



UCES

UNIVERSIDAD DE CIENCIAS  
EMPRESARIALES Y SOCIALES  
FACULTAD DE PSICOLOGÍA Y CIENCIAS SOCIALES

# FILOSOFÍA Y CULTURA

## Actas de las VIII Jornadas de Filosofía

Filosofía y cultura : Actas de las VIII Jornadas de Filosofía / Luis María Teragni ... [et.al.] ;  
compilado por Luciano Lutereau. - 1a ed. - Buenos Aires : UCES - Editorial de la  
Universidad  
de Ciencias Empresariales y Sociales, 2011.  
CD-ROM.

ISBN 978-987-1850-02-0

1. Filosofía. 2. Cultura. 3. Actas de Congresos. I. Teragni, Luis María II. Lutereau,  
Luciano, comp.  
CDD 190

Fecha de catalogación: 11/10/2011



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS  
EMPRESARIALES Y SOCIALES  
FACULTAD DE PSICOLOGÍA Y CIENCIAS SOCIALES

---

# FILOSOFÍA Y CULTURA

---

**Compilador:**  
**Luciano Lutereau**



**UNIVERSIDAD DE CIENCIAS  
EMPRESARIALES Y SOCIALES**

**AUTORIDADES UCES**

Rector

**Dr. Gastón A. O'Donnell**

Vicerrectora General

**Lic. María Laura Pérsico**

Secretaria General Académica

**Lic. Viviana Dopchiz**

Secretario Académico de Posgrado

**Lic. José Fliguer**

Prosecretario Administrativo

**Cdor. Claudio Mastbaum**

Prosecretarías Académicas

**Lic. Teresa Gontá**

**Lic. Verónica Peloso**

**Lic. Fernando Saidon**

**Prof. Alejandra Iscoff**

**SUPERIOR CONSEJO ACADÉMICO**

Presidente

**Prof. Dr. Luis N. Ferreira**

---

# ÍNDICE

<b>Sobre la pregunta alternativa</b> LEONARDO ANZOLUT	6
<b>Pensar en lo que hacemos: Hannah Arendt, arte y política</b> MÓNICA BENITO	12
<b>Las concepciones de la cultura en S. Freud y C. Castoriadis: de la filogénesis al imaginario radical</b> MELINA COTHROS	21
<b>“El Jinete de la muerte”, de S. Dalí</b> SEBASTIÁN CYMBERKNOP	31
<b>Consideraciones en torno al Caprice N° 24 en A <i>Minor</i> de Niccolo Paganini</b> FACUNDO FRANZA	38
<b>Cultura del control o subculturas descontroladas Una reflexión sobre la tensión cultural actual</b> JUAN BAUTISTA LIBANO	43
<b>El objeto estético como objeto cultural</b> LUCIANO LUTEREAU	50
<b>Kusch, una iluminación respecto a nuestra constitución cultural y filosófica</b> MARTÍN MOCELLINI	66
<b>El rescate de un mundo perdido a través de la literatura</b> JAVIER OCCHIUZZI	73
<b>La sombra de la cultura</b> LEANDRO ROYO	79
<b>¿Es el tango la soja de Buenos Aires?</b> PAULINA SPINOSO	86
<b>El ethos de los argentinos</b> LUIS MARÍA TERAGNI	94

---

## **Sobre la pregunta alternativa**

Hacia una voluntad incesante de reiterar la pregunta por la interpretación de nuestro Ser o Estar cultural

LEONARDO ANZOLUT

### *Primeras reflexiones*

Me gustaría primeramente definir cómo estamos concibiendo a la filosofía o de que modo se la toma en este pequeño trabajo. Entendemos por filosofía como un método propio de indagación. Es decir, una disciplina con una característica que se halla en su modo de preguntar, destacándola de las demás ¿Estamos de acuerdo en llamar a la filosofía así? ¿Hay algo que no sea tarea de la filosofía? ¿La cultura es tarea de la filosofía? ¿La filosofía puede ser propia de una región? ¿La pretensión de universalidad es propia de la filosofía? Es justamente por este motivo que traigo a Heidegger porque a mi modo de ver, es justamente este autor quien nos da entre otros la posibilidad de construir una filosofía sin pretensión de universalidad ¿La pretensión de universalidad de la filosofía no lo estamos dando por supuesto? ¿No es que la filosofía debe indagar sobre los supuestos?

Pues entonces entendemos a la filosofía en primera medida como un método propio de indagación, por tanto debería ser tarea de la filosofía cualquier campo, en tanto se limite solamente a indagar.

