno siglo XIX, para que Renoir fuese saludado como un gran artista. Para lograr ser así reconocido, el pintor original, el artista original proceden a la manera de los oculistas. El tratamiento por medio de su pintura, de su prosa, no siempre es agradable. Cuando ha acabado, el perito nos dice: Ahora, mire usted. Y he aquí que el mundo (que no ha sido creado una sola vez, sino con tanta frecuencia como ha surgido un artista original) se nos aparece enteramente diferente del antiguo, pero perfectamente claro. Pasan por la calle mujeres, diferentes de las de antaño, porque son Renoir, los Renoir en que nos negábamos ayer a ver mujeres” (Proust, 2000, p. 444).

nidos políticos de las obras concretas. Esta es una relación de tensión nada estable. Con el esteticismo hay una coincidencia de institución y contenido que descubre la pérdida de función social como la esencia del arte burgués y provoca con ello la autocritica de la vanguardia. El gesto de ruptura contra la institución arte, contra la autonomía del arte en la sociedad burguesa se encarnará, según Bürger (2000), en el rechazo al Museo.

Cuando un artista de nuestros días envía un tubo de estufa a una exposición, ya no está a su alcance la intensidad de la protesta que ejercieron los *ready mades* de Duchamp. Al contrario: mientras que el *Urinoir* de Duchamp⁸ pretendía hacer volar a la institución arte (con sus específicas formas de organización, como museos y exposiciones), el artista que encuentra el tubo de estufa anhela que su “obra” acceda a los museos. Pero, de este modo, la protesta vanguardista se ha convertido en su contrario (p. 55).

En 1981, Andreas Huyssen publica “En busca de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años 70” (1990); en este ensayo compara las recepciones de la vanguardia en Europa y los Estados Unidos. Le sorprende la ausencia de un dadaísmo o un surrealismo norteamericano a pesar de las visitas de Duchamp, Man Ray y Picabia a Nueva York en las primeras décadas del siglo pasado. Su respuesta es que la vanguardia, caracterizada por su enfrentamiento con la institución arte, necesita, para poder prosperar, de una institución arte consolidada; por ello la vanguardia histórica surgió en países “donde el arte culto tenía una función esencial en la legitimación de la dominación política y social burguesa” (Huyssen, 1990, p. 150). En los Estados Unidos, por el contrario, a principio del siglo pasado, el arte culto estaba luchando por obtener una legitimidad más amplia y ser

⁸ Duchamp presenta anónimamente *La fuente* (un vulgar urinario de producción industrial) a la Sociedad de Artistas Independientes en 1917. Ver Danto (2002, pp. 143-144; 2005, pp. 45-46).

tomado en serio por el público. Según el crítico cultural, la institución arte se consolida en Estados Unidos alrededor de la década del 50, de ahí que sea posible la neovanguardia norteamericana de la década del 60 a la que llama posmoderna.

La vanguardia norteamericana de la década del 60 comparte con su antecesora europea muchos puntos: se enfrenta a la tradición (en particular, al arte abstracto), intenta superar la distinción *alta cultura/cultura de masas* y, finalmente, tiene una idea de futuro o dimensión utópica. Estamos en el período del surgimiento de la “contracultura”. Esta última reúne fenómenos varios como el *hippismo*, el movimiento por los derechos civiles, las revueltas estudiantiles. En este período la influencia es de los Estados Unidos a Europa. El *Pop art*, los *happenings*, el arte conceptual de los 60 y 70 son experimentados como innovación, emoción y ruptura dentro de Estados Unidos, mientras que en Europa son recibidos con un sentido de *déjà vu* (Huyssen, 1990, p. 149).

Las diferencias entre las vanguardias históricas y las neovanguardias también son significativas. Por un lado, la industria cultural no estaba igual de desarrollada en los años 20 que en los 60; para Huyssen en Europa había una mayor conciencia de los riesgos de la captación de las innovaciones artísticas por parte de la industria cultural. Por otro lado, el efecto de novedad, de *shock*, fue más fácil para Duchamp que para el *Pop Art*.

Danto (1999) parece validar la lectura de Huyseen cuando en el capítulo siete de *Después del fin del arte* cuenta que en una conferencia en Múnich una alumna le preguntó por qué le parecía tan trascendental el año 1964 si no había sucedido nada realmente importante. Su respuesta fue la siguiente:

Fue el año de nuestro «Verano de libertad», durante el cual los negros, con el apoyo de miles de blancos, muchos de los cuales se desplazaron al sur para registrar a los votantes negros, trabajaron para hacer reales las libertades civiles de una raza enteramente

privada de sus derechos de ciudadanía. El racismo no terminó en Estados Unidos en 1964, pero una forma de *apartheid* que había endurecido la vida política en nuestro país terminó ese año. En 1964, un comité del Congreso por los derechos de las mujeres remitió su fallo, apoyando al vigoroso movimiento feminista detonado por la publicación de *Feminine Mystique* de Betty Friedan, en 1963. Ambos movimientos libertarios se radicalizaron hacia 1968, sin duda, pero 1964 fue el año de inicio. Y no se puede olvidar que los Beatles hicieron su primera aparición en Estados Unidos en el show de Ed Sullivan en 1964, y ellos fueron emblemas y catalizadores del espíritu de liberación que recorrió el país y después el mundo. El pop se ajusta perfectamente a esto (Danto, 1999, p. 139).

En ese contexto histórico vital es que podemos entender que el arte poshistórico comience, para este prestigioso crítico de arte, con la *Brillo box* en 1964 y no con *La fuente* de Duchamp en 1917.

La conciencia de la historia efectual y la justificación del arte

Como vimos en la sección anterior, las tradiciones en las que estamos insertos determinan nuestra mirada sobre el arte, no solo la tradición occidental sino las tradiciones regionales y nacionales.⁹ Debemos en parte a Hegel la conciencia del carácter histórico del arte; lo que no está a nuestro alcance es la convicción de que el proceso histórico haya concluido. El “fin de la historia” hegeliano es para nosotros tan inverosímil como el fin del arte; la historia continúa su proceso y de eso también somos conscientes. Gadamer (1996) llama a esta dimensión *conciencia de la historia efectual (Wirkungsgeschichte)*:

la conciencia histórica no es una postura metodológica especial, erudita o condicionada por una concepción del mundo, sino una

⁹ Para ver el problema de las vanguardias y neovanguardias desde una perspectiva latinoamericana recomendamos el dossier “Las vanguardias, neovanguardias, posvanguardias: cartografía de un debate” (Longoni y Davis, 2009).

especie de instrumentación de la espiritualidad de nuestros sentidos que determina de antemano nuestra visión y nuestra experiencia del arte (p. 44).

En *La actualidad de lo bello* (1996), publicación de unas lecciones que dio Gadamer en Salzburgo en 1974, el autor repasa la historia de la estética y se pronuncia en contra de varias ideas imperantes sobre el arte moderno: no hay una ruptura entre el arte del pasado y las vanguardias, y, además, el arte vanguardista es tan bello como el arte clásico.

Presas (1997) diferenciaba, en la estética hegeliana, entre la función y el origen del arte y el desarrollo histórico del concepto del arte. Estas dimensiones están solapadas en los autores que hemos trabajado. Gadamer tal vez nos ayude a separarlas. Al reflexionar sobre la muerte del arte en Hegel, afirma:

Me parece muy significativo que el problema de la justificación del arte no se haya planteado sólo en nuestros días, sino que se trate de un tema muy antiguo (...) un tema viejo y serio, que se plantea cada vez que una nueva pretensión de verdad se opone a la forma tradicional que se sigue expresando en la invención poética o en el lenguaje artístico (Gadamer, 1996, p. 29).

Los ejemplos que menciona con anterioridad al fin del arte declarado por Hegel están ligados a la religión: Platón se enfrentó a la representación que hicieron Homero y Hesíodo de la divinidad; el movimiento iconoclasta bizantino de los siglos VIII y IX no permitió el uso libre de imágenes en el culto a diferencia de la Iglesia occidental; finalmente, las restricciones al uso de imágenes en el culto de la Iglesia reformada que en su contracara dio impulso al coro y a la música.

A instancias de Hegel, Gadamer (1996) propone una periodización que orienta la comprensión del sentido que tuvo el arte y sus respectivas crisis en los distintos momentos de la historia de Occidente. La primera etapa la encontramos en el arte griego: aquí el arte funciona como representación de lo divino; la relación es espontánea y no ne-

cesita de justificación teórica. Luego, tenemos el período que el autor denomina la tradición del gran arte cristiano de Occidente: será el del arte como religión de la cultura. Aquí el artista y la obra se integran a la comunidad como representantes primero de la Iglesia y luego de la tradición humanista. Finalmente, el período del arte moderno, que comienza en el siglo XIX: a este se refiere la tesis de la muerte del arte de Hegel, al desarraigo que los grandes artistas sienten frente a la industrialización y comercialización de sus sociedades.

En el siglo XIX, la relación entre el artista y la comunidad deja de ser evidente; el artista, ahora separado del conjunto social, deberá crear su propia comunidad, y además deberá pretender que la forma y el mensaje de su creación son los únicos verdaderos. Gadamer (1996) llama a este fenómeno “la conciencia mesiánica” del artista, que se siente como una especie de “nuevo redentor” (*Immermann*), que trae un nuevo mensaje de reconciliación y paga con su marginación social el precio de esta proclama. Se convierte en un artista ya solo para el arte y no para la comunidad.

Lo que Hegel describe es el momento de escisión entre el arte como religión de la cultura y el arte como provocación del artista moderno que comienza en el siglo XIX. Este relato legitimador entra otra vez en crisis en las décadas del 70 y 80 del siglo XX, como hemos visto en las secciones anteriores, y el arte nuevamente necesita justificación.

Gadamer propone una teoría que justifica el arte a partir de ciertos rasgos antropológicos que lo definirían en todas las épocas: juego, símbolo y fiesta; cuando se presentan juntos estamos frente a un hecho artístico. Ello le permite afirmar que el arte griego, el renacentista, los *happenings* e incluso las canciones de moda son igual de legítimos, en tanto que emiten un mensaje e instituyen comunicación, haciendo eterno lo efímero. Pero no es nuestra intención ocuparnos aquí de exponer la estética gadameriana, sino revisitar y organizar algunas de las reflexiones en torno al fin del arte dentro del campo de la estética filosófica.

Consideramos que el recorrido posibilita ver en funcionamiento la conciencia de la historia efectual; cada nuevo momento de la reflexión en torno a las obras de arte concreto implica una nueva espiral en la explicitación de la “instrumentación social e histórica de la sensibilidad que determina y enmarca nuestra visión y nuestra experiencia del arte” (Gadamer, 1996, p. 44). Nos gustaría proponer, en un tono hegeliano, que cada momento del desarrollo histórico del arte de Occidente es reintegrado en el siguiente. Coexisten el arte como religión, como ceremonial del placer burgués y como provocación del artista. Ninguno por sí mismo puede dar cuenta de todas las experiencias artísticas de creación y de recepción del arte, porque probablemente estemos en los albores de nuevas funciones del mismo que todavía no podemos predecir: “Nuestra vida cotidiana es un caminar constante por la simultaneidad de pasado y futuro. Poder ir así, con ese horizonte de futuro abierto y de pasado irrepetible, constituye la esencia de lo que llamamos ‘espíritu’” (Gadamer, 1996, p. 42).

Referencias bibliográficas

- Belting, H. (2009). *Imagen y culto*. Akal.
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Península.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós.
- Danto, A. (2002). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Paidós.
- Danto, A. (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Paidós.
- Gadamer, H-G. (1996). *La actualidad de lo bello*. Paidós.
- Hegel, G. W. F. (2004). *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Alianza.
- Hegel, G. W. F. (2007). *Lecciones sobre la estética*. Akal.
- Heidegger, M. (1997). *Caminos de bosque*. Alianza.

- Huyssen, A. (1990). En busca de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años 70. En J. Picó (comp.), *Modernidad y Posmodernidad* (pp. 141-164). Alianza.
- Longoni, A. y Davis, F. (2009). Las vanguardias, neovanguardias, posvanguardias: cartografía de un debate. *Katatay*, V(7). <https://edicioneskatatay.com.ar/items/11>
- Margot, J.-P. (2002). Realismo y pintura holandesa del siglo de oro: Fromentin y Hegel. *Boletín de estética*, (60), 29-74. <https://doi.org/10.36446/be.2022.60.285>
- Platón (1992). *República*. Eudeba.
- Presas, M. (1997). *La verdad de la ficción*. Almagesto.
- Proust, M. (2000). *En busca del tiempo perdido 3. El mundo de Guermantes*. Santiago Rueda Editores.
- Szondi, P. (1992). La teoría hegeliana de la poesía. En *Poética y filosofía de la historia I*. Visor.
- Vattimo, G. (1998). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Gedisa.

Parte III

Imagen fotográfica e imagen fílmica

Se analizan las fotografías de las primeras épocas de la institucionalización educativa argentina para poner de relieve cómo la imagen de las infancias ha sido representada y ha constituido un sistema de representación que define y delimita.

A partir del análisis heideggeriano sobre la obra pictórica de Van Gogh se establece la potencia narrativa de lo audiovisual, especialmente si se toma en consideración la significación y la construcción del “fuera de campo”.

Se describe un proyecto fotográfico, documental y al mismo tiempo autoficcional, desarrollado en un lapso largo de tiempo, subrayando la convivencia de lo que Didi-Huberman plantea como “tiempos discontinuos” y estableciendo tanto una reconstrucción imaginativa del pasado como una acción dirigida a cuestionar el presente.

La imagen de sí a partir de los modelos de identificación educativos

Juan Luque

El presente capítulo propone analizar algunas imágenes que conforman el Archivo General de la Nación en las que se representa a la infancia en la historia de la educación argentina. En cuanto dispositivo, las imágenes tienen un fuerte valor pedagógico, ya que nos enseñan, nos transmiten y nos recuerdan cómo ha sido delimitada, en este caso, la infancia, y cómo, en ese mismo acto, operan como sistema de representación.

Graciela Frigerio (2013) afirma que la infancia es una apuesta contra el olvido, y el acto de registrar y recordar se convierte en una política de memoria. Sostiene que

Si cada niño se significa en un espejo en el que los adultos creen reconocer algunos de sus rasgos... cuando estos son insopportables porque provocan cimbronazos identitarios: ¿tienden los adultos a atacar el espejo? (p. 71).

Todos alguna vez hemos leído o escuchado la expresión que dice “el concepto de perro no ladra”, con la cual se expone el problema de centrarse exclusivamente en lo conceptual para, luego, ir a la realidad, esperando que esta se comporte de manera ideal. Podemos aplicar esta expresión al campo discursivo de la infancia y decir que “el concepto de infancia no ladra”, es decir, que lo que la sociedad ha definido

como infancia no me dice lo que es un/a niño/a en particular. Es fundamental hacernos algunas preguntas iniciales: ¿qué es la infancia?, ¿quiénes la han definido?, ¿cómo ha sido representada-imaginada?

En “El lento camino de la desinfantilización”, Mariano Narodowski (1999) afirma que desde el punto de vista histórico es posible decir que la institución escolar moderna es el dispositivo que se construye para “encerrar” a la niñez y a la adolescencia. Este encierro se realiza tanto desde el punto de vista corpóreo –encierro material–, como también desde las categorías que la pedagogía ha elaborado para construirlas –encierro epistémico–. La infancia representa el punto de partida y el punto de llegada de la pedagogía. Constituye la justificación de la pedagogía como disciplina humana, pero también el campo de lo real que le pertenece al discurso pedagógico y en el que debe actuar educando, disciplinando, instruyendo, desarrollando. La infancia genera un campo de conocimientos que la pedagogía construye, pero a la vez es un cuerpo-mente, el cuerpo-mente infantil, el cuerpo-mente adolescente, depositario del accionar específico de la educación escolar.