### *Nuestra grandeza y los propios peligros*

En esta breve ponencia intentamos mostrar cuales son las características de suma importancia que lleva implícita nuestra propia filosofía, si se quiere alternativa. Por un lado el carácter utópico, y para esto mostraremos como referencia al movimiento reformista universitario sucedido en Córdoba, y por el otro lado su concepción del Ser o del Estar en entre otras cosas. Pero también advertir a modo de pregunta sobre los posibles peligros a los que puede verse amenazado el pensamiento alternativo en su desarrollo si no ejercemos una voluntad incesante de reiterarnos la pregunta sobre

nuestro Ser o Estar aquí mismo, lo que podría traducir él estando aquí en nuestra cultura. Con este objetivo, de mirarnos nosotros mismos, retrospectivamente, es decir reflexionar, hacia la dirección para afianzarnos en esta maravillosa senda de la filosofía alternativa o latinoamericana donde los protagonistas hoy somos nosotros en el mundo.

### *Características de la grandeza*

El pensamiento alternativo es, sin lugar a dudas, una esperanza y esta característica nos da la fuerza motora para enraizarnos y proyectarnos. Pero veamos que sucede algo que es previo al reconocerse como alteridad y esto son, como dijimos, la esperanza que funciona en el ser mismo y por extensión en los pueblos, generando así luego la fuerza necesaria de una alteridad consistente que es acompañada de manera conjunta del carácter utópico.

Este rasgo utópico que tiene el pensamiento alternativo tiende a dejar de serlo en su desarrollo, pero este mismo tender a dejar de serlo, es lo que le otorga cierta voluntad incesante. Así es como vemos en Heidegger la importancia de reiterar la pregunta por el sentido de ser en su libro *Ser y Tiempo*. Nuestra voluntad incesante debe también ser regida por este reiterarse la pregunta que impera en él dejar de ser utópica una filosofía alternativa, aunque me parece mayormente correcto hablar de una filosofía propia o de lo propio, algo que desarrollaré luego. Vemos que es de una gran importancia la reiteración constante en la propia indagación ¿qué es lo que debe preguntarse? Ya lo veremos mas **abajo** sobre nuestro pensamiento alternativo y sus peligros.

Volviendo a esta característica utópica podemos ubicarla por excelencia a los jóvenes como los portadores por antonomasia. Estos jóvenes son los estudiantes del movimiento de la Reforma Universitaria que hace su eclosión en nuestra Córdoba. Como ya sabemos saturados por el escolasticismo, van asumiendo posiciones disidentes contra el principio de autoridad llevándolos a exigir la modernización de la enseñanza. Por tanto los jóvenes, en términos comparativos, caben ser juzgados como uno de los mayores vehiculizadores de utopía, entendiendo por ello a una capacidad renovadora de obrar, otorgándole una fuerza irreversible ante los

---

conflictos colectivos. Así en este escrito la utopía también se manifiesta en mí propuesta.

Por otra parte podemos señalar otra característica necesaria que a mi modo de ver tiene que existir en el pensamiento alternativo y es la conocida “desobediencia epistémica” que nos constituye en esta alternatividad. Esta característica es la que también floreció con el movimiento reformista estudiantil.

Otra característica que tiene la filosofía Argentina y latinoamericana, desde la construcción de la nación hasta hoy día, es que siempre estuvo enraizada en la preferencia por la acción, sobre todo en la sociedad. Parece ser más profundo un pensamiento cuanto mayormente atraviesa los conflictos sociales de todo tipo. Por lo tanto menos profunda cuanto más se separa de estos. Visión muchas veces inversa. Entre los pensadores vinculados en la acción como los constructores de nuestra nación creo que no es necesario enumerarlos ahora.

Pensar a la filosofía desde aquí, a mi modo de ver, es reflexionarla en ligazón siempre con la sociedad y sus problemáticas. Así lo alternativo, como propio, cobra la fuerza de ser un derecho para el hombre porque este se piensa con la relevancia hacia un acercamiento democrático, independizado, propio, originario y nuestro de Latinoamérica ¿Acaso los griegos no se pensaron a ellos mismos en la construcción de estos mismos conceptos?

¿A qué nos referimos cuando decimos que siempre lo alternativo está en constante lucha por cambiar porque es un pensar atravesado por el conflicto?

Nos referimos a esto con relación al desarrollo de las instituciones donde estas son parte de los problemas estatales y de esta manera el periodo de elaboración de corrientes filosóficas se ve interrumpido hacia una continuidad que busca florecer en un ambiente de constantes heladas dramáticas.

### *Nuestros propios peligros*

¿Pensar nuestra filosofía entendida como alternativa, no tiene en sí mismo inseparablemente que ser ella misma utópica, lo cual impide su desarrollo?

¿Es alternativa a que?



---

¿A otra filosofía o al poder dominante, emancipador?

¿Al llamarnos como alternativa no estamos adjudicándole nosotros mismo su fuerza dominante universalista?

El poder dominante es la otra filosofía o es en si misma la filosofía la que tiende a una dominación desde la universalidad?