En línea con este planteo, se observan dos fenómenos complementarios: por un lado, la infancia es la clave de la existencia de la pedagogía en cuanto discurso; por otro, es imposible comprender el proceso de construcción de una infancia moderna sin considerar el discurso pedagógico, en diálogo con la psicología del niño y la pediatría, como operador y dador de sentidos acerca de aquella.

El discurso pedagógico supuso, en los orígenes del sistema educativo argentino, una implantación pedagógica (Puiggrós, 1990) en la que los infantes tenían que devenir alumnos en el ámbito escolar, clausurando toda subjetividad en pos de construir la identidad nacional. La idea de sujeto pedagógico normal fue ganando adeptos en Argentina bajo el discurso normalista e higienista a finales de 1800.

Con la modernidad comenzó el proceso de diferenciación de las edades, y el colectivo infancia fue segregado del de los adultos. El infan-

te empezó a ser interpretado y caracterizado desde posturas negativas: como hombre primitivo, “buen salvaje”, perverso polimorfo, futuro delincuente, sujeto ingenuo, egoísta, egocéntrico (Pineau, 2001). De esta forma, la infancia comenzó a ser definida a partir de su “incompletud” en relación con el adulto, construido como patrón normal. En términos de la construcción del sujeto pedagógico, el alumno se volvió sinónimo de infante normal, lo cual conllevó a la escolarización de la vida de todo/a niño y niña. Educar era completar al niño y a la niña para hacerlos personas adultas, lo que llevó a una infantilización de todos/as aquellos/as que en cualquier circunstancia ocuparan el lugar de alumno/a.

Las sociedades a lo largo de la historia han construido representaciones más o menos compartidas de lo que implica devenir en niño o niña. La modernidad, en cuanto época y punto de partida para los sistemas educativos de alcance nacional, ha construido imágenes, sentidos, posiciones y fijaciones con respecto a la infancia. Mirta Lobato (2019) afirma que, hacia fines del siglo XIX y entrado el siglo XX, en Argentina se dio un proceso de conformación de una utópica república infantil, lo cual puede leerse en la popular expresión del gobierno peronista “los únicos privilegiados son los niños”.

El registro fotográfico: ampliar la mirada

En la imagen hay un valor pedagógico porque nos enseña cosas, nos transmite algo, constituye una memoria y, en algunos casos, construye o intenta construir cierta referencia de lo común. La idea de que la imagen nunca anda sola es algo más que una representación icónica suelta: es una práctica social que se apoya en esa representación, pero no se agota en ella, y supone un trabajo sobre los sentidos que se le han impreso e imprimen a la misma. Inés Dussel (2009) afirma que la pedagogía moderna supuso también una educación de la percepción y de los sentidos, esto es, una educación visual. En palabras de la autora,

la pedagogía moderna tomó muchas formas visuales: lecciones de cosas, armarios de exposición en las aulas, museos escolares, mapas, cuadros y retratos para colgar en las paredes, estatuas, mobiliario y arquitectura escolar, libros de texto ilustrados, excursiones organizadas para ver y aprender (Dussel, 2009, p. 185).

Georges Didi-Huberman (2023), desde el campo de la filosofía y el arte, plantea que las imágenes no son solo cosas para representar, sino que tienen una dimensión política.

En el siglo XIX, la fotografía apareció para reemplazar o convivir con la práctica del autorretrato, típica del siglo XVIII. Esto implicó cambios en los hábitos visuales de las personas, ya que permitió que gran parte de la sociedad pudiera acceder a la representación y posesión de una imagen de sí. Podemos pensar en los cruces que comenzaron a realizarse entre escenografía y fotografía en los montajes que suponía el acto de sacarse una fotografía. El trabajo del fotógrafo en Argentina hacia finales del siglo XIX y principios del XX abarcaba el negocio privado: era contratado para la realización de retratos individuales y/o familiares y la producción de imágenes para ser el registro documental de una forma de mirar la sociedad. La infancia en la calle empezó a ser registrada, y a aparecer en la prensa de la época –en *Caras y Caretas*, por ejemplo–.

Mirta Lobato (2019) destaca los trabajos de Esteban Gonnet, Benito Panunzi, Christiano Junior, Samuel Ritamthé, Alejandro Witcomb, Harry Grant Olds, Fernando Paillet y Federico Kolman, que combinaron la fotografía social, documental y periodística con la publicitaria y la paisajista. La fotografía comenzó a registrar entonces otras escenas sociales, como la explotación del trabajo infantil, la infancia inmigrante, etc.

En cuanto dispositivo tecnológico y en proceso de expansión, la cámara fotográfica posibilitó que se ampliara el volumen de productores de imágenes, ya que su adquisición permitió que hoy tengamos acceso a un registro de la vida cotidiana desde el punto de vista doméstico.

A continuación, se expondrán algunas imágenes que forman parte de la representación colectiva de ciertos discursos sobre la infancia en Argentina. Estas fotografías integran el Archivo General de la Nación. Antes de presentarlas, es necesario recordar la definición y sentido que Jodelet (1984) les da a las representaciones sociales:

imágenes que condensan un conjunto de significados; sistemas de referencia que nos permiten interpretar lo que nos sucede e, incluso, dar un sentido a lo inesperado; categorías que sirven para clasificar las circunstancias, los fenómenos y los individuos con quienes tenemos algo que ver; teorías que permiten establecer hechos sobre ello (p. 472).

La representación-imagen es, entonces, la transformación de una realidad social en un objeto mental; no es jamás un simple calco, no restituye en su integridad los datos materiales, sino que los selecciona y los distorsiona en función del lugar que ocupan los individuos en una determinada situación social y de las relaciones que mantienen con los demás. Así, las representaciones-imágenes-discursos no se construyen en un vacío social, sino en un entramado de relaciones sociales producidas a lo largo de la historia, que expresan formas de conocimiento y visiones del mundo, muchas veces desde un discurso único. En esto radica la representación como distorsión.

Imagen y memoria pedagógica

La materialidad de las fotografías hace posible la construcción de un archivo educativo que abona a la conformación de la historia de la educación argentina, en tanto construye cierta memoria pedagógica. Jesica Abigail Ortiz (2023) señala que las fotografías como memoria pedagógica importan por su valor de documento histórico:

las fotografías escolares resultan ser un insumo para describir, analizar y comprender sucesos pasados, cambios y continuidades que se fueron instalando en el devenir histórico dentro del

sistema educativo, tales como: dispositivos escolares y prácticas, estereotipos de género, infancias y juventudes, entre otras (p. 66).

Por su parte, Susan Sontag (1977) señala que la fotografía “no es sólo una imagen, una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria” (p. 164). En la foto se confirma que aquello que ha sido fotografiado estuvo allí; confluyen pasado y realidad. Al decir de Diker (2009), las imágenes nos dan la ilusión de que hablan por sí mismas.

Presentaremos, entonces, algunas imágenes que forman parte de la representación colectiva de ciertos discursos sobre la infancia en Argentina. Estas fotografías, que integran el patrimonio del Archivo General de la Nación, conforman la memoria pedagógica de la educación argentina, al significar prácticas educativas comunes con las que gran parte de la población argentina puede identificarse y ubicarse en ese montaje. Las imágenes refieren a actos escolares, a la salida de la escuela, al guardapolvo, la tiza, la docencia, la clase, entre otras cosas. En ellas se pueden identificar tiempos, espacios, sentidos y gramáticas que hacen a los espacios educativos sin que sea necesaria ninguna explicación; esto crea la ilusión de que la imagen sola funciona, como mencionamos anteriormente.

Robert Castel (1989) afirma que “el rito fotográfico no solemniza sino lo que es digno de solemnizarse” (p. 58). En las siguientes fotografías se capturan a través de la lente del fotógrafo, normas, valores, idearios políticos y pedagógicos que dan cuenta de una época; se reconocen como solemnes y deben ser registrados y fijados como parte de la memoria pedagógica argentina. En palabras de Pierre Bourdieu (1989), “lo que es fotografiado y lo que el lector aprehende de la fotografía no son –para decirlo estrictamente– individuos en su particularidad singular, sino papeles sociales o relaciones sociales” (p. 44).

La imagen de sí a partir de los modelos de identificación educativos

Imagen 1. Representación de la República Argentina, sin datos, Archivo General de la Nación.



Imagen 2. Escolares entonando el Himno Nacional el día de su celebración. Buenos Aires, 1936. AGN-AGAS01-rg-2114-141360.



Imagen 3. El retorno de niños a la escuela hace colapsar el transporte público. AR-AGN-DC01-Ar-frpd-121-811317, s/f.



agn
Archivo General
de la Nación

Imagen 4. Niños inmigrantes confraternizando luego de bajar del barco. 1914. AR-AGN-AGAS01-Ddf-rg-3241-146222



agn
Archivo General
de la Nación

Imagen 5. “Clase de geografía, en la Escuela Pedagógica Sarmento”. Tucumán, s/f. Archivo General de la Nación, documento fotográfico. Código: AR-AGN-AGAS01-DDF-rg-3034-168694



Cada una de estas imágenes forma parte del acervo cultural del Archivo General de la Nación Argentina y tiene su referencia, pero, como pasa en la cotidianeidad de muchas fotos, no sabemos la fecha. No obstante, su registro está y algo nos transmite o nos ayuda a reconstruir. La primera de ellas, como su título lo indica, representa a la República Argentina. La imagen encuentra su montaje en la escuela argentina, en uno de los rituales más característicos de la educación: los actos escolares. Estos actos, homenajes, ceremonias, celebraciones tienen su historia y su devenir. Silvina Gvirtz (2000) estudia la configuración y conformación del devenir de las fiestas populares en los denominados actos escolares y señala tres momentos históricos, entre 1810 y 1930, en los que los rituales patrióticos no siempre fueron tan solemnes y protocolares. En el primero de ellos –desde el primer gobierno propio hasta 1870–, las características de los actos eran

el entusiasmo, la participación ciudadana y la ocupación del espacio público por parte del pueblo, todo lo cual otorgaba a estos eventos un tono familiar-nacional. En la prensa de la época se puede leer lo siguiente:

Llegó el 25 de mayo (...) veíase dibujado en todos los rostros la alegría (...). El guarango (...) a la par del pilluelo y del payaso son los héroes de las fiestas (...). Desde el amanecer del día 22 todo el pueblo abandona sus casas y se desborda en las plazas, en los bazares, en las tiendas (*La Prensa*, 25 de mayo de 1872).

El segundo momento se sitúa entre 1880-1890, en un contexto en que la proporción de inmigrantes sobre la población nativa de Buenos Aires era la más alta del mundo. La situación que se daba era la falta de referencia al ser argentino; las diversas colectividades realizaban sus festividades añorando la tierra que habían dejado. Esto supuso un fuerte debilitamiento de las festividades argentinas y la preocupación de la dirigencia política por la no referencia a un núcleo cultural común argentino, como tampoco a un idioma oficial –el español– y las réplicas de tradiciones de otros contextos. En el discurso de la época puede leerse:

Ha llegado el momento de que el Congreso se ocupe, con cualquier pretexto y en cualquier circunstancia de que el extranjero (...) sea afecto a la nacionalidad argentina porque puesto que los extranjeros no tienen una patria aquí, se consagran al culto de la patria ausente (Congreso de la Nación, 1887, p. 427).

En este marco había sido aprobada en 1884 la Ley 1420 de Enseñanza Obligatoria y Laica, pero no era suficiente para la argentinización de la sociedad conformada por una gran masa inmigratoria. En respuesta a esto es que se reglamentaron las fiestas patrias en el país entre los años 1880 y 1890, con el objetivo de incorporar a un tronco cultural común a toda la sociedad bajo el lema del patriotismo. Así

fueron tomando forma los actos oficiales en el contexto escolar reglamentando la celebración de las fechas patrias (Gvirtz, 2000). La infancia fue fundamental en este proceso de construcción de la nación argentina. En 1888 se conformaron los batallones infantiles, que tenían la misión de saludar a la “madre patria” en las plazas de la república.

El tercer momento se circunscribe a la primera década de 1900, en ocasión de los festejos del centenario de la patria (1910). Estas celebraciones eran la ocasión precisa para ajustar a una sociedad que se consideraba desajustada, desintegrada y heterogénea. El problema era el de la identidad nacional. Néstor García Canclini (1990) afirma: “Tener una identidad sería, ante todo, tener un país, una ciudad (...), una entidad donde todo lo compartido por los que habitan ese lugar se vuelve idéntico o intercambiable” (p. 177). La cuarta imagen, denominada “Niños inmigrantes confraternizando luego de bajar del barco” (1914), intenta dar cuenta de este contexto y nos permite ver/imaginar/suponer, desde la óptica de quien sacó la foto, cómo se encuentran o desencuentran los intereses políticos de la dirigencia argentina frente a la inmigración europea, su falta de sentido de pertenencia y las demandas que las diferentes instituciones del Estado tendrían que asumir para argentinizar a esas infancias, para llegar a ser como los/as jóvenes de la foto 2. Podemos encontrar en estas imágenes puntos de partida (foto 4) y puntos de llegada (foto 2). Entre ambas hay 22 años de diferencia, pero existe un proyecto de nacionalización y argentinización de las infancias. Un proceso de identificación en que las imágenes nos muestran el despliegue de la fuerza estatal, y dan cuenta de la construcción de sentidos, de un proceso por medio del cual el sujeto, en palabras de Bleichmar (1995), localizado tópicamente en el yo, asimila un aspecto, una propiedad o atributo de otro y se transforma total o parcialmente. Las imágenes no nos pueden decir todo, no nos informan sobre las resistencias que los sujetos han presentado (o no) a los imperativos del poder político.

A partir de los aportes de Castoriadis (1997), sabemos que las sociedades tienen múltiples y diversas instituciones constructoras de sentidos: escuela, Iglesia, Estado, medios de comunicación, etc. Estas instituciones –sobre todo la escuela en sus inicios– han determinado sentidos o significaciones sociales y han intentado modelar las subjetividades de los individuos. Castoriadis, en un artículo publicado en 1997 sobre el imaginario social instituyente, desarrolla la noción de *imaginación sostenida*, caracterizada como una función que permite el surgimiento de un flujo de representaciones, y que, al mismo tiempo, posibilita reparar rupturas y discontinuidades entre las mismas, lo cual da lugar a la noción de imaginario social. El autor entiende a los imaginarios sociales como los valores, instituciones, leyes, símbolos y mitos comunes a un grupo social. Estos pueden ser de carácter instituido o instituyente. En el primer caso, las significaciones sociales descansan sobre instituciones cristalizadas y permiten perpetuar un orden ya establecido, mientras que los imaginarios sociales de carácter instituyente aluden al dinamismo propio de las transformaciones sociales. A este tipo de significaciones también les da el nombre de *radicales*, porque crean una fisura en el orden establecido, dado que son efecto de la capacidad de invención y de creación propia de la psique de cada miembro de la sociedad.

Inés Dussel (2006; 2009) ha publicado varios trabajos que hacen foco en las relaciones que se pueden establecer entre la imagen, la educación y la escuela. Para esta autora, los espacios educativos se constituyen en escenarios fundamentales para la formación de una cultura visual, entendida como “un conjunto de discursos visuales que construyen posiciones y que están inscritos en prácticas sociales, estrechamente asociados con las instituciones que nos otorgan el ‘derecho de mirada’” (Dussel, 2009, p. 181).

Este trabajo preliminar, a partir de los estudios de Dussel, intenta recuperar los sentidos que la autora les da a la circulación y usos de

determinadas imágenes educativas en el campo de la educación en Argentina. La utilización de imágenes pedagógicas determina regímenes visuales, y supone cierta educación de la mirada. Dussel hace una invitación a cuestionar la selección y los usos de determinadas imágenes educativas a partir de dos preguntas centrales: la primera sobre los efectos que produce una imagen y la segunda sobre cómo educar la mirada. El foco está puesto en saber que la producción de la imagen es una práctica social, que al mirar se producen efectos en los sujetos que miran y que ese acto puede tener la potencia de identificación o desidentificación. Las imágenes que compartimos intentan construir una idea de un nosotros que va más allá de ese particular que representan. La práctica de mirar –en este caso, unas fotos del pasado– nos sitúa y forma parte de cierta historia común de la educación.

Las fotografías-imágenes en su calidad de práctica social nos ubican frente a conceptos claves de los estudios sobre la imagen, como son los de visión y visualidad. Podemos entender al primero como esa posibilidad de captar que tiene el ojo humano, mientras que el segundo refiere al aspecto sociocultural. Este último intenta dar cuenta de la influencia que tiene la historia, la cultura, la política, el conocimiento, al momento de otorgar significados e interpretaciones a las imágenes. Vemos, leemos y comprendemos las imágenes que presentamos en una trama social, política y educativa concreta. Identificamos en ellas ciertas tradiciones pedagógicas que dan cuenta de procesos de socialización de las infancias y de las juventudes.

La recuperación de las fotografías escolares seleccionadas nos acerca a la función social que adquirió el Estado argentino en la misión educadora de fines del siglo XIX y principios del XX. Estas imágenes nos dan pistas de cierto ordenamiento social que la educación, bajo la órbita estatal, tenía que realizar desde los ojos del patriotismo, el higienismo y el normalismo. En ellas podemos identificar esa “má-

quina cultural” del texto de Beatriz Sarlo (1998), en el que describe ese cotidiano escolar que la docencia argentina asumió a principios del 1900.

Para culminar, podemos afirmar que el registro fotográfico que el lente humano nos dejó no está desprovisto de política. El ojo no es neutral, sino que hay significación personal de quien realizó ese registro, y esa forma de registrar nos posibilita tender puentes, cruces entre las formas que asumió la educación ayer y las de hoy, entre pasado y presente. Este trabajo intenta recuperar el valor de la imagen, pero sabiendo que esta no lo dice todo, porque, como sostiene Peter Burke (2001) en *Visto y no visto*, las fotografías no son el espejo de la realidad, sino que se constituyen en un espejo deformante, y en ese defecto radica su virtud, ya que las imágenes pueden dar testimonio de aquello que no es posible expresar con palabras.

Referencias bibliográficas

- Bleichmar, S. (1995). Las condiciones de la identificación. *Revista Asociación Escuela Argentina de Psicoterapia para Graduados*, 21, 201-219.
- Bourdieu, P. (1989). Culto de la unidad y diferencias cultivadas. *La fotografía. Un arte intermedio*. Nueva Imagen.
- Burke, P. (2001). Capítulo I. En *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (pp. 25-41). Crítica.
- Castoriadis, C. (1997). El Imaginario Social Instituyente. *Zona Erógena*, 35. <https://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/267/Castoriadis%20Cornelius%20-%20El%20Imaginario%20Social%20Instituyente.pdf>
- Castel, R. (1989). Imágenes y Fantasmas. En P. Bourdieu (comp.), *La fotografía. Un arte intermedio* (p. 58). Nueva Imagen.
- Congreso Nacional (1887). *Diario de Sesiones*, p. 427.
- Diker, G. (2009). *¿Qué hay de nuevo en las nuevas infancias?* Univ. Nacional de General Sarmiento; Biblioteca Nacional.

- Dussel, I. (2006). Educar la mirada: Reflexiones sobre una experiencia de producción audiovisual y de formación docente. En I. Dussel y D. Gutiérrez (comps.), *Educar la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen* (pp. 277- 294). Manantial.
- Dussel, I. (2009). Escuela y cultura de la imagen: los nuevos desafíos. *Nómadas*, 30, 180-193. <http://www.scielo.org.co/pdf/noma/n30/n30a14.pdf>
- Frigerio, G. (2013). *La división de las infancias. Ensayo sobre la enigmática pulsión antiarcónica*. Fundación La Hendija.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. CNCA / Grijalbo.
- Gvirtz, S. (2000). *Textos para repensar el día a día escolar. Sobre cuerpos, vestuarios, espacios, lenguajes, ritos y modos de convivencia en nuestra escuela*. Santillana.
- Jodelet, D. (1984). La representación social: fenómenos, conceptos y teoría. En S. Moscovici (ed.), *Psicología Social, II* (pp. 469-494). Paidós.
- Lobato, M. (2019). *Infancias argentinas*. Edhsa.
- Narodowski, M (1999). El lento camino de la desinfantilización y Utopías a la carta. En *Después de clase. Desencantos y desafíos de la escuela actual* (pp. 39-58). Novedades.
- Ortiz, J. A. (2023). La importancia de las fotografías como documento histórico: Su recuperación y puesta en valor desde la biblioteca escolar. *Anuario sobre bibliotecas, archivos y museos escolares*, 3, 64-78. <https://cendie.abc.gob.ar/revistas/index.php/abame/article/view/1653>
- Pineau, P. (2001). ¿Por qué triunfó la escuela?, o la modernidad dijo: “Esto es educación”, y la escuela respondió: “Yo me ocupo”. En P. Pineau, I. Dussel y P. Caruso, *La escuela como máquina de educar. Tres escritos sobre un proyecto de la modernidad* (pp. 27-50). Paidós.
- Puiggrós, A. (1990). *Sujetos, disciplina y currículum en los orígenes del sistema educativo argentino*. Galerna.

Sarlo, B. (1998). *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Ariel.

Sontag, S. (1977). *Sobre la fotografía. The New York Review of Books*. Ed. Sudamericana.

Imágenes extraídas del Archivo General de la Nación Argentina
<https://www.argentina.gob.ar/interior/archivo-general-de-la-nacion?fbclid=IwAR1GmXiwA3ln-tlDps8uECe1P4P7hR7XE25eBvUziQTd-HF4AJrpxaBawq0>

Imagen 1. Representación de la República Argentina, sin datos, Archivo General de la Nación.

Imagen 2. Escolares entonando el Himno Nacional el día de su Celebración. Buenos Aires, 1936. AGN-AGAS01-rg-2114-141360.

Imagen 3. El retorno de niños a la escuela hace colapsar el transporte público. s/f. AR-AGN-DC01-Ar-frpd-121-811317.

Imagen 4. Niños inmigrantes confraternizando luego de bajar del barco. 1914 AR-AGN-AGAS01-Ddf-rg-3241-146222.

Imagen 5. Clase de geografía en la Escuela Pedagógica Sarmiento. Tucumán, s/f. Archivo General de la Nación, documento fotográfico. Código: AR-AGN-AGAS01-DDF-rg-3034-168694.

Apuntes para el “fuera de campo”. Heidegger y las botas de campesino de Van Gogh

Milagros Kruk

Introducción

Alguien toma una fotografía en el set de la película *La historia de Adèle H.*; Truffaut, el director, encuadra con sus manos el rostro de la enorme Isabelle Adjani y pauta para el director de fotografía qué entrará en el cuadro y qué quedará afuera. En la pantalla veremos solo el rostro de la protagonista, Adele, pero no sabremos qué hace con sus manos o cómo es su postura o si mueve ansiosa los pies. Nada de eso. Tampoco veremos las olas del mar en contraste con la expresión de sus ojos, ni cómo el viento mueve los pastizales detrás de ella. Eso es el fuera de campo. Y eso es el cine, tal como lo define Martin Scorsese: “El cine trata de lo que está dentro del cuadro y de lo que está fuera”.

Situar la cámara, elegir el lente, el encuadre, la altura, la inclinación, la iluminación y la profundidad de campo es, en definitiva, el oficio de hacer cine. Qué y cómo mostrar; qué y cómo hacer visible y audible. Decisiones que constituyen una forma de componer una imagen audiovisual que intenta llegar a un otro: los/as espectadores/as.

Pensar el fuera de campo requiere indagar los elementos característicos del lenguaje cinematográfico, problematizar el propio concepto de lenguaje, pensar si existen reglas para ese lenguaje y la naturaleza de esos elementos, los cuales nutren el filme (enunciación,

representación, denotación, connotación, símbolo, etc.). Y, por otro lado, se deben considerar los mecanismos de proyección y recepción (aspectos sociales, culturales y mecánicos). Sin embargo, no es el objetivo de estas páginas investigar tales aspectos técnicos y conceptuales. Nuestra propuesta es reflexionar sobre el fuera de campo desde una perspectiva sensible y poética. Para este fin, recurriremos al ejemplo que cita Heidegger en su conferencia sobre el origen de la obra de arte, donde hace un análisis filosófico, pero que también procura rescatar la sensibilidad que surge en el encuentro con la obra. Buscamos detenernos en las manos de Truffaut, en los ojos de Isabelle Adjani, en la ausencia de mar, en el sonido del viento y en el universo que eso abre en el relato cinematográfico. ¿Qué puede mostrarnos el cine?, ¿a qué nos enfrenta?

Partimos de un axioma según el cual el cine construye relato. Decimos y aceptamos que un grupo de personas imagina e idea una historia, toma decisiones y realiza ciertas acciones que, a través de un mecanismo tecnológico, es recibida por otro grupo de personas que audiovisiona un relato, con su mirada no inocente y cargada de historia y cultura.

Fuera de campo: aspecto técnico

Para comenzar, debemos definir el concepto de *fuera de campo*. Este se define en contraposición al de *espacio de campo*, que hace referencia a todo aquello visible en el encuadre del plano, es decir, lo que se ve en la imagen proyectada (la película). En relación con esto, decimos que el fuera de campo es “lo no visible en la imagen proyectada” (Gómez Tarín, 2003, p. 69).

En la imagen audiovisual, el cuadro delimita una porción de espacio que resulta en el espacio de campo. El director encuadra cada vez que define esa porción.

Ahora bien, Nöel Burch (2004) afirma que, si la definición de espacio de campo puede resultarnos sencilla, el fuera de campo deviene en

un concepto mucho más complejo. Pensemos en esta cuestión. En primer lugar, el concepto de “aquello que no está en cuadro” necesariamente hace referencia a las cuatro dimensiones por fuera del cuadro: derecha, izquierda, arriba y abajo. Pero también alude a las dimensiones de detrás de cámara y al más allá, hacia la línea del horizonte.

A la hora de definir el encuadre y componer el cuadro hay un fuera de campo siempre implícito que el espectador también construye, reconstruye o imagina. Esto es fácil de entender a través del sonido: si en el espacio de campo vemos un bosque de árboles y en *off* (fuera de campo) se escucha el sonido de agua corriendo, rápidamente entenderemos que en ese bosque hay una fuente de agua cerca, un arroyo quizás, incluso si no lo vemos. El espectador infiere que el agua está a un movimiento de cámara de ser descubierta y entrar en cuadro; de esta manera, se vincula con el *off*. Esta actitud, que hoy nos parece tan obvia, casi intuitiva, es un código que aprendimos a establecer con el *off*. Ya volveremos sobre esto.

El fuera de campo se construye además con las técnicas del *raccord*,¹ toda vez que los personajes salen o entran de cuadro (*raccord* de dirección o movimiento), dirigen su mirada al *off* (*raccord* de mirada) y se relacionan con los objetos en escena. El cuadro es un recorte de un espacio más amplio y complejo que el espectador puede ir reconstruyendo en su cabeza, como un mapa, y no necesita ver todo para saber que ese espacio sigue ahí. Podemos decir que el fuera de campo es lo ausente que está presente.

Estas afirmaciones se enmarcan en un sistema de producción y reproducción de un tipo de formato cinematográfico estandarizado que Nöel Burch llama *modo de representación institucional* (2004).

¹ El *raccord* se construye a partir de cualquier elemento de continuidad entre planos. Puede ser espacial (dirección, movimiento, mirada, objetos, posición) o temporal. A través del *raccord* se homogeniza el corte y el salto entre los diferentes planos (ver Burch, 2004).

Desde su nacimiento, el cine estuvo condicionado por diferentes factores, tanto técnicos como económicos. Las complejidades técnicas (requerimientos especiales de iluminación, complejidad y costo del celuloide, entre otras) dialogaron desde el inicio con cuestiones económicas y, si bien los hermanos Lumière no confiaron en la continuidad del cine más allá de agotada la novedad, en Estados Unidos buscaron los medios para convertir esa novedad en un negocio rentable. En este camino, la película *El nacimiento de una nación* de D. W. Griffith (1915) fue fundamental, porque se atrevió a experimentar con recursos que le dieron al cine mayor versatilidad y mostraron que las posibilidades que ese lenguaje podía ofrecer eran inagotables. Ante un cine estático y repetitivo –lo que Burch (2004) denomina *modo de representación primitivo* y que en general es designado como “cine primitivo”–, Griffith jugó con el montaje, los movimientos de cámara, el primer plano, la actuación y el sonido. Cosas tan sencillas como el plano y contraplano en un diálogo entre dos personajes fueron en ese momento materia de experimentación y luego establecieron un código.

Sobre esta base se fue constituyendo el sistema de grandes estudios y con ellos el modo de representación institucional (MRI). Este funciona como una especie de sello de garantía y calidad por medio del cual la industria certifica sus producciones. El MRI es, en definitiva, un manual para hacer y mirar películas; estandariza y normaliza la educación audiovisual, tanto a la hora de hacer una película como de audiovisionarla; define cuáles y cómo son los planos, qué efectos tienen, cómo mover la cámara, cómo iluminar, cómo escribir una película y cómo montarla.

El objetivo de este modo de representación es sostener la “ilusión de realidad”,² es decir, ofrecer al espectador una experiencia coherente y continua. Para esto, el montaje es clave, ya que debe unir

² “en el cine el término ‘ilusión de realidad’ enmascara la existencia de un sistema racionalmente selectivo de intercambio simbólico” (Burch, 1991, p. 247).

elementos disímiles, como los planos y las escenas, que se obtienen de la experiencia fragmentada y no cronológica del rodaje, que se adapta a exigencias de producción⁵ más que a circunstancias creativas. Las películas de la industria garantizan un producto suave y cómodo, donde se borra el montaje y se intenta llenar todo vacío, para que lo ausente no sea una amenaza. Con relación a esto, el teórico del cine Christian Metz (2001) afirma que la institución cinematográfica está compuesta por dos maquinarias: por un lado, la industria del cine, que tiene por objetivo llenar las salas, y, por otro, la maquinaria mental “históricamente interiorizada por los espectadores ‘acostumbrados al cine’ y capaz de prepararlos para consumir películas” (p. 23). Ambas maquinarias intentan que el espectador establezca una buena relación con el objeto-película, principalmente de placer y disfrute. Una mala relación (displacer) es una catástrofe para la institución cinematográfica, porque amenaza sus intereses.