Por lo tanto nuestro pensamiento alternativo debe amarrarse en su puerto correspondiente y este es el de la filosofía, en su sentido más amplio, para llegar a ser una filosofía alternativa en las reflexiones reiteradas. Ahora es el momento de exponer la relación de estas ideas con la cultura. Para esto, es decir, para un desarrollo que en ultima instancia nos beneficie en el encuentro o reencuentro de nuestra propia identidad. No hallo otro fundamento o causa mas licita y propia que pararnos, en rigor indagar nuestras condiciones de posibilidad en la interpretación, si quiere hermenéutica, sobre nuestra **cultura** con su cosmovisión e interrogantes.

Entendemos aquí a la cultura como aquellas capacidades humanas o del ser que se generan en las estructuras de la sociedad que ella misma forma<sup>1</sup>. Es en esta interpretación donde hallaremos las grietas de nuestra tierra donde nuestras raíces propiamente aborígenes, es decir nuestras raíces previas a lo dado. Haciendo crecer no un árbol, sino el monte de la filosofía alternativa. Pensar en un registro propio, de los tantos que tiene el instrumento filosófico, esta es el pensamiento alternativo o el propio. Porque si entendemos a lo alternativo como una filosofía que se construye desde la simple oposición de la otra, la clásica, es claramente hacer surgir lo primitivo, cuando digo primitivo digo básico, de donde yace nuestras propias raíces aborígenes y es la perspectiva dualista. Que tampoco hay que ocultarla simplemente porque nos constituye pero es desde aquí nuestro deber, si nos impera la pregunta que indaga reiteradamente sobre nuestras condiciones de posibilidad en la interpretación de la cultura hacia una construcción identitaria. Estos árboles del pensamiento alternativo, no deben, están hundiendo sus raíces en un dualismo pero convergente con el individuo en su cultura para mantenerse ante las tempestades totalizadoras. Podemos ver como Kusch nos habla de las

---

<sup>1</sup> José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, tomo I, ED: Alianza, Madrid, 1982

las uniones de los opuestos en nuestra cultura cuando se refiere a las concepciones del Dios y Diablo como una y la misma cosa que está en el mundo<sup>2</sup>.

Seguir discutiendo, reflexionando, interpretando sobre la filosofía como la entendemos únicamente de manera clásica es en cierta manera en términos heideggerianos un ocultamiento de nuestro ser que existe, pero acá y estando, no siendo. ¿Qué es aquello que yace en el ocultamiento? Esto es el origen precolombino-aborigen existente. Creemos que somos una región de inmigrantes o como se dijo “un crisol de razas”. Por tanto esto es otra forma de ocultamiento que no sé esta refiriendo a una manera de tapar algo simplemente sino a algo que se da y no se muestra. “Aparecer en un no-mostrarse...Aquello en que “aparece” algo, quiere decir aquello en que se enuncia, es decir, no se muestra, algo”<sup>3</sup>

De esta manera la forma de ocultamiento es en última instancia sobre la verdad, entendida como lo que se nos aparece y se deja de mostrar dentro de nuestras condiciones de posibilidad. Las condiciones de posibilidad de los filósofos se rigen en un horizonte de sentido cambiado, trasladado ¿Estamos mirando un horizonte que no nos pertenece, un horizonte que no lo vivimos, no lo experimentamos porque no es de aquí?

Esta visión heideggeriana de nuestro ser / estar es inevitable claramente, pero a su vez esta misma tradición filosófica es la que me posibilita las condiciones para reflexionar nuestra manera de existir propia y desde aquí. Esta posibilidad se nos otorga por la muerte o más bien el fin de la filosofía tradicionalmente entendida, nos otorga la posibilidad su culminación o agotamiento. “ha llegado a su punto final, porque se ha debilitado esa voluntad colocada en la empresa. Quizás sea Nietzsche el último que le da un envión al concepto de la voluntad de poderío”<sup>4</sup>; por cierto Nietzsche es quien nos devela la muerte de la filosofía. Esta serpiente se comió a sí misma con la lengua (lenguaje) su cabeza, es decir la historia del

---

<sup>2</sup> Rodolfo Kusch *Obras Completas*, Tomo II, Libro III, Argentina, ED: Fundación Ross

<sup>3</sup> Martín Heidegger, *El Ser y el Tiempo*, traducción José Gaos, Parágrafo 7. A, P.40, Argentina, Ed: Fondo de Cultura Económica, 2009

<sup>4</sup> Rodolfo Kusch *Obras Completas*, Tomo II, Libro III, Argentina, ED: Fundación Ross

pensamiento filosófico occidental. Como sabemos, para Hegel, él representaba la culminación del proceso dialéctico filosófico.

Si nos detenemos unos segundos en el concepto del “Ser ahí” vemos esta gran importancia que destaca Heidegger hacia esa manera del ser de “estar viviendo”, es decir el Ser estando. Es en este momento del ser que se piensa como estando, existiendo lo que nos autoriza a comprendernos como seres en esta existencia propia del ser aquí, “vivir es *estar* firmemente aquí”.<sup>5</sup>

### *La relación con el término Cultura*

Ver la cultura, es verse mirando para aquí, es decir ver la cultura es estando experimentando la sudamericanidad. Por tanto me comprendo en nuestra sociedad o más bien al menos voy hacia allá. Este movimiento nos da el dominio para aumentarnos las posibilidades de un conocimiento más certero, evidente. Pero para eso debemos reiterarnos continuamente las preguntas fundamentales desde aquí.

### **Bibliografía**

José Ferrater Mora, Diccionario de Filosofía, ED: Alianza, Madrid, 1982

Rodolfo Kusch *Obras Completas*, Argentina, ED: Fundación Ross

Martín Heidegger, *El Ser y el Tiempo*, traducción José Gaos, Argentina, ED: Fondo de Cultura Económica, 2009

---

<sup>5</sup> Rodolfo Kusch *Obras Completas*, Tomo II, Libro III, Argentina, ED: Fundación Ross

# Pensar en lo que hacemos: Hannah Arendt, arte y política

MÓNICA BENITO

En *La condición humana*, Hannah Arendt se propone “pensar en lo que hacemos.”<sup>1</sup> Y lo que hacemos, junto con todo lo dado en y por la naturaleza, nos hace ser seres “condicionados”. Estamos condicionados, dice Arendt, por: 1) la vida biológica; 2) por la mundanidad o mundo artificial de cosas creadas por nosotros; y 3) por la pluralidad, en la medida que somos hombres interrelacionando con otros hombres. Primero, en tanto que el hombre está condicionado por las necesidades vitales, se convierte en animal laborans, cuya actividad, la labor, tiende a la supervivencia individual y a la preservación de la especie. Segundo, en tanto que está condicionado por las mismas cosas que crea, se desempeña como homo faber, cuya actividad, el trabajo o poiesis, le permite producir un mundo artificial de cosas que trascienden su vida individual, entre las cuales las obras de arte conforman un tipo especial de objetos. Y, tercero, en tanto está condicionado a vivir con otros hombres e interactuar con ellos, se convierte en un hombre político, entendiendo “política”, en su sentido griego originario, como espacio de aparición que surge allí donde una pluralidad de seres libres e iguales son capaces de compartir palabras y acciones. La acción o praxis, es la única actividad que se da entre los hombres sin que intervengan cosas o materia. Además, estas tres condiciones y estas tres actividades están atravesadas por una condición más general: la natalidad y la mortalidad.

Arendt analiza cómo estas tres actividades (labor, trabajo y acción) cobran distinta relevancia a través del tiempo. En la antigua Grecia, sostiene, se valora la acción pública de los hombres libres, mientras que la labor y el trabajo quedan reducidos al ámbito privado de lo doméstico y familiar. La distinción entre lo público y lo privado marca dos tipos de mentalidades diferentes. En la esfera

---

<sup>1</sup> Arendt, Hannah, *La condición humana*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 18

---

privada impera una mentalidad basada en la especulación de medios y fines, es más, esta categoría de medios y fines deriva su legitimidad de la fabricación, donde hay un fin, el producto final, que determina y organiza todo el proceso de producción. Así, el material, las herramientas e, incluso, las personas que participan de dicho proceso se convierten en meros medios en relación a un fin.<sup>2</sup> Por eso, ante la insignificancia de la vida del animal laborans –que sólo busca satisfacer sus necesidades vitales–, y la del homo faber –cuya mentalidad es netamente utilitaria–, la solución griega es la fundación de la polis que, como un segundo nacimiento, le permite a los ciudadanos ganar “fama inmortal” mediante la acción y el discurso, que sólo son posibles en el espacio público del ágora.<sup>3</sup>

Analizando el planteo de Arendt podemos conjeturar que el arte, en la antigüedad, se encuentra en una posición tensa, ya que tiene un pie puesto en el trabajo y otro en la acción. Dependiendo desde donde se lo mire es cómo será valorado. Mientras que esa mirada sea desinteresada, comparte con los hombres de acción el amor por lo bello; sin embargo, cuando se hace foco en los productores de las obras de arte, en los artistas, la mirada es de desconfianza. ¿Por qué? Porque los artistas y artesanos son considerados “fabricantes”, es decir que tienen una mentalidad utilitaria. Y nadie con este tipo de pensamiento es apto para la acción, ya que ésta pretende ser un fin en sí mismo sin responder a necesidad alguna.