Ahora bien, ¿por qué lo ausente sería una amenaza?, y ¿cómo el montaje puede colaborar con el MRI? Técnicamente, el montaje es la ordenación de los elementos audiovisuales (planos y sonidos) que garantiza la representación audiovisual. En el cine, según el MRI, esta ordenación es causal: genera una lógica progresiva, de aparente unidad y transparente conexión entre escenas y planos. Sin embargo, como afirma Michaud (2017), el montaje aproxima aquello que no está dispuesto a hacerlo. A través de diferentes decisiones de montaje podemos disimular la sutura, desviando la atención del espacio vacío entre las imágenes (lo ausente) o, por el contrario, reflexionar sobre ella y esa ausencia. En cuanto al montaje –y las decisiones que supone tomar partido en relación con este–, Didi-Huberman (2008) afirma que “El montaje

⁵ Dentro de estas exigencias están las de maximización del tiempo, ahorro de recursos e inversión, optimización del decorado y vestuario, coordinación del equipo humano, entre muchas otras más que varían dependiendo del tipo de producción y presupuesto.

sería un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del ‘desorden del mundo’” (p. 98).

Suavizar la diferencia o resaltarla: el montaje oscila entre estos polos. En el espacio del “entre”, ahí, en medio de las imágenes, vibra una pluralidad de sentidos que el MRI intenta acallar con la lógica unívoca, causal y homogénea. Algo similar ocurre con el fuera de campo.

Podría pensarse al fuera de campo como un concepto heredado de la literatura o la pintura, ya que el cine carga con la herencia de otras artes. Sin embargo, el cine también supo modificar, expandir y reinterpretar esa herencia y crear códigos propios. Por ejemplo, la elipsis, tal como es entendida en la literatura, no es sencillamente trasladable al cine, sino que la elipsis audiovisual tiene sus propias características e implicancias.⁴

En el caso del fuera de campo,

tampoco encontramos su eco en la pintura, pese a la existencia de una delimitación física [enmarcado]; el cuadro pictórico se cierra sobre sí mismo, es centrípeto, mientras que el filmico es centrífugo, su imagen llama [se abre] hacia algo que está más allá de él (Gómez Tarín, 2003, p. 400).

En el cine, el fuera de campo “está presente” y se proyecta siempre a ese más allá; no es meramente eso ausente, como aquello sin relevancia y que quedó afuera. El fuera de campo conforma una ficción y una narrativa en el espectador a partir de la propuesta del director, quien conduce a aquel a creer en ciertas cosas a partir de lo que se muestra, sugiere y omite en el cuadro. El fuera de campo hace referencia no solo a lo que no está proyectado en la pantalla o a los elementos diegéticos y no diegéticos; implica un imaginario profilmico cultural, social, político e histórico –esa regulación social de la *metapsicología expectatorial* que enuncia Metz (2001)–.

⁴ Al respecto, ver Gómez Tarín (2003).

Si desde la perspectiva técnica el fuera de campo es inmanente al aparato cinematográfico, el MRI comienza a operar a partir de allí. El tipo de encuadre y tamaño de lente ya conforman nuestra relación con el objeto-película, el *off* y nuestras expectativas. Por ejemplo, un caso claro de esto es la utilización de grandes angulares o panorámicas en el género *western*. Esta constante funciona como un pacto entre realizadores y espectadores, un pacto silencioso en el que se ve claramente cómo se estandarizan y solidifican ciertas formas en ese lenguaje audiovisual: un *western* sin paisaje, sin desierto, sin tonos marrones, sin la amplitud necesaria para ver a dos pistoleros apuntándose a metros de distancia, corre el riesgo de no identificarse o ser catalogado de “estafa” por el público que gusta de lo tradicional.⁵

Pero estas convenciones o los recursos técnicos, como el *raccord*, no agotan las cuestiones al momento de reflexionar sobre el fuera de campo. En palabras de Gómez Tarín (2003):

El espacio y el tiempo cinematográficos se sustentan en la utilización de lo ausente, que da cuerpo a la imagen manifestada. Estas ausencias contribuyen a la construcción del espacio habitable, homogeneizándolo, pero también generan un amplio nivel de inestabilidad, que el discurso hegemónico intenta y consigue eludir (p. 362).

La polisemia a la que nos enfrenta el fuera de campo es una característica que el MRI intenta contener y eliminar. De hecho, las películas que habitan esta polisemia –y que por tanto demandan del espectador un esfuerzo que puede redundar en desplacer fílmico (una “mala película”)–, reciben el nombre de “películas de autor”. En estos casos,

⁵ Esto también ocurre en el cine de terror, en subgéneros como el *slasher*, en el cual cualquier novedad que se aparte de los cánones impuestos por Jason, Michael Myers o *Ghostface* es duramente criticada. Solo se aceptan las buenas y justificadas variaciones dentro del subgénero.

la industria no se hace cargo del éxito ni, sobre todo, del esperado fracaso⁶ de la película.

Pareciera entonces que la cuestión del fuera de campo posee varias aristas y no se agota en una cuestión técnica. Cuando decimos que el espectador proyecta en el fuera de campo, se ponen en juego diferentes elementos, no solo la normalización espectatorial del MRI, sino eso que llamamos aspectos prefilmicos. Para indagar esta cuestión, proponemos reflexionar en torno a algunas ideas heideggerianas.

Fuera de campo: un punto de partida desde la filosofía de Heidegger

En su muy conocida y citada conferencia *El origen de la obra de arte*, Heidegger (2010) aborda la cuestión del carácter de obra de la obra de arte. En este apartado quisiera retomar algunos puntos de esta conferencia, los cuales nos invitan a reflexionar sobre el fuera de campo.

Como decíamos, Heidegger se pregunta por la obra de arte; quiere dar con su origen, entender por qué la obra es lo que es. Y tal como él lo define, el origen no es más que la pregunta por la esencia. Este es el punto de partida de la búsqueda del filósofo alemán y, en ese camino de análisis, Heidegger (2010) resalta que, al contemplar una obra de arte, notamos que se presenta como una cosa. Es entonces que se detiene a pensar en el carácter de cosa de la obra, para lo cual se pregunta qué es la cosa, a fin de indagar si desde allí podemos obtener algún indicio sobre la esencia de la obra de arte.

Como en la mayoría de sus trabajos, Heidegger va a desmenuzar el concepto, haciendo un análisis profundo de las categorías heredadas de la metafísica tradicional. Su postura es clara: la manera tradi-

⁶ Este fracaso viene de la mano de una baja taquilla (y, por ende, baja recaudación) y limitada circulación, circunscrita a festivales o públicos especializados. Son pocos los directores que, pertenecientes al cine de autor, obtuvieron alguna popularidad o mucha. Un ejemplo es el de David Lynch, cuyas películas crípticas y “lynchianas” lograron buena recepción y se convirtieron en filmes de culto.

cional de concebir la cosa –esa herencia metafísica⁷ ha impedido la meditación y comprensión del ser del ente en su dimensión, ya sea como cosa, utensilio u obra. Es decir, eso que se nos presenta como obvio no esconde más que oscuridad y entorpece el correcto camino para dar con la esencia del ser. Es por esto por lo que Heidegger irá enumerando las interpretaciones de la *coseidad* de la cosa para mostrar esa oscuridad.

En relación con el objeto de este análisis, Heidegger (2010) destaca algo interesante: “tal vez lo que en éste y otros casos parecidos llamamos sentimientos o estados de ánimo sea más razonable, esto es, más receptivo y sensible, por el hecho de estar más abierto al ser que cualquier tipo de razón” (p. 17). En este cuestionamiento que hace de la metafísica, el filósofo propone una forma de adentrarnos en el asunto que no sea guiada estrictamente por el pensar, es decir, por los procedimientos de dicha tradición. Incluso insiste: “Es la cosa la que, en su insignificancia, escapa más obstinadamente al pensar” (Heidegger, 2010, p. 22). Para el filósofo, la metafísica ha oscurecido la cuestión al punto de ubicar la cosa en esa insignificancia que lo único que hace es alejarnos más de lo que buscamos. Ahora bien, el estado receptivo del sentir quizás pueda abrirnos ante eso oscurecido por el cálculo metafísico.

Si indagamos en la cosa, obtenemos que conforme con la tradición metafísica esta siempre ha sido interpretada como utensilio, y en este marco, el de la cosa como utensilio, Heidegger (2010) se vuelve a preguntar por el carácter de utensilio del utensilio para ver si esto da

⁷ En esta tradición, la metafísica se ha vinculado con la estética desde un lugar de jerarquía. Esto resulta de la oposición de sujeto (metafísica) y objeto (estética), formacional (metafísica) y materia-irracional (estética). Como destaca Heidegger (2010): “La diferenciación entre materia y forma es el esquema conceptual por antonomasia para toda estética y teoría del arte (...)” (p. 18). En oposición con esto, el filósofo alemán mostrará que la estética no necesita sujeción o justificación, porque la obra de arte es una manifestación del ser y puesta en obra de la verdad (como dimensión del ser).

alguna pista del carácter de cosa de la cosa, evitando convertir nuevamente la cosa o la obra en modalidades del utensilio (p. 22).

Es a este punto al cual quería llegar, porque es aquí donde Heidegger (2010) introduce el ejemplo de la pintura de Van Gogh *Par de botas*.⁸ El filósofo lo utiliza “como ejemplo de un utensilio corriente: un par de botas de campesino” (p. 23), y para reflexionar sobre ese utensilio –uno tan común y que todo el mundo conoce– afirma que ni siquiera es necesario tener un ejemplar en las manos, basta con un “ejemplo gráfico” (p. 23). Cuando Heidegger dice que todo el mundo sabe qué es un zapato de campesino, cómo está compuesto y para qué se usa, está haciendo referencia a un tipo de conocimiento práctico, una precomprensión, un saber no filosófico o teórico que surge en el encuentro con el ente: “El ser-utensilio del utensilio reside en su utilidad” (Heidegger, 2010, p. 23). Al entregarnos a su uso, en ese encuentro con el utensilio, se nos hace patente su ser. Es decir, cuanto menos reflexionamos y más lo usamos, más nos vinculamos con el ser-utensilio del utensilio. Entonces, ese ejemplo figurativo –esas botas genéricas pintadas por Van Gogh– poco nos hablan del ser-utensilio del utensilio. Sin embargo:

En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo ma-

⁸ A lo largo de su carrera, Vincent Van Gogh pintó varias veces la composición “par de botas”. En estas pinturas se representa un par de botas gastadas y viejas. Es por esta razón que no citamos la obra específica, sino más bien como tópico. Heidegger (2010) hace algo similar, llamando a esta composición “par de botas de campesino” (p. 23).

duro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte (Heidegger, 2010, p. 23).

El campesino o la campesina que usa las botas sabe y experimenta el ser-utensilio del utensilio cuando labra la tierra y se abandona a la tarea. Sin embargo, también sabe todo aquello que Heidegger describe que habita en la oscura boca del gastado interior del zapato: esa callada fatiga y angustia. El filósofo lo resalta con la siguiente frase: “Es cierto que el ser-utensilio del utensilio reside en su utilidad, pero a su vez esta reside en la plenitud de un modo de ser esencial del utensilio. Lo llamamos su fiabilidad” (Heidegger, 2010, p. 24). Podemos abandonarnos en el uso del utensilio porque su utilidad reside en su fiabilidad. Ese uso es la consecuencia de la fiabilidad del utensilio. La campesina usa el utensilio, que se desgasta y se consume, lo mismo que la fiabilidad se pierde en ese uso; tanto se corroerá que solo queda el uso, y el utensilio pasa a ser un vulgar mero-utensilio. Lo vaciamos de su origen (la fiabilidad) y se vulgariza, por decirlo así. Esto no corrompe al utensilio; por el contrario, es parte de su ser y su fiabilidad.

Entonces, el ejemplo de las botas de campesino vino a asistir en la reflexión sobre la fiabilidad del utensilio. Si bien no es nuestro objetivo indagar en estas conclusiones de Heidegger, nos interesa destacar que fue mirando el par de botas de la pintura que se nos hizo presente su olvidada fiabilidad. El filósofo alemán afirma que la proximidad con la obra nos llevó a un lugar distinto al que ocupamos normalmente; esa proximidad abrió en nosotros una dimensión por lo general oculta en el uso o en el contacto cotidiano con los utensilios.

Para Heidegger (2010), entonces, mientras se intentaba ilustrar el

utensilio, emergió algo sobre el ser-obra de la obra: “El cuadro de Van Gogh es la apertura por la que atisba lo que es de verdad el utensilio” (p. 25). En la obra hubo un desocultamiento del ser de las botas de campesino. En este punto, el filósofo pronuncia su famosa frase: “En la obra de arte se ha puesto manos a la obra la verdad de lo ente” (Heidegger, 2010, p. 25).⁹

La obra de arte, entonces, lejos de producir lo bello –como lo entendía la estética tradicional–, se vincula con la verdad. Esto no se reduce a una cuestión de adecuación a la realidad, en tanto la obra imita un objeto particular y en esa imitación obtiene la esencia del objeto. Por el contrario, el ser obra de la obra es uno de los pocos modos esenciales del acontecer de la verdad: “El desocultamiento (la verdad) no es ni una propiedad de las cosas en el sentido de lo ente ni una propiedad de las proposiciones” (Heidegger, 2010, p. 39). Agregamos a esto: la verdad es aquello que obra en la obra, su esencia.

A partir del ejemplo de la pintura del par de botas, nos interesa detenernos en la idea de que en el encuentro con la obra emergen cuestiones que, si bien no son observables en la misma, obran en ella de algún modo (¿lo ausente-presente?). La fatiga del sano trabajo, la angustia por el futuro incierto, la ardua tarea del campo, solitaria e inclemente. La obra permite que emerjan todos estos sentimientos; por los menos fue así para Heidegger, que, al mirar la pintura de Van Gogh, nos enuncia esos sentimientos que escapan a la observación o a la mera descripción del par de botas de campesino. En su actitud de

⁹ Si bien a esta altura del texto Heidegger utiliza la palabra *verdad*, luego va a profundizar su análisis y echar luz sobre el uso de este concepto. Incluso afirma: “La negligencia con que usamos esta palabra fundamental nos indica lo pequeño e imperfecto que es nuestro conocimiento sobre la esencia de la verdad.” (2010, p. 36). Finalmente, adopta el concepto de *desocultamiento* del ente. Es decir, la obra no es verdadera, no representa algo verdadero (lo que sería una adecuación singular y particular con un ente), sino que acontece la verdad como ese desocultamiento, en este caso, del calzado del campesino (Heidegger, 2010).

espectador, Heidegger mismo nos ha revelado mucho sobre el ser-espíritu del espectador. En definitiva, no existe una imagen de “bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde” (Heidegger, 2010, p. 23), tan solo es la imagen de un par de botas de cuero gastado, con los cordones desatados, desordenadas en un lugar impreciso y borroso.

De hecho, la pintura de Van Gogh representa a cualquier par de botas y es Heidegger quien las nombra como “botas de campesino”. Es un gesto arbitrario con el que podemos estar de acuerdo. Intuimos –por la forma, el material y el desgaste– que es un calzado de trabajo; la moda y el contexto histórico lo ubican en el trabajo del campo.

Quizá si alguien no conoce el trabajo del campesino o nunca visitó el campo, no llegue a la conclusión “botas de campesino”, pero sin duda ese espectador intentará buscarle un mundo a ese par de botas, un mundo que lo contenga, lo signifique y revalorice. Es decir, no importa tanto la “arbitrariedad” de ubicarlas en el trabajo del campo como el gesto de construir ese fuera de campo.