Para Arendt, en la Época Moderna –período que comienza en el siglo XVII y culmina a comienzos del siglo XX en Europa occidental–, la distinción que se da en la antigüedad entre “lo público” y “lo privado” se diluye con el auge de “lo social” –que rigurosamente hablando no es ni público ni privado.<sup>4</sup> Debido al enorme enriquecimiento de la esfera privada, ahora propiedad privada y riqueza son prácticamente sinónimos. Pero los ricos propietarios, en lugar de exigir el acceso a la esfera pública, como en la antigüedad, reclaman protección para resguardar su propiedad privada, su capital

---

<sup>2</sup> Cfr. Arendt, Hannah. *Between past and future. Six Exercises in Political Thought*. New York, The Viking Press, 1961, pp. 215-216

<sup>3</sup> Cfr. *La condición humana*, op. cit., p. 219

<sup>4</sup> Cfr. *La condición humana*, op. cit., p. 41

y, así, poder acumular más riqueza.<sup>5</sup> Esto no hace más que acrecentar el consumo, de lo que resulta que, en la sociedad, la labor no se circunscribe sólo al ámbito familiar, sino que devora las otras dos actividades (trabajo y acción). Así, la sociedad, vigorizada por el puro número, funciona como si fuese una gran familia, donde los individuos actúan bajo una sola opinión e interés, como si fuesen todos iguales. Pero esta igualdad social es ficticia, si la comparamos con la polis griega, porque no es igualdad entre pares.<sup>6</sup> La igualdad moderna, según Arendt, se basa en el conformismo, donde la conducta reemplaza a la acción.<sup>7</sup> Por eso, si en la antigüedad se valora lo individual, en la modernidad, la sociedad pretende unificar y normalizar, siguiendo ciertos modelos de conducta. Y todos aquellos que se apartan de la norma son, por lo tanto, anormales o asociales.<sup>8</sup>

Para nuestra pensadora, la desvalorización de la acción tiene su raíz en la ciencia económica y, por eso, critica el economicismo moderno, tanto en su versión marxista (Marx y Engels) como en su versión liberal (Locke y Smith), ya que ellos consideran que las relaciones sociales básicas son relaciones económicas.<sup>9</sup> Por consiguiente, la política, entendida por Arendt como acción o praxis, pierde su carácter distintivo y pasa a ser entendida como producción, como fabricación, como trabajo, y éste, a su vez, acaba siendo subsumido a la labor, al consumo. Tal inversión jerárquica se debe, según Arendt, a que los primeros teóricos modernos de la “Economía Política” no distinguen correctamente entre los conceptos de trabajo y labor. Estos autores no hacen más que reflejar la tendencia dominante de su época: “la victoria del animal laborans”,<sup>10</sup> esto

---

<sup>5</sup> Cfr. *La condición humana*, op. cit., p. 73

<sup>6</sup> Cfr. *La condición humana*, op. cit., p. 51

<sup>7</sup> Cfr. *La condición humana*, op. cit., p. 52

<sup>8</sup> Cfr. *La condición humana*, op. cit., p. 53

<sup>9</sup> Relaciones de intercambio mercantil, a la manera liberal, o relaciones de división y coordinación del trabajo, a la manera marxista). Bajo estos puntos de vista, la política queda como una actividad derivada y subsidiaria de la economía (destinada a proteger la propiedad privada y del libre mercado) o incluso como una actividad directamente económica (destinada a fomentar la riqueza nacional y su distribución equitativa entre todos los miembros del cuerpo social).

<sup>10</sup> Cfr. *La condición humana*, op. cit., pp. 344-349

es, la formación de una “sociedad de consumidores”,<sup>11</sup> en donde el mero sustento de la vida se convierte en el bien supremo, en donde la política ya no es pensada como el ejercicio en común de la libertad de cada uno, sino como la administración técnica de las necesidades vitales colectivas, y donde la esfera pública es invadida por “actividades privadas abiertamente manifestadas”,<sup>12</sup> es decir, por la llamada cultura de masas.<sup>13</sup>

En una obra posterior, *Entre el pasado y el futuro*, Arendt escribe un artículo especialmente dedicado a la cultura: “La crisis en la cultura. Su significado social y político”.<sup>14</sup> Aquí, la autora retoma específicamente el tema de la “cultura de masas”, entendiendo por ella la cultura derivada de la “sociedad de masas”.<sup>15</sup> Pero si bien la sociedad de masas y la cultura de masas son fenómenos interrelacionados, no es la “masa” –el puro número– el común denominador, sino la sociedad –en la cual la masa se incorpora.<sup>16</sup> Sociedad y sociedad de masas son, por lo pronto, expresiones modernas. Y Arendt va a analizar el desarrollo de la cultura en estas sociedades y su relación con la política.<sup>17</sup>

Cabe aclarar que los términos “cultura” y “arte” son usados casi como si fueran sinónimos y aunque Arendt es consciente de que no lo son, sin embargo, considera que cualquier discusión sobre la cultura debe tomar como punto de partida el fenómeno del arte,<sup>18</sup> ya que el arte tiene la capacidad de reflejar la sociedad en la está inmerso. Hecha esta salvedad podemos adentrarnos a hablar de arte.

Como habíamos dicho anteriormente, las obras de arte son una categoría especial de productos que el homo faber crea. A diferencia de los objetos de uso, que son transitorios, las obras de arte tienden a la inmortalidad potencial; también, mientras los objetos

---

<sup>11</sup> Cfr. *La condición humana*, op. cit., pp.135-136

<sup>12</sup> Cfr. *La condición humana*, op. cit., p. 140

<sup>13</sup> Cfr. *La condición humana*, op. cit., p. 57

<sup>14</sup> Arendt, Hannah. *Between past and future. Six Exercises in Political Thought*. New York, The Viking Press, 1961

<sup>15</sup> Cfr. *Between past and future*, op. cit., p.197

<sup>16</sup> Cfr. *Between past and future*, op. cit., p. 200

<sup>17</sup> Cfr. *Between past and future*, op. cit., p. 211

<sup>18</sup> Cfr. *Between past and future*, op. cit., p. 210

de uso deben cumplir alguna función, de las obras de arte no se espera que cumplan función alguna. En este sentido, en la modernidad, a diferencia de lo que ocurría en la Edad Antigua, los artistas son considerados “auténticos” productores de aquellos objetos que cada civilización deja tras de sí, como testimonio perdurable del espíritu que la animó,<sup>19</sup> siempre que, claro, su crear sea libre y desinteresado.

En la Edad Moderna, Arendt distingue dos momentos: uno que se da a fines del siglo XVIII, cuando la sociedad se concentra en una “pequeña burguesía”, cuya mentalidad considera todo en términos de utilidad inmediata y para la cual sólo tiene valor lo material. Para esta burguesía, las obras de arte y cualquier manifestación artística carecen de valor por considerarlas inútiles.<sup>20</sup> Un segundo momento, que acaba en la sociedad de masas, se da cuando este tipo de filisteísmo, “inculto” y corriente, es reemplazado por otro que, por el contrario, está demasiado interesado en la “cultura” y la monopoliza para sus propios fines, a saber: status y posición social. Pero los “nuevos ricos” –que disponen de tiempo libre, porque se han liberado del trabajo físicamente agotador–, no sólo están ávidos de “cultura” para perfeccionarse sino, también, para alejarse de sus orígenes u ocultarlos.<sup>21</sup> Es así que la misma palabra “cultura” se vuelve sospechosa, porque mientras dé lo mismo que una obra de arte sirva tanto para educarse como para ocultar un agujero en la pared, en ambos casos, la obra de arte se utiliza como medio para otros fines. Los mismos artistas se dan cuenta de esta situación y comienzan a criticar esta sociedad y esta cultura filisteísta, incluso antes de que la sociedad se transforme en sociedad de masas.<sup>22</sup>

Cuando la sociedad crece en número, la mentalidad sigue siendo la misma, sólo que cambia la finalidad. Ya no se trata, dice Arendt, de ascender en la sociedad sino de entretenerla. La cultura se devalúa a tal extremo que se transforma en puro entretenimiento. Y los productos del entretenimiento, como cualquier otro bien de

---

<sup>19</sup> Cfr. *Between past and future*, op. cit., p. 201

<sup>20</sup> Cfr. *Between past and future*, op. cit., p. 201

<sup>21</sup> Cfr. *Between past and future*, op. cit., pp. 201-202

<sup>22</sup> Cfr. *Between past and future*, op. cit., pp. 202-203



---

consumo, sólo sirven para pasar el rato, para llenar un vacío, y tienden a ser consumidos rápidamente. Esto se parece a la actividad del animal laborans, en donde el hombre devora dichos productos para satisfacer una necesidad, en este caso, vital-social.<sup>23</sup> Arendt habla de “pan y circo”<sup>24</sup> para ejemplificar esta doble relación del animal laborans con el alimento del alma y del espíritu (burgués).

Los consumidores tienen un apetito descomunal por la novedad, por eso, sostiene Arendt, cuando a la industria del entretenimiento se le acaban las mercancías echa mano a la cultura pasada y presente. Lamentablemente, esto no significa que la cultura se extienda a las masas, sino que está siendo destruida ya que los objetos culturales no pueden ser ofrecidos tal como son, sino que deben transformarse para ser entretenidos y fáciles de consumir.<sup>25</sup> Así, la cultura de masas surge cuando la sociedad se apodera de los bienes culturales y los devora, no sin antes haberlos rumiado, masticado una y otra vez, para digerirlos y assimilarlos. Mientras que en la vida biológica este proceso termina en la eliminación, en la vida social, los objetos culturales no desaparecen sino que acaban en la decadencia.<sup>26</sup>