El análisis heideggeriano continúa y se profundiza. Quisiéramos resaltar algunos puntos de manera algo esquemática, con el solo objetivo de reforzar algunas ideas que, consideramos, pueden dialogar con el concepto de fuera de campo:

Las obras de arte siempre se inscriben en un mundo¹⁰ que las ve nacer, pero este mundo cambia, se derrumba, y la obra pasa a habitar otro mundo. Esto nos muestra que la obra siempre está en relación. Heidegger (2010) afirma que es la obra de arte la que le da a las cosas

¹⁰ “Un mundo es lo inobjetivo a lo que estamos sometidos mientras las vías del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantengan arrobados en el ser. Donde se toman las decisiones más esenciales de nuestra historia, que nosotros aceptamos o desecharmos (...), allí, el mundo hace mundo” (Heidegger, 2010, p. 32). El ser humano tiene mundo; no así las plantas y los animales, aunque forman parte del entorno del mundo, ese mundo que es para el humano, donde también habitan los utensilios y su fiabilidad.

su rostro y a los hombres la visión de sí mismos. La obra dialoga con lo que la rodea, y en ese diálogo las cosas se realzan.¹¹

La obra de arte se retira y hace emerger la tierra, que es lo que da el refugio a la obra. La tierra es aquello por lo que la obra siempre se mantiene impenetrable y esquiva, a pesar de nuestros esfuerzos para apropiarla por completo. Si, por un lado, la obra se relaciona y está en vínculo con un mundo cambiante, por el otro, un aspecto de su ser siempre está en retirada al refugio de la tierra. Para ilustrar el concepto de tierra, Heidegger utiliza el ejemplo de la piedra, que resulta, además de claro, muy poético:

La piedra pesa y mantiene su pesadez. Pero al confrontarnos con su peso, la pesadez se vuelve al mismo tiempo impenetrable. Si a pesar de todo partimos la roca para intentar penetrarla, veremos que sus pedazos nunca muestran algo interno y abierto, sino que la piedra se vuelve a refugiar en el acto en la misma sorda pesadez y masa de sus pedazos (Heidegger, 2010, p. 33).

La obra es resultado de ser-creación (la labor del artista), pero esto está determinado a partir del ser-obra de la obra (desocultamiento). Crear no es más que dejar emerger el desocultamiento, impulsarse hacia el espacio abierto.

La obra tiene el poder de hacer emerger lo no-habitual cuando abre mundo, cortando los lazos de seguridad con un mundo estable. A través de la obra y su apertura, podemos transformar las relaciones habituales con el mundo (Heidegger, 2010).

El desocultamiento que obra en la obra resulta del combate entre el mundo y la tierra, entre aquello que se abre y aquello que se repliega; entre lo que se muestra y lo que se oculta. La verdad como desocultamiento habita en la tensión entre eso que se desvela (Heidegger lo nombra como *claro*) y el encubrimiento. Siempre ante las cosas

¹¹ Analiza esto en torno al templo griego. Ver Heidegger (2010, p. 29 y ss.).

estamos en un lugar velado, de alguna manera. Siempre hay ante nosotros un fuera de campo que forma parte del campo. “Lo ente es familiar, seguro, inspira confianza. Pero sin embargo hay un constante encubrimiento que recorre el claro bajo la doble forma de la negación y el disimulo” (Heidegger, 2010, p. 39). A la verdad le pertenece su propio velo, su retirada y constante huida.

En la obra y a través de la obra se abre la posibilidad del desocultamiento, tal como las botas de campesino abrieron ante nosotros el mundo del trabajo de campo. A la vez, nos enfrentamos al repliegue en la tierra de esa obra enigmática que siempre deja un sabor amargo.

Apuntes para el fuera de campo

Didi-Huberman, en su texto *Lo que vemos, lo que nos mira* (2021), hace un interesante análisis en relación con la actitud que puede darse ante una obra y esa apertura de mundo. El teórico francés se centra en el tipo de experiencia que podemos tener cuando nos enfrentamos a una tumba (imaginemos una tumba de mármol, un nicho rectangular de piedra y no tan solo la lápida sobresaliente de la tierra). Vemos un cuerpo, un volumen de piedra, quizá tallada o decorada, y sabemos que dentro yace un cuerpo sin vida. Es la experiencia de enfrentarnos a la paradoja de un volumen vacío (Didi-Huberman, 2021). Expliquemos a qué nos estamos refiriendo. Cuando posamos la mirada en esa tumba, entonces, la experiencia se abre en dos: por un lado, vemos la tumba como volumen, como una masa de piedra tallada; por otro, está lo que nos mira, la tumba nos devuelve una mirada que nos interpela y nos obliga a abrirnos a la experiencia del vaciamiento. Este vaciamiento no tiene nada que ver con la cuestión de la tumba como volumen, como obra, como cosa; por el contrario, cuando la tumba me mira, toca en mí la angustia de ser, sabiendo que también me entregaré al vacío, ese vacío que aqueja a la tumba, escindida entre el volumen y el vaciamiento de vida.

Esto deviene en un sentimiento de angustia que puede intentar reprimirse: “Suturar la angustia no consiste en otra cosa que en reprimir, es decir en creer colmar el vacío colocando cada término de la escisión en un espacio cerrado, propio y bien guardado por la razón” (Didi-Huberman, 2021, p. 20). Esto equivale a quedarnos solo en el volumen de la tumba, negar que nos mira, clausurar la experiencia de la mirada. Pero para Didi-Huberman (2021) hay algo más en esta actitud, en esta clausura: “Una voluntad de limitarse a cualquier precio a lo que vemos, para ignorar que ese volumen no es indiferente” (p. 21). Esto no es más que un ejercicio de la tautología (Didi-Huberman, 2021), en el cual una tumba no es otra cosa que un volumen en el espacio y nada más: es lo que es, tal como lo ven mis ojos. La total victoria del lenguaje sobre la mirada, una victoria que logra obturar toda posibilidad de la apertura del claro, en términos heideggerianos; el triunfo de la domesticación del mundo y la imposibilidad de alterar lo habitual y nuestra relación con el mundo.

Frente a este hombre de la tautología está el hombre de la creencia (Didi-Huberman, 2021), que prefiere ver en la tumba una superlativa abundancia que supera la propia presencia de la tumba; pone en un más allá aquello que la tumba invoca cuando la miramos. También es un triunfo del lenguaje, ya que la imaginación opera en un discurso desbordado y, como tal, dogmático. Se trasciende la tumba y la angustia de la muerte a un plano discursivo ajeno a esta experiencia.

Cuando Heidegger menciona el ejemplo de la pintura de Van Gogh y describe lo que ve, podemos pensarlo en los términos que plantea Didi-Huberman: el hombre de la tautología ve en el lienzo un par de zapatos y nada más, solo un par de zapatos gastados y sucios; por su parte, el hombre de la creencia intentará ir más allá, dotar a ese par de zapatos de un aspecto místico y metafísico. Sin embargo, cuando lo miramos y este nos devuelve la mirada, surge eso que describe Heidegger: en ese par de zapatos vibra la angustia de la muerte, el miedo

al hambre y la ilusión de la vida próspera. No se trata de una creencia, de una imposición de la imaginación, sino que la mirada que nos devuelve la obra es el propio desocultamiento de lo ente.

Hasta aquí hemos hecho un repaso por el fuera de campo desde su aspecto técnico, para luego buscar en las reflexiones de Heidegger sobre la obra de arte algunos puntos que nos sirvan para profundizar sobre dicho aspecto. Vimos que el ser-obra de la obra es ese desocultamiento de lo ente al que nos enfrenta la obra y ese desocultamiento en la tensión entre lo que muestra y lo que se repliega en la obra. En este gesto de retirada de la obra, en la dimensión sensible de esta, así como también la apertura de mundo a la que nos enfrenta, identificamos los rasgos del fuera de campo, como aquello no-observable y presente en la obra. En lo que sigue, como apuntes para continuar esta línea de análisis, propongo retomar el trabajo de dos cineastas y pensadores del arte.

En una habitación destruida, con paredes descascaradas e invadidas por la negra humedad, la mujer se lava el cabello en un barril con agua. Él, el padre, la ayuda a enjuagarlo. Ella, la madre, se acomoda la larga cabellera rubia, sonríe y recorre el lugar con sensualidad, ajena a la mampostería de yeso que se desprende del techo y cae junto a ella. Corte. El hijo y la madre hablan por teléfono, discuten; una casa vacía y algo triste. Corte. Un viento fuerte sacude las ramas de un monte estival; detrás, el campo verde y el cielo grisáceo del atardecer. Corte.

El hijo, Andrei Tarkovski, espía los recuerdos de su infancia. *El espejo* (Tarkovski, 1975), película rusa estrenada en 1975, se nutre de esas secuencias que se van hilvanando y tensando en torno a ideas y sentimientos (evitamos decir *trama*). Es cine de autor y, como tal, no sigue las normas del MRI; no hay progresión ni conclusión. Las secuencias se dan cronológicamente desordenadas y poco importa precisar el tiempo presente de la voz narrativa. Es una película sobre la memoria y la memoria no es un relato ordenado. Un niño visita a

una vecina con su madre; se lo nota incómodo y es claro que no quiere estar allí. La madre hace un esfuerzo para entablar una relación con la vecina y promete compartirle un secreto femenino. La imagen se demora, no tiene prisa. El niño se mira al espejo y evita el reflejo hasta que finalmente acepta encontrarse con él. La escena se sostiene por dos minutos. Los recuerdos son esas impresiones difusas y emotivas que tenemos de los sucesos, que no registramos tal y como fueron, sino tal y como nos afectaron.

El espejo recibió críticas polarizadas. Muchos dijeron que era incomprendible, elitista y hermética (Tarkovski, 2002). Y, sin embargo, una espectadora escribió al director:

Muchas gracias por su *El espejo*. Así, exactamente así, fue mi niñez... Pero, ¿cómo se ha enterado usted? Un viento idéntico hubo entonces, y una tormenta similar... “Galka, echa al gato” –me grita la abuela... Oscuridad en la habitación... Y también se apagó la lámpara de petróleo, y el alma estaba invadida por la espera de la madre... (...) Sabe, cuando en aquella sala oscura miré aquel pedazo de pantalla iluminado por su talento, por primera vez en la vida sentí que no estaba sola (Tarkovski, 2002, p. 27).

Mientras un espectador tautológico ve un par de zapatos o un niño mirando un espejo, otro espectador se abre a un mundo, que, sin llegar a la creencia metafísica, dialoga con la obra y con lo que en ella habita (la verdad que allí obra). La espectadora que escribe la carta a Tarkovski dice “la espera” y eso resuena en toda la película y en la experiencia del espectador al mirarla.

Sentada en una cerca de troncos, la madre espera. La madre, con su mirada melancólica, observa a sus hijos, carga con la soledad y el abandono del marido. “¿Por qué, después de separarse de su esposo, no intentó encontrar a otra persona en quien apoyarse, otro marido?” (Tarkovski, 2017, p. 184), se pregunta su hijo, y sabe que nunca obtendrá la respuesta. La madre intenta degollar un gallo y debajo de esa

imagen tensa, angustiosa, vibra el sentimiento de que nunca llegamos a conocer del todo a nuestra madre.

Tarkovski investiga en esta película la memoria y cómo nos relacionamos con los recuerdos, cómo recordamos y también por qué recordamos. Para el director, la percepción que tenemos de un acontecimiento –incluso de uno muy determinante– no es un registro documental, sino, muy por el contrario, es algo amorfo, un flujo sin estructura, “un árbol entre la niebla” (Tarkovski, 2002, p. 38). El pensamiento humano, lejos de regirse por una lógica cronológica, deductiva y lineal, se mueve entre impulsos, asociaciones, texturas, olores, y el cine es el arte privilegiado que puede reproducir esta realidad de bordes difusos. Hacer cine tiene algo de revivir recuerdos, de representar a partir de las formas de la memoria, esa ensueño, esa melancolía y ternura. Ahí surge el carácter poético, tal como lo representa en la película *El espejo*.

Como decíamos, *El espejo* es una búsqueda guiada por la idea de que el pensamiento humano es poético,¹² y es el artista quien puede reconocer esas peculiaridades de la estructura poética del ser (Tarkovski, 2002). Cuando la labor artística del cineasta va por fuera del MRI –es decir, sin manual– y es el propio artista quien indaga la imagen, el sonido y sus nexos, esa búsqueda “contiene una fuerza interior capaz de romper, de hacer ‘explotar’ el material del que está hecha una imagen” (Tarkovski, 2002, p. 39).¹³

Este trabajo de lo poético se sostiene en gran medida en el fuera de campo. A la lógica explicativa y cerrada del MRI, Tarkovski le res-

¹² “Sorprendentemente, en el arte es convencional, artificioso, precisamente aquello que indudablemente forma parte de nuestra percepción normal, cotidiana. Esto es explicable porque la vida está organizada de una forma mucho más poética que lo que suelen imaginarse los adeptos a un naturalismo absoluto” (Tarkovski, 2002, p. 41).

¹³ Tarkovski realizó veinte variantes del montaje de *El espejo*, en esa búsqueda que hiciera surgir lo poético y darles vida a las imágenes y al sonido (Tarkovski, 2002).

ponde con una lógica poética, difusa, plurívoca e incluso lúdica. Mientras que el sistema de estudios hacia de la puesta en escena una forma fría y artificial de resolver problemas, donde importaba la explicación subrayada del sentido, el director ruso proponía un trabajo conjunto con el espectador: “Si no se dice todo sobre un objeto de una sola vez, siempre existe la posibilidad de añadir algo con las propias reflexiones. En caso contrario se presenta al espectador la conclusión sin que tenga que pensar” (Tarkovski, 2002, p. 39). Y, como en el caso de la espectadora que le escribe para darle su impresión sobre *El espejo*, ese pensar es poético y tiene que ver con la propia estructura del ser.

Los niños almuerzan en la mesa y su madre los mira desde un rincón oscuro; se escuchan gritos y ella sale a ver; el establo se incendia y ella lo ve arder con calma: la intimidad de la infancia del director. *El espejo* también se nutre de imágenes de archivo y Tarkovski nos hace parte de aquellas imágenes que lo aquejan, imágenes que dueñen. Esas imágenes aparecen, se mezclan sin anunciararse y sin despedirse, deambulan junto a los recuerdos del director. En este montaje y sus fuera de campo, los temas que conforman la película surgen y nos interpelan. No solo es una película sobre la infancia, el padre ausente; también es una película que reflexiona sobre la guerra y la muerte. En la mirada quieta de la madre, que no es tan solo una mirada, encontramos la angustia de la espera, la soledad del amor ausente, la incertidumbre de la guerra y la ternura de una madre que quiere ver crecer a sus hijos. El combate entre mundo y tierra, el desocultamiento como esa estructura poética del ser habitan en *El espejo*. La mirada de esa madre nos sacude y entendemos la callada lucha diaria, el miedo y el amor que aquejan la vida del ser humano.