Para evitar la decadencia del arte, Arendt retoma el modelo antiguo que guiaba a la praxis en la polis: su mirar desinteresado y su falta de necesidad. Para valorar una obra de arte en sí misma, sostiene, hay que tomar cierta distancia entre nosotros y el objeto y esto sólo ocurre en la medida en que nos olvidemos de nosotros mismos, de las preocupaciones, los intereses y las urgencias de la vida. Se trata de una actitud desinteresada, también al estilo kantiano, en la que el hombre sólo después de haberse liberado de las necesidades de la vida puede ser libre para el mundo. Y sólo cuando las necesidades están satisfechas, enfatiza Arendt, podemos hablar de cultura.<sup>27</sup>

Para Arendt, en las primeras etapas de la sociedad, si bien sus miembros son libres de las necesidades vitales, no lo son de las

---

<sup>23</sup> Cfr. *Between past and future*, op. cit., p. 205

<sup>24</sup> Cfr. *Between past and future*, op. cit., pp. 206-207

<sup>25</sup> Cfr. *Between past and future*, op. cit., p. 207

<sup>26</sup> Cfr. *Between past and future*, op. cit., pp. 207-208

<sup>27</sup> Cfr. *Between past and future*, op. cit., p. 210

---

preocupaciones que tienen en relación al status y la posición social o a las reflexiones sobre su ser individual. Pero en la sociedad de masas el problema es más grave, no por las masas mismas, sino porque esta sociedad de consumidores ya no usa el tiempo de ocio para perfeccionarse y, así, adquirir más status, sino para acrecentar el consumo y el entretenimiento. El resultado de esto, sostiene Arendt, no es la cultura de masas –que estrictamente hablando no existe–, sino el “entretenimiento de masas” alimentado por los objetos culturales que han mutado hasta convertirse en objetos de entretenimiento. Esto se debe, según Arendt, a que la sociedad no es capaz de cuidar las obras de arte como tales porque su actitud hacia los objetos es siempre una actitud consumista.<sup>28</sup>

Esta actitud, hoy en día, también aplica a la política. En la actualidad, somos propensos a creer que quienes participan en política o en los asuntos públicos son proclives a tener una mentalidad utilitaria. Para Arendt una de las posibles razones de este cambio de énfasis se debe a que la mentalidad fabril invade la esfera política a tal punto que damos por sentado que la acción, incluso más que la producción, está determinada por la categoría de medios y fines.<sup>29</sup> Es así que los artistas deben sentir ante la política la misma desconfianza que antes ésta tenía hacia ellos. Se conserva, así, aunque de manera inversa, un conflicto permanente entre arte y política que, para Arendt, no puede ni debe resolverse.<sup>30</sup>

No hay que olvidar que, para Arendt, el lugar de privilegio lo tiene la acción, la política. Eso lo deja muy en claro en *La condición humana*. Sin embargo, también le reconoce al arte un papel importante en tanto que le aporta a la acción y al discurso belleza, que no es un asunto menor, ya que sin belleza o gloria –que es lo que hace que las acciones y discursos cobren un dejo de inmortalidad–, éstos pasarían por el mundo sin dejar rastro.<sup>31</sup> Pero aunque éste sea un papel muy importante, sin embargo, el arte así concebido no deja de tener un carácter secundario. En *La crisis en*

---

<sup>28</sup> Cfr. *Between past and future*, op. cit., pp. 210-211

<sup>29</sup> Cfr. *Between past and future*, op. cit., p. 217

<sup>30</sup> Cfr. *Between past and future*, op. cit., pp. 217-218

<sup>31</sup> Cfr. *La condición humana*, op. cit., p. 191

la cultura, Arendt jamás se contradice con respecto a esta idea,<sup>32</sup> sin embargo, al analizar en mayor profundidad la relación del arte con la política, le otorga a aquél un lugar mucho más protagónico. En esta obra, Arendt observa cómo en la modernidad se repite, de alguna manera, la antigua posición dual del arte en relación con las esferas privada y pública: los artistas crean en privado,<sup>33</sup> mientras sus producciones, las obras de arte, sólo cobran sentido en público. Hasta aquí, nada parece haber cambiado en la interpretación arendtiana. Pero como ese espacio del que habla Arendt es, además, el espacio de aparición donde también tienen lugar la acción y el discurso,<sup>34</sup> el arte cobra, de alguna manera, un papel casi tan importante como ellos para la sociedad. ¿En qué sentido? En que, a diferencia de lo que pasaba en la antigüedad, ahora se valora y se espera que los artistas sean libres para expresarse, incluso cuando lo hagan en contra de la sociedad y/o de la política.<sup>35</sup> Es decir que a través de sus obras, los artistas, voluntaria o involuntariamente, sacan a la luz sus pensamientos y reflejan la situación que los atraviesa. El arte, cuando adopta esta actitud voluntariamente, deja un poco de lado su carácter pasivo-contemplativo para tomar una posición activa y se torna a sí mismo, de alguna manera, político. Pero sin llegar a ello, ya que no se espera que el arte cumpla ninguna función, aunque sea de denuncia, si no perdería su esencia, el arte también “habla”. En cualquiera de sus manifestaciones, el arte tiene mucho que decir.