Una búsqueda similar se da en el trabajo de Gustavo Fontán. Según este cineasta argentino, muchas veces, al experimentar algo tenemos la “percepción de algo incompleto, algo que chirría o no encaja, algo que se desacopla y se tensa” (2021, p. 12). En sus películas busca esa

experiencia –a la cual llama *rasgadura*– y el cineasta la define de la siguiente manera:

Lo que entiendo por rasgadura no está nunca en la superficie de los enunciados, no es la imagen de una grieta, no sucede como interrupción del lenguaje literario o cinematográfico. De la rasgadura no se habla; ella se manifiesta, a veces de modo inesperado, azaroso; a veces de modo incomprensible (Fontán, 2021, p. 12).

Esa rasgadura es la experiencia de completo vacío y a la vez completa abundancia. El mundo se vuelve extraño al mismo tiempo que, de alguna manera, podemos tocar el mundo. La rasgadura es incómoda porque nos hace perder la ilusión de completo y pone entre paréntesis la obviedad del mundo. La rasgadura

es afectiva por la crisis que desata en la sensibilidad. Es ideológica en la medida que atraviesa, inesperadamente, el conjunto de saberes, las capas superpuestas de saberes articulados en discursos y en imágenes previas, y los transforma en un campo de tensiones. El saber que deviene de esas experiencias está en el orden de la verdad, sí, pero muy lejos de cualquier certeza (Fontán, 2021, p. 13).

Lo que se pregunta el director argentino es cómo filmar esa experiencia y traducirla en una experiencia para el espectador. Inevitablemente, algunos directores recurren al cliché, al lugar común y efectista, al golpe bajo, a la emoción ordinaria. Una película fuerte o cruda no necesariamente traduce esa experiencia, ni tampoco las películas más realistas. No cualquier efecto es una rasgadura, tal como la define Fontán. La utilización de los recursos cinematográficos exactos para producir algo en el espectador no es más que repetir el MRI y obtener una película conforme al sistema de estudios y la industria cinematográfica. No se trata de repetir la receta. La rasgadura es algo pequeño y delicado; basta una escena o una imagen para que la película logre abismarse y abrir esa rasgadura por la cual el film nos mira, nos inter-

pela y nos vuelve vulnerables. La rasgadura es la búsqueda del claro ahí donde acontece el desocultamiento.

Fontán (2021) recupera una frase del poeta Jorge Calvetti: “Pero yo estoy contento con el paisaje que no se ve, pero que se siente” (p. 23). Para el cineasta, mirar el mundo es aceptar su ambigüedad, su infinitud, su potencia, las huellas. Técnicamente, continúa, esto podría denominarse como fuera de campo, pero en última instancia, para nuestra experiencia, es algo propio de la percepción y de lo inefable (Fontán, 2021).

Mirar, tal como lo describe Calvetti, nos enfrenta a una realidad indómita, donde siempre hay algo más allá. El mundo se nos presenta como una fuga permanente, esquivo y opaco.

Calvetti le dice a Fontán: “vaya a mirar”. Un imperativo. Vaya a mirar el paisaje que no se ve pero que se siente. ¿Cómo mirar ese paisaje? El resultado de esa experiencia y esa búsqueda es la película *El paisaje invisible* (Fontán, 2003).

El director continuó indagando el cruce entre la mirada, la rasgadura y el fuera de campo. En su película *El árbol* (Fontán, 2006), va a mirar la casa y las personas que conoce muy bien: sus padres. Pero es esa mirada que se deja descansar en la confianza de lo ya conocido la que se rasga cuando mira lo que no se ve, pero se siente, y entonces, se abisma, emerge el combate entre el mundo y la tierra; el mundo de la infancia cede ante el mundo de la adulterez y la obra se refugia en la impenetrabilidad y fragilidad del amor filial.

El árbol es un retrato de la vejez, del paso del tiempo y de la espera de la muerte. En lo cotidiano del acto de colgar la ropa, la luz filtrándose por un vidrio sucio o en la tranquila tarea de reparar una radio vieja, Fontán posa la mirada y lo cotidiano se vuelve profundo, extraño y vacío, más bien un vaciamiento, como dice Didi-Huberman (2021): “Un vaciamiento que ya no concierne en absoluto al mundo del artefacto o el simulacro, un vaciamiento que allí, ante mí, toca lo

inevitable por excelencia: a saber, el destino del cuerpo semejante al mío” (p. 19). En esa mirada que nos devuelve el filme a través del fuera de campo nos entendemos vivos y, sobre todo, vulnerables.

Palabras finales

La propuesta que guio estas páginas fue la de reflexionar sobre el concepto de fuera de campo desde una perspectiva que tuviera en cuenta lo sensible y lo poético. Para ello, recuperamos la estrategia que Heidegger utiliza en su conferencia *El origen de la obra de arte*, según la cual, para ciertas cuestiones, el pensar es insuficiente y conviene abrirse al sentir y a estados de ánimo más receptivos. Es a partir de esta actitud –que nos permite una proximidad con la obra (Heidegger, 2010)– que surge la posibilidad de indagar lo que Tarkovski llama *estructura poética del ser*.

Comenzamos haciendo un repaso por las cuestiones técnicas del fuera de campo a partir del MRI, solo para remarcar cómo la normalización espectatorial se consolida en prácticas estandarizadas de reproducción y recepción. Luego, el análisis heideggeriano de la obra nos sirvió para reflexionar sobre qué sucede en el encuentro con la obra; qué emerge allí. Heidegger nos muestra que, al mirar un par de botas de campesino, estamos viendo algo más que un objeto de uso cotidiano: se abre ante nosotros un mundo y allí opera el desocultamiento del ser. En esa tensión del desocultamiento (el combate entre mundo y tierra), aventuramos identificar algunos rasgos del fuera de campo como aquello que se devela en el encuentro con la obra, que no depende de su mera descripción y que a la vez está en permanente retirada y ocultamiento.

Finalmente, guiados por los elementos que Heidegger nos aportó, hicimos algunos apuntes sobre las propuestas de Tarkovski y Fontán. Para el cineasta ruso, el fuera de campo habita la propia fuga que constituye al recuerdo mismo; esa niebla, la opacidad y la sensibilidad que opera como un encuadre que hacemos sobre nuestra propia ex-

periencia. El arte se mueve en ese espacio sinuoso, de búsquedas y de libertad, lejos de las recetas de MRI. Por su parte, Fontán invita a abismarse en ese fuera de campo como una experiencia de mirar aquello que no se ve pero que se siente.

El fuera de campo tiene un aspecto técnico, pero también un trasfondo teórico más complejo. Como espectadores, la película es eso que se da en el encuentro de lo que audiovisionamos, lo que interpretamos y lo que inferimos: lo visible y lo invisible. Pero esto no se limita a “lo que no se cuenta” o “lo que no se ve”. Hay un universo de elementos que no son pasibles de ser mostrados o narrados. Es la rasgadura, el árbol entre la niebla, la mirada que nos devuelve la obra; un complejo sistema de emociones, saberes y creencias que están en la obra a partir de su ausencia. Como afirma Bonitzer (2007): “El fuera de campo es donde arraigan todos los equívocos, todas las inquietudes y todos los deseos que el cine alienta” (p. 79).

Referencias bibliográficas

- Bonitzer, P. (2007). *El campo ciego: Ensayos sobre el realismo en cine*. Arcos Santiago.
- Burch, N. (1991). *El tragaluz del infinito: Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Cátedra.
- Burch, N. (2004). *Praxis del cine. Fundamentos*.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*, 1. Machado Libros.
- Didi-Huberman, G. (2021). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial.
- Fontán, G. (2021). *Maraña*. Verpoder.
- Gómez Tarín, F. J. (2003). *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico* (Tesis doctoral). Universidad de Valencia. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/dctes?codigo=7413>
- Heidegger, M. (2010). *Caminos de bosque* (A. Leyte Coello y H. Cortes Gabaudán, trads.). Alianza Editorial.

- Metz, C. (2001). *El significante imaginario: psicoanálisis y cine* (Trad. J. Elías). Paidós.
- Michaud, P. A. (2017). *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Buenos Aires: Libros UNA.
- Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp S. A.
- Tarkovski, A. (2017). *Narraciones para cine*. Buenos Aires: Mardulce.

Filmografía

- Fontán, G. (2003). *El paisaje invisible* [Film]. Argentina. Grupo Cine Arte.
- Fontán, G. (2006). *El árbol* [Film]. Argentina. Tercera Orilla.
- Tarkovski, A. (1975). *El espejo* [Film]. Rusia. Mosfilm.
- Griffith, D.W. (1915). *El nacimiento de una nación* [Film]. EE. UU. David W. Griffith Corp.
- Truffaut, F. (1975). *La historia de Adèle H.* [Film]. Francia. Les Films du Carrosse.

El sueño se convertirá en barro.
Memoria, afectos y nuevas narrativas

Estefanía Santiago

Las imágenes del arte no proporcionan armas para el combate.
Contribuyen a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, lo
decible, o lo pensable; y, por ello mismo, un paisaje nuevo
de lo posible

El espectador emancipado

Jacques Rancière (2010)

El sueño se convertirá en barro es una investigación artística acerca de la historia y los imaginarios que se desprenden de Mandisoví, primera fundación de Federación y paraje guaraní creado estratégicamente en épocas coloniales en la provincia de Entre Ríos, Argentina. La historia de este asentamiento vive en la memoria de los fedaenses a través de la existencia de un ombú (árbol nativo de la región que se ubicaba en el centro del paraje). El proyecto parte desde aquí, y de manera rizomática indaga en la historia colonial de Argentina y la conformación de su Estado nación. Como investigación artística, despliega un proceso poético que busca construir conocimiento. Se vale de herramientas y dispositivos como las entrevistas, talleres, performances, una bicicleteada y acciones colectivas y, además, apela a la documentación de los hechos históricos o sociales, así como a los saberes de las personas de Federación.

Luego de dos años entre Argentina y Madrid, la investigación devino en un libro narrativo (Santiago, 2022). Los textos que allí se exponen a modo de ensayos hacen hincapié en el eco y la resonancia como mecanismos literarios para construir, desde la acción y el documento, una nueva narrativa para esta historia político-afectiva. Además del libro, la investigación no tiene una formalización concreta. Se han ensayado dos propuestas expositivas en Madrid, y siete conferencias performativas y una exposición en Argentina, las cuales parten de la selección de relatos del libro.

Contexto de una investigación

Mandisoví fue una localidad de población guaraní (comunidad indígena del litoral) antecesora de la ciudad de Federación en la provincia de Entre Ríos en Argentina, trasladada y abandonada en 1847. Su nombre en lengua guaraní significa, según una de las versiones, pez azulado o planta de flor azul, y hace referencia a la floración del camalote, planta acuática de aguas dulces propia de las regiones cálidas de América del Sur.

En el año 1777, el comandante militar Juan de San Martín fundó la estancia para que funcionara de escala en el sistema de transporte de mercaderías entre los pueblos misioneros y el puerto de Buenos Aires, lo que se conocía como “la ruta de la yerba”. Al comienzo, la estancia poseía una capilla, corrales, galpones y unas pocas viviendas. También allí se encontraba un gran ombú, el cual pasó a la posteridad en los relatos orales, ya que fue el único signo vivo y visual que perduró y que marcó las certezas de esta historia.

Este establecimiento tomó relevancia a partir del 16 de noviembre de 1810, día en que el general Manuel Belgrano adjudicó la propiedad de los terrenos a los lugareños que los habitaban. Se definieron así los límites de la jurisdicción y se asignó el ejido a un poblado de 650 habitantes. Posteriormente, a partir del 20 de marzo de 1847, el poblado fue reubicado por Justo José de Urquiza en función de la renovación de sus estrategias para el comercio, y finalmente se refundó sobre

la barranca del río Uruguay. No solo cambió de lugar, sino también de nombre; pasó a llamarse Pueblo de la Federación, en homenaje a la causa federal. Con el pueblo relocalizado, años más tarde, las hectáreas que pertenecieron al paraje fueron entregadas a inmigrantes que llegaron de Europa a repoblar el territorio, en el marco del plan de blanqueamiento que tuvo la construcción de la República Argentina. Así, una parte de esas hectáreas, en particular la parte donde se erguía el ombú, fue, años después, campo de trabajo de la familia escoceña Buchanan (la de mi bisabuelo materno). En la actualidad, y luego de haber pertenecido a otras familias, estos terrenos constituyen una quinta de cítricos de propiedad privada. Allí se halla un monolito, pero por sobre ello se destaca la ausencia del ombú centenario.

Plantaciones de limones donde estuvo el “casco” antiguo de Mandisoví. Fotografía: Estefanía Santiago, 2021



Mandisoví fue completamente olvidada, al igual que su historia, de la que se sabe y se ha investigado poco. Sin embargo, fue un asentamiento que, con todos los hechos que componen su historia, es campo fértil para reflexionar acerca de los movimientos políticos y

sociales que conformaron el Estado nación argentino: colonialismo, misiones jesuíticas, guaraníes, Juan de San Martín, Manuel Belgrano, Justo José de Urquiza, federales y unitarios, independencia, progreso, agroindustria. A su vez, adentrarnos en sus orígenes nos permite vincularnos con aquellas raíces indígenas presentes en nuestro lenguaje y prácticas contemporáneas, las cuales siempre han sido negadas y olvidadas tanto en esta región como en muchas otras partes del país.

En la historia hay un quiebre, un cruce entre el relato oficial y la historia familiar y social. Es así como se entrelazan la documentación histórica –que parte de las instituciones y el relato oficial–, los relatos afectivos de una red de personas del pueblo que trabajan en recuperar esta memoria, el relato familiar, y mi propio trabajo desde la lejanía. En este sentido, es de suma importancia la forma en que el proceso de investigación se ha ido transformando y ha ido alterando sus prioridades. Por un lado, por el trabajo situado tanto en el lugar donde antes se encontraba Mandisoví como en mi pueblo, en colaboración con el museo local. Y, por otra parte, por la experiencia de desarrollar el proyecto residiendo en un espacio completamente diferente.

***Año 1950. Mi abuela sobre el ombú centenario de Mandisoví.
Fotografía Familiar de Estefanía Santiago***



Desde el año 2008 trabajo con los hechos que componen la historia de mi ciudad, la cual tuvo tres fundaciones y dos relocalizaciones: Mandisoví, Federación y Nueva Federación. Comencé acercándome a su pasado más reciente –inundación, demolición y relocalización en 1979 durante la última dictadura militar– desde lo audiovisual con el cortometraje *Paisaje Líquido* (2008) y con la película *Istmo* (2013, finalizada en 2017), y, por último, con *Investigaciones sobre la ruina* (2015), un proyecto de cinco intervenciones en la esfera pública, relacionales y de sitio específico. Este trabajo generó puntos de encuentro entre los habitantes para construir la memoria de manera colectiva, revisitar ciertos materiales de archivo (algunos nunca vistos) y poner en diálogo distintos espacios de la ciudad con propuestas poéticas para (re)habitarlos vinculando pasado y presente. Las intervenciones estuvieron conformadas por muestras fotográficas en espacios pertenecientes al circuito histórico en la nueva ciudad; una intervención sonora nocturna que reconstruyó los tres momentos traumáticos sucedidos en la vieja Federación (demolición, inundación, mudanza); proyecciones simultáneas de material super-8 del viejo pueblo sobre espacios de la nueva ciudad, y, por último, una intervención en el lago Salto Grande –sobre los cimientos de la vieja ciudad–, donde se colocó una réplica de la punta de la cúpula de la vieja iglesia. El eje principal de creación de *Investigaciones sobre la ruina* se encontraba en el montaje y armado de las distintas intervenciones, y cómo estas dialogaban entre sí en un recorrido por espacios de memoria en el pueblo. Las intervenciones se realizaron durante tres días consecutivos, con la introducción de las distintas propuestas en el cotidiano. Es decir, la comunidad no acudió a un evento a ver una obra acabada, sino que se fueron encontrando con distintas intervenciones a lo largo de los días. Conceptualmente, estas últimas estaban compuestas por materiales y actividades efímeras. Esto buscó acentuar la fragilidad del hecho, de la memoria y la aparición casi fantasmagórica del viejo pueblo, como un recuerdo en un lapso de corto tiempo.

Las imágenes y su relevancia histórica y afectiva tienen una significación diferente en cada una de las fundaciones de Federación, y también se asocian a la importancia que se le daba –y da– al archivo en relación con la construcción de memoria para la posteridad. No olvidemos que nuestro país fue fundado sobre la desaparición de otras culturas en los inicios del Estado nación, mientras que, en nuestra historia reciente de violencias y desapariciones, las luchas y la recuperación de memorias son imprescindibles para construir nuestra historia social y política. Es por esto por lo que al trabajar de manera poética sobre la vieja y la nueva Federación fue importante recurrir a la socialización de las imágenes y construir relatos de aquello que pasó, así como hablar de aquel trauma aún vigente. Por tanto, acercarse a Mandisoví (épocas coloniales) y tener tan poco material visual o escrito –porque es casi inexistente– habilita un ejercicio especulativo que da lugar a una construcción imaginativa y de acción sobre el territorio, más que a una evocación o vinculación a partir de referencias concretas que anclan a un contexto vivido.

Intervención # 4 “Cartografías para habitar”, de Investigaciones sobre la ruina, 2015. Fotografía: Estefanía Santiago.



Es por esto por lo que *El sueño se convertirá en barro* conecta dos maneras de hacer que son recurrentes en mi proceso creativo en general: la investigación *in situ* y la reflexión sobre el dispositivo artístico como proceso de transposición de algo que no existe en imágenes. Hay una analogía entre este proceso tradicionalmente artístico de representación de la ausencia y el proceso de trabajar un territorio desde la distancia. Surge así un campo de tentativas, vibraciones y resonancias en el que se encuentra situado mi cuerpo, y donde a su vez se produce una serie de encuentros colectivos. De esta manera, el proyecto busca entrelazar acontecimientos políticos y sociales de ese pasado y del presente, y dotarlos de potencia simbólica por medio de la propia experiencia.

Modos de investigación

Campo de resonancias e intentos

Desde 2018, y a partir de mi tesis de maestría teórico-práctica *Poéticas del derrumbe*, indago en la práctica artística como espacio que posibilita el pensamiento crítico en torno al colonialismo como un régimen simbólico que aún sigue encarnado estructuralmente en la cotidianidad y en nuestras subjetividades. En *Poéticas del derrumbe*, mi investigación se sitúa en España y su relación colonial con los países de América Latina, y en la manera en que ciertos elementos del colonialismo que construyen la identidad cultural aún habitan la cotidianidad española, como el lenguaje, las comidas típicas y la botánica. El proyecto revisa las reflexiones planteadas por el pensamiento decolonial (Quijano, 2014; Mignolo, 2005; Espinosa Miñoso, 2018, o Anzandúa, 1989, por mencionar algunos/as) y el pensamiento subalterno de Silvia Rivera Cusicanqui, que desde diversos puntos de vista considera que es posible desarmar (o hacer estallar para comenzar de nuevo) el sistema colonial-occidental-capitalista en el que vivimos. Dentro de este sistema, también se incluye la noción de arte, tal y como nos ha sido enseñada, puesto que esta también se inicia en Eu-

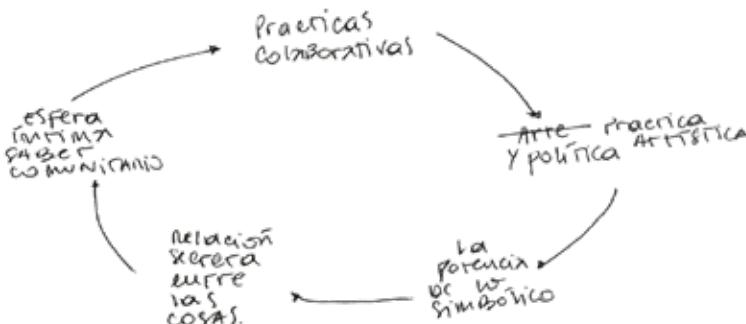
ropa y se exporta hacia Latinoamérica. Esto impone una manera de ver y hacer que solo repite una forma hegemónica de producción y una historia del arte.

Sin embargo, coincido con el artista Luis Camnitzer en que el sentido de lo artístico:

No está dado en unos objetos, en unas obras o en unas acciones, sino que es una compleja red de significaciones tejidas desde tramas y lógicas diversas, como los sistemas simbólicos, las relaciones económicas, las relaciones sociales y las experiencias personales y sociales, entre otras (citado por Albán Achinte, 2013, p. 453).

En este sentido, la práctica artística es una arena en la que se cruzan varios saberes y se inventan otros; a su vez, es un espacio de resistencia, en tanto nos permite nuevas formas de resignificación, rescate y sabotaje de este sistema colonial-occidental-capitalista. La práctica artística permite muchas maneras de llevar adelante los procesos de creación y metodologías que se van fraguando por medio de nuestras propias experiencias. Posibilita el encuentro de pensamiento y práctica; permite cuestionar desde dentro lo ya dado, lo naturalizado, y producir conocimiento, provocando efectos de resonancia en otros/as

Imagen mapa: Estefanía Santiago, 2020.



A diferencia de *Poéticas del derrumbe*, *El sueño se convertirá en barro* indaga en la historia colonial de Argentina y la conformación de su Estado nación a partir de Mandisoví y su compleja historia hasta la actualidad.

Desde de una propuesta decolonial y procesual –que se vale de una narrativa que busca romper con el régimen de representación colonial, que hibrida la práctica artística con la mediación y abre espacio al intercambio de saberes–, la investigación busca resignificar el espacio mediante la acción. Esto se materializa en primera instancia como un libro, que se desarrolla a partir de la autoficción y la repetición y que utiliza el eco y la resonancia como mecanismos narrativos. El relato parte de la pregunta “¿cómo trabajar sobre un territorio desde la lejanía?”, y entrelaza cuatro claves en su recorrido narrativo: la historia de un ombú, la de una familia de escoceses en el medio de la llanura, la vibración del metro en la casa de Madrid y la observación de un limón que se pudre.

Cómo trabajar en un territorio desde la lejanía

En tiempos de oscuridad y desesperación, cuando la más aterradora subjetividad parece ser la que está en el poder, gritamos por nuestra oportunidad de ser expansivos.

Manifiesto ferviente
Mercedes Villalba (2019)

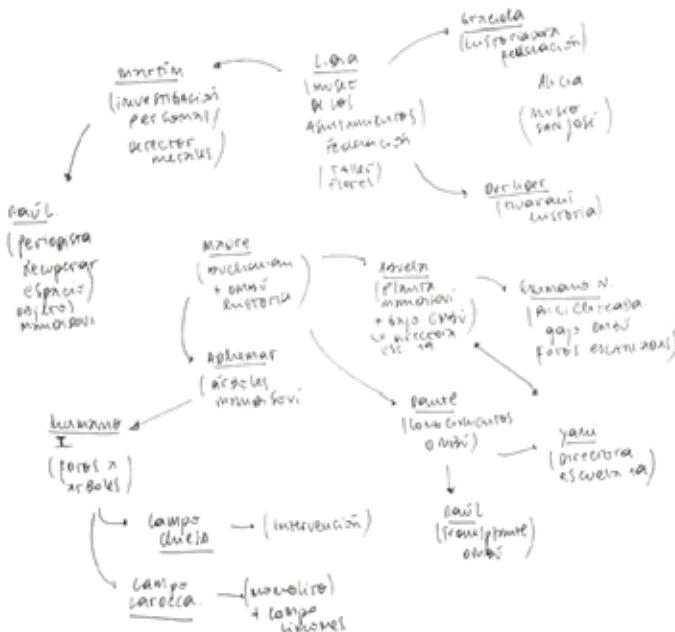
La investigación de *El sueño se convertirá en barro* se inicia a la distancia y durante la pandemia por covid-19. Como base, el proyecto propuso construir la historia de Mandisoví, con todas sus capas, apelando a la ficción en un formato cartográfico y a través de un taller de armado de flores en Federación junto al Museo de Los Asentamientos y con el apoyo de la Beca Activar patrimonio del Ministerio de Cultura de Nación. Para el desarrollo de estas dos propuestas, partí de la idea de rizoma planteada por Deleuze y Guattari (2004), que resuena poé-

ticamente con el proyecto, y en concreto con la historia de Mandisoví, ya que, en el plano orgánico, el rizoma es la forma de vida de la flor del camalote.

El rizoma sólo está hecho de líneas de segmentaridad, de estratificación, como dimensiones, pero también línea de fuga o de desterritorialización. El rizoma no es objeto de reproducción; es una antigenealogía, una memoria corta o antimemoria. Frente a los calcos y todo procedimiento mimético, el rizoma tiene que ver con un mapa que ha de ser producido, construido, siempre conectable, alterable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga (Deleuze y Guattari, 2004, p. 25).

El rizoma trascendió las ideas posibles de formalización del proyecto. Al ver que la situación de confinamiento impuesta por la pandemia no cambiaba y no podía viajar a Argentina, generamos una red de intercambios con varias personas de mi pueblo a la distancia. Comencé en primera instancia a recolectar y leer documentación “oficial”: libros, fotos y artículos que me fueron cedidos por Lidia Grigolatto, trabajadora del museo de Federación. A partir de contactos que me facilitó Lidia, y de mis propios conocimientos familiares, construimos una red de aliados/as generosos/as, con quienes comenzamos a producir intercambios a través de mensajes de audio y videollamadas. En estos intercambios, me encontré con historias e investigaciones de otros/as, hechos con mucho cuidado y afecto hacia la comunidad. Es así como los saberes de la esfera íntima confluyeron en un saber comunitario para dialogar con el relato oficial de Mandisoví. Las primeras personas con las que me reuní fueron el fotógrafo Martín Racedo, el periodista Raúl Combis, y mi madre, Alicia Buchanan. Todas las semanas se sumaban datos curiosos a la investigación, y estos reverberaban con situaciones azarosas de aquel momento. La documentación iba ampliándose cada vez más y estos materiales fueron abriendo las capas de significaciones entre las cosas y también generando nuevas ideas para llevar a cabo en Federación.

Imagen mapa: Estefanía Santiago, 2020.



Impossible poner en imágenes; posible poner en acción

Algunos de los ejercicios de la investigación

En su investigación sobre el arte participativo y la teoría del don, Roger Sansi (2014) indaga en las reflexiones acerca de Nicolas Bourriaud y la estética relacional, y Claire Bishop y el arte participativo. Frente a estos dos puntos de vista distintos, Sansi plantea que “el arte contemporáneo no responde solo a una ‘cultura de la amistad’, a una forma de intercambio libre y espontáneo entre iguales, sino que puede generar relaciones jerárquicas o desiguales”, y plantea que quizá sería mejor entenderlos en términos de una teoría de la “persona distribuida”. En sus palabras:

autoras como Marilyn Strathern o Alfred Gell han desarrollado la noción de la “persona distribuida”: la “persona” no se limita a un

cuerpo y a una mente, sino que puede estar presente en diferentes cuerpos y objetos, pueden ser “extraídos de una y absorbidos por el otro” (Strathern, 1988: 178). Las cosas pueden ser algo más que propiedad de las personas, pueden ser parte de ellas (Sansi, 2014, p. 23).

Estas nociones me resultaron muy útiles para pensar la colectividad en un momento en que, debido al contexto en el que estábamos inversos/as, comencé a cuestionarme cuál era la funcionalidad de la práctica artística. El hecho de pensar la práctica artística como un lugar de encuentro y construcción colectiva se desplegó, aún más, como la base de un modo de hacer concreto. Lo interesante del proceso de trabajo de *El sueño se convertirá en barro* no es el hecho de llegar a algún punto determinado, para clausurar así la investigación en una sola obra, sino todo el abanico de experiencias que esta alberga.

En Federación llevé a cabo una serie de encuentros y entrevistas en torno al proyecto, que incluyeron también retratos fotográficos, y hasta visitamos juntos/as varios de los campos que conforman la amplia extensión de lo que fue Mandisoví.

Lidia Grigolatto, trabajadora del Museo de Los Asentamientos, Federación. Fotografía: Estefanía Santiago, 2021.

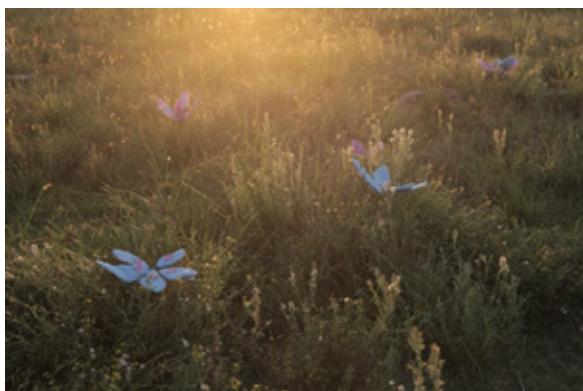


Realizamos un taller de armado de flores en el Museo, el cual terminó convirtiéndose en una mesa redonda de veinte personas, entre niños/as, jóvenes y adultos/as. Para la actividad invitamos particularmente a las personas con las que venía conversando y a otras sugeridas por Lidia. El encuentro no se planteó como un espacio para transmitir un saber (por ejemplo, cómo hacer flores de camalote), sino que fue una excusa para repensar Mandisoví. Se dispusieron una serie de materiales, y comenzamos a trabajar. Lo interesante fueron las experiencias recogidas en torno a Mandisoví, la memoria y la identidad; y los vínculos que se generaron entre los/as asistentes *a posteriori* del encuentro. Si lo planteamos en términos de Sansi (2014), el taller generó un encuentro horizontal donde todo nos pertenecía a todos/as, y todos/as nos distribuimos en la experiencia.

Rama del ombú petrificada que conservó mi abuela y cerámica de la comunidad guaraní encontrada por Raúl en Mandisoví.
Fotografías: Estefanía Santiago, 2021.



Registro taller de flores en el Museo de Los Asentamientos. Fotografías: Estefanía Santiago, 2021 (tres fotos)



Luego instalamos las flores en uno de los campos que perteneció a la extensión de Mandisoví, actualmente propiedad privada. Esta propuesta buscaba un cierre simbólico para el trabajo realizado, con una vuelta al espacio y un señalamiento de lo que allí sucedió: poner algunos de los posibles significados de su nombre –*flor azulada*– sobre la tierra.

Otro ejercicio que funcionó como pieza en sí mismo fue la acción de plantar un ombú. Esto lo hicimos con mi madre en la Escuela N.º 19 (donde trabajaba mi abuela, a tres kilómetros del ombú centenario), como un acto simbólico y poético que busca mantener vigente una herencia de vida y de relatos transmitidos generacionalmente de mujer a mujer, entre mi abuela, mi madre y yo.

**Frame performance “Plantar un ombú” de Estefanía Santiago,
2021.**



Por último, con la colaboración de mis hermanos, realizamos una bicicleteada a campo traviesa en busca de un ombú centenario que, según algunos rumores, provenía del ombú de Mandisoví.

Registro bicicleada. Fotografía: Estefanía Santiago, 2021.



Una vez finalizados todos estos movimientos –y después de organizar el material que generamos y repasar el cúmulo de conexiones que se fueron dando durante esas semanas–, consideré que la única forma de intentar una materialización posible de todos estos encuentros era la escritura narrativa. Debía poner en diálogo toda aquella *materia vibrante*, ya que las imágenes no alcanzaban por sí solas para ahondar en los intersticios que existieron entre unas acciones y otras.

Dibujar el negativo del ombú

Antes de ser un espectáculo consciente, todo paisaje es una experiencia onírica. Sólo se miran con una pasión estética los paisajes que hemos visto primero en sueños.

El agua y los sueños
Gastón Bachelard (2003)

En su texto “La imagen como relato: el espectador común”, Alberto Manguel (2007) discurre sobre el peso que tiene la imagen en nuestro cotidiano, y sobre nuestra capacidad para la elaboración de imágenes

mentales: la imaginación. Cita a Bacon, quien escribió que “para los antiguos todas las imágenes que el mundo nos ofrece estaban guardadas ya en nuestra memoria desde el día de nuestro nacimiento”, mientras que para Platón “todo conocimiento era sólo recuerdo” (p. 21). Manguel (2007) propone entonces que “todos nos reflejamos en las numerosas y variadas imágenes que nos rodean, puesto que forman parte de lo que somos” (p. 22), y a esto agrega que tanto los relatos (escritos u orales) como las imágenes nos brindan información. Que para entender nuestra existencia siempre estamos traduciendo las imágenes en palabras –porque estas son símbolos, signos, mensajes y alegorías– y las palabras en imágenes, puesto que ambas son “la materia de la que estamos hechos” (p. 22). Por su parte, Emanuele Coccia (2021), en su texto *Metamorfosis*, dice, en referencia a nuestro material genético, que

nuestra vida, lo que imaginamos como lo que hay de más íntimo e incomunicable en nosotrxs, no viene de nosotrxs, no tiene nada de exclusivo ni de personal: nos fue transmitida por otrx, animó otros cuerpos, otras parcelas de materia distinta a la que nos alberga (p. 2).

En consonancia con estas líneas, la publicación *El sueño se convertirá en barro* arroja una mirada sensible sobre las informaciones que traemos con nosotros/as. Parte de –y se apoya en– todas aquellas imágenes narradas por las historias, los afectos, las fotografías y los sueños que vienen del pasado y resuenan en el presente, y aquellas que construimos con muchas personas en el proceso de investigación. En *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, Miguel Ángel Hernández-Navarro (2008) plantea que los estratos del tiempo (Koselleck) pasado, presente y futuro, “no sólo suceden diacrónicamente, sino también de modo sincrónico. Móviles y en proceso, son porosos y permeables, de modo que, en cada acto, en cada percepción, se encuentran siempre sedimentados sentidos correspondientes a épocas y circunstancias de enunciación diversas” (p. 9). Construir la historia de Mandisoví tiene que ver con hurgar en estas sedimenta-

ciones temporales, en estas estratificaciones que componen su organización rizomática.

Es por esto por lo que, como primer acercamiento, el proyecto se materializa en un libro en el que los textos, sin seguir una historia lineal, hacen hincapié en el eco y la resonancia como mecanismos literarios para poner en evidencia la vinculación “secreta” entre las cosas, en un ordenamiento ritual de relaciones. El libro busca, por medio de estas capas, dibujar poco a poco la imagen en negativo del ombú. Su presencia se resignifica a medida que se avanza en la lectura; en este sentido, la repetición suma detalles que construyen elementos y objetos pregnantes en el cuerpo del texto. El relato coral de *El sueño se convertirá en barro* está escrito desde la autoficción y el documento, cruzándose en un orden alterado de tiempo: una serie de relatos situados en Madrid, noticias, mensajes de texto o *emails*, y relatos que describen la aventura investigativa realizada en Federación. Un ejercicio especulativo que da lugar, para quien lea el libro, a una construcción imaginativa y de acción sobre aquel territorio, y que puede permitirle ampliar los saberes e inscribir nuevas preguntas en este presente.

Libro El sueño se convertirá en barro. Fotografía: Estefanía Santiago, 2022.



Referencias bibliográficas

- Anzaldúa, G. (1989). *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza. Spinsters / Aunt.*
- Albán Achinte, A. (2013). Pedagogías de la re-existencia. Artistas indígenas y afrocolombianos (pp. 443-468). En *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re) vivir. Tomo I*. Ediciones Abya-Yala.
- Bachelard, G. (2003). *El agua y los sueños*. Fondo de Cultura Económica.
- Hernández-Navarro, M. Á. (2008). *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Cendeac.
- Coccia, E. (2021). *Metamorfosis*. Cactus.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. capitalismo y esquizofrenia*. Editorial Pre-textos.
- Espinosa Miñoso, Y. (2018). Las negras siempre estamos desnudas. En Colectivo Ayllu (comp.), *Devuélvannos el oro. Cosmovisiones perversas y acciones anticoloniales* (pp. 32-49). Colectivo Ayllu.
- Manguel, A. (2007). La imagen como relato: el espectador común. En *Leer en imágenes. Una historia privada del arte* (pp. 17-36). Alianza Editorial.
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En CLACSO (ed.), *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico – estructural a la colonialidad / descolonialidad del poder* (pp. 777-832). CLACSO. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ellago Ediciones.
- Sansi, R. (2014). Arte, don y participación. *Ankulegi*, 18, 13-28.
- Villalba, M. (2019). *Manifiesto ferviente*. Calipso Press.

Referencias artísticas

- Santiago, E (2008). *Paisaje líquido* [Cortometraje].
- Santiago, E (2022). *El sueño se convertirá en barro*. Ed. La Balsa.

- Santiago, E (2015). *Investigaciones sobre la ruina* [Intervenciones en el espacio público].
- Santiago, E (2017). *Istmo* [Película].
- Santiago, E (2018). *Poéticas del derrumbe* [Investigación multidisciplinaria].

Quienes escriben

Alejandra Bertucci

Profesora adjunta en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Áreas de investigación: filosofía contemporánea, hermenéutica, fenomenología, estética. Publicaciones (selección): “Body, freedom and recognition. In the beginnings of Paul Ricoeur philosophy” (en colaboración), en B. Contreras Tasso y S. Arrien (eds.), *From Vulnerability to Promise in Ricoeur: Perspectives from Women Philosophers* (en prensa); “Hermenéutica filosófica y ciencias sociales” (en colaboración), en A. Camou, (2023), *Temas de teoría social contemporánea*; “El problema del realismo en la fotografía. Barthes vs. Soulages”, en A. Erbetta (2017), *Fotografía. Sur l'esthétique de la photographie de François Soulages*; “Hermenéutica y Fenomenología en Paul Ricoeur”, en M. Presas (2015), *En busca de la conciencia corporal*; “Sobre la relación entre arte y realidad”, en M. Ramírez (2012), *Merleau-Ponty Viviente*.

María Luján Ferrari

Profesora adjunta en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y jefa de trabajos prácticos en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Áreas de investigación: filosofía contemporánea, hermenéutica, fenomenología, filosofía social. Publicaciones (selección): “Body, freedom and recognition. In the beginnings of Paul Ricoeur philosophy” (en col-

boración), en B. Contreras Tasso y S. Arrien (eds.), *From Vulnerability to Promise in Ricoeur: Perspectives from Women Philosophers* (en prensa); “Hermenéutica filosófica y ciencias sociales” (en colaboración), en A. Camou (2023), *Temas de teoría social contemporánea; Cuerpo, identidad y sujeto* (compiladora en colaboración con M. Campagnoli, 2018); traductora (en colaboración con F. Naishat) “La crise: ¿un phénomène spécifiquement moderne?”, de P. Ricoeur (en L. Svampa y F. Naishat, *La crisis de sentido en debate. Historicidad, subjetivación y política*; en prensa).

Milagros Kruk

Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional de La Plata, escritora y realizadora audiovisual. Sus investigaciones, tanto teóricas como artísticas, se centran en la imagen audiovisual, el montaje y las narrativas alternativas o no cronomformativas. Colaboradora en el grupo de investigación “La imagen y lo imaginario como hábitat filosófico. Filosofar desde la no-filosofía” (IdIHCS-UNLP). Adscripta en la cátedra de Estética (años 2020 a 2022) (FaHCE-UNLP). En 2022 participó en la muestra colectiva “Sin tiempo de Salida” (curaduría a cargo de Karina Acosta) en Galería Acéfala (Buenos Aires, Argentina) con *Autorretrato N.º 1* (video+performance). Su cortometraje *Self-portrait N.º 1* fue incluido en el festival internacional Experimental Loop (New York, Estados Unidos, 2023). Actualmente se desempeña como asistente de dirección en *Lo que queda de las cosas* (idea: José Supera; dirección: Laura Conde y Mauro López), proyecto audiovisual que cuenta con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes.

Juan Luque

Profesor de Ciencias de la Educación por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Especialista en educación en géneros y sexualidades (FaHCE-UNLP).

Maestrando en Educación (FaHCE-UNLP). Docente de la cátedra Fundamentos de la Educación y de Introducción a la Teoría Feminista, Estudios de Género y Sexualidades (FaHCE-UNLP). Director de Vinculación Educativa (FaHCE-UNLP). Miembro del departamento de Orientación Educativa (Bachillerato de Bellas Artes-UNLP). Integrante de los proyectos de investigación “[La imagen y lo imaginario como hábitat filosófico. Filosofar desde la no-filosofía](#)” (Centro de Investigaciones en Filosofía) y “[Pedagogía, sujetos, experiencias y saberes: producción de teoría e intervenciones del campo pedagógico en los umbrales del siglo XXI](#)” (Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales) (UNLP-Conicet). Áreas de investigación: educación y género.

Germán Prósperi

Profesor, licenciado y doctor en Filosofía por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Posdoctorado en Ciencias Humanas y Sociales (UBA). Se especializa en problemas vinculados a la metafísica. Docente e investigador (FaHCE-UNLP). Ha realizado seminarios de posgrado en la Università degli Studi di Genova (Italia) en 2005-2006. Ha publicado diversos artículos en revistas especializadas, tanto nacionales como internacionales. Autor de los libros: *La respiración del Ser. Apnea y ensueño en la filosofía hegeliana* (2018); *La máquina óptica. Antropología del fantasma y (extra)ontología de la imaginación* (2019); *Psychomachia I. De Christo et Antichristo* (2021) y *Metanfetafísica. Ensayo de sobredosis ontológica* (2023). Ha recibido una mención especial por el libro *La máquina óptica* (Premio Nacional de ensayo filosófico, producción 2016-2019, Ministerio de Cultura de la Nación), así como una distinción por el ensayo “El profeta y el ventrílocuo” en el II Concurso Filosofía Sub-40 organizado por CCEBA, Oficina Cultural de la Embajada de España, Dirección General del Libro y Promoción de la Lectura GCBA, 2016.

Estefanía Santiago

Profesora y licenciada en Comunicación Audiovisual por la Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. Máster en Fotografía Documental y Artística (Beca talento, TAI-URJC, España). Máster en profesiones artísticas (Beca Acciona, Escuela Sur-UC3, España). Artista de prácticas híbridas; construye sus investigaciones poéticas a través de intervenciones en la esfera pública y la vinculación con otros agentes. Utiliza como herramientas principales la instalación, la mediación, la imagen y el texto. Obtuvo la Residencia semestral del Centro de Residencias Artísticas Matadero Madrid (2024), la beca individual de Artes y Educación de la Fundación Miró Mallorca (2021), la beca Activar Patrimonio del Ministerio de Cultura Argentino (2020) y del Fondo Nacional de las Artes (2014); y las becas PAR (2019) y Fondo Nacional de las Artes (2019-2021) con la colectiva MUCA. Participó en las residencias Gullkistan, Encontro de Artistas Novos, Cantera-Tabacalera, El Cortijo, Ababol, entre otras. Su obra formó parte de numerosas exposiciones individuales y colectivas, festivales y congresos en países como Argentina, México, España, Estados Unidos, Dinamarca y Turquía. Actualmente forma parte de la colectiva MUCA y de la Red Políticas y Estéticas de la Memoria.

Silvia Solas

Profesora y doctora en Filosofía por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Área de investigación: filosofía de la imagen; el pensamiento de Merleau-Ponty. Profesora titular de Introducción a la filosofía y profesora adjunta a cargo de Estética, del departamento de Filosofía de la FaHCE-UNLP. Ha dictado seminarios de grado y de posgrado en dicha facultad, en la Universidad Nacional de Quilmes y en universidades de Brasil, Ecuador, Francia. Publicaciones recientes: “La philosophie est partout. Le côté philosophique de l’art et l’expression ‘non-philosophie’ de Merleau-Ponty” (2023); “¿Filosofía o no-filosofía?: ésa no es la cuestión” (2020); *Actas del Coloquio Inter-*

nacional Sobre el pensamiento de Merleau-Ponty (comp., 2018); *Sur la philosophie des images de François Soulages* (2017). Dirige proyectos de investigación sobre cuestiones de imagen en perspectiva filosófica en la UNLP desde 2008 a la fecha. Directora del programa de extensión de Educación para adultos mayores (FaHCE-UNLP, 2010-2014). Directora del departamento de Filosofía (FaHCE-UNLP, 2014-2022). Directora de la *Revista de Filosofía y Teoría Política* (FaHCE-UNLP, 2014-2021).

Andrea Verónica Vidal

Profesora de Filosofía por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata (FaHCE-UNLP). Doctoranda en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE-UNLP). Docente-investigadora del Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS-UNLP/Conicet) y del Centro de Investigación en Filosofía (CIEFi-FaHCE-UNLP). Se especializa en problemáticas referidas a la ontología relacional, la fenomenología de la carne, las epistemologías críticas, la naturaleza, la memoria y su relación con la imagen en la ciencia y el arte. Actualmente se desempeña como profesora adjunta de Introducción a la filosofía (FaHCE) y en la sede Chivilcoy de la Facultad de Psicología (UNLP), y es jefa de trabajos prácticos de Filosofía de las Ciencias (FaHCE-UNLP). Integrante de dos proyectos de investigación acreditados en IdIHCS-UNLP: “La imagen y lo imaginario como hábitat filosófico. Filosofar desde la no-filosofía” y “Epistemología de las ruinas. Debates contemporáneos en torno a la trama ser-saber-actuar”.

Presentamos en este volumen una serie de trabajos sobre la imagen visual y los cruces posibles con los problemas de la verdad y del tiempo en su incidencia sobre lo imaginario y la expresión. Las diferentes cuestiones que surgen en torno a estos problemas abren interrogaciones en clave filosófica desde perspectivas disciplinares variadas: desde la Filosofía del Arte, la Antropología Filosófica, la Ontología, la Filosofía Política, hasta la Historia del Arte, la Filosofía de la Educación y la Pedagogía. Se entrelazan, de este modo, preguntas sobre la historia de las imágenes, sobre lo imaginario en tanto campo límite y de disrupción, sobre las posibilidades de la expresión como paradoja entre lo silencioso y lo decible, sobre la imagen en la literatura y sus alcances filosóficos, sobre el arte de vanguardia y los debates sobre el fin del arte, sobre lo audiovisual y su potencia narrativa, sobre la fotografía como escenario en que conviven presente y pasado, sobre la institución escolar como centro de disputa de sentidos.



Estudios/
Investigaciones

96

ISBN 978-950-34-2607-4