Lo irresoluble del conflicto entre arte y política al que se refería Arendt consiste, según mi opinión, en que cada uno de los dos debe cuidar su lugar y seguir siendo un fin en sí mismo y no transformarse en medio para un fin distinto de sí. En el caso del arte, conseguir status o entretener o, yendo aún más lejos (y no tanto, desgraciadamente) ponerse al servicio de políticas totalitarias. Si la acción no debe perder su libertad, el arte tampoco. Ninguno de

---

<sup>32</sup> Cfr. *Between past and future*, op. cit., p. 218

<sup>33</sup> El arte contemporáneo va a romper con varias reglas, una de ellas es el acto creativo privado y solitario. No en todos los casos, obviamente.

<sup>34</sup> Cfr. *Between past and future*, op. cit., p. 219

<sup>35</sup> Cfr. *Between past and future*, op. cit., p. 218

---

los dos, dice Arendt, debe perder la capacidad de juzgar y de decidir sobre los asuntos públicos y el tipo de acción que se debe tomar.<sup>36</sup>

Al comienzo habíamos mencionado que Arendt, en *La condición humana*, relaciona las tres actividades –labor, trabajo y acción– con el nacimiento o natalidad. La labor no sólo asegura la vida de cada individuo, sino la de toda la especie; en el trabajo, el producto artificial, creado por el hombre, le da a la condición humana un carácter de permanencia y durabilidad que logra trascender la vida mortal; la acción, en tanto se compromete en establecer y preservar los cuerpos políticos, crea la condición para el recuerdo y, con ello, para la historia. De las tres actividades, la acción es, para Arendt, la más relacionada con la natalidad, porque “el recién llegado, sostiene, posee la capacidad de empezar algo nuevo, es decir, de actuar.”<sup>37</sup> Pero no sólo la acción, como vimos, goza en exclusiva de este privilegio. Dentro de la esfera pública –que es la esfera de aparición, la de todos y en la que todos deberíamos tener derecho a ser libres–, somos seres para la vida, para generar, para crear y para añadir algo propio al mundo. Y el arte sabe mucho de eso.

---

<sup>36</sup> Cfr. *Between past and future*, op. cit., pp. 222-223

<sup>37</sup> Cfr. *La condición humana*, op. cit., p. 23. Cfr. *Between past and future*, op. cit., p. 218

# Las concepciones de la cultura en S. Freud y C. Castoriadis: de la filogénesis al imaginario radical

MELINA COTHROS

En este trabajo abordaré la concepción de la cultura sostenida por Freud, centrándome en sus análisis que toman por objeto la religión. Localizaré algunas zonas de tensión en estos planteos, especialmente en lo que concierne a las tesis filogenéticas y al origen de la cultura. Recurriendo al pensamiento del filósofo y psicoanalista greco-francés Cornelius Castoriadis, tomaré estas tensiones como resultado del enmascaramiento de la radicalidad de la imaginación, y me valdré de los postulados de este autor para caracterizar la cultura y la religión.

Parto de la definición de cultura ofrecida por Freud en *El porvenir de una ilusión*: “todo aquello en lo cual la vida humana se ha elevado por encima de las condiciones animales y se distingue de la vida animal [...] Por un lado, abarca todo el saber y poder-hacer que los hombres han adquirido para gobernar las fuerzas de la naturaleza y arrancarle bienes que satisfagan sus necesidades; por el otro, comprende todas las normas necesarias para regular los vínculos recíprocos entre los hombres y, en particular, la distribución de los bienes asequibles”<sup>1</sup>. El punto de vista de partida es, como Freud reconoce, económico: se trata del dominio de la naturaleza y de la distribución de los bienes obtenidos. A continuación Freud realiza un pasaje de la perspectiva económica a la psicológica: del “inventario psíquico” de la cultura, la religión se revela como la pieza más importante, que sirve a un triple propósito: “desterrar los terrores de la naturaleza, reconciliar con la crueldad del destino, en particular como se presenta en la muerte, y resarcir de las penas y privaciones que la convivencia cultural impone al hombre”. Se trata, en última instancia, de “volver soportable el desvalimiento

---

<sup>1</sup> Sigmund Freud (1927), *El porvenir de una ilusión*, en Obras Completas, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1986, Volumen XXI, pp. 5-6.

humano”, tanto frente a la naturaleza, como frente a las privaciones que la cultura misma impone. Ahora bien, puede sostenerse que el punto de vista económico se ve matizado en las posteriores afirmaciones de Freud: hace su entrada en escena la “crueldad del destino”, la muerte. No se trata simplemente de un dominio de la naturaleza, superior cuantitativamente al logrado por los animales, sino también de la evitación de la “angustia ante la falta de sentido”. Retendremos esta aclaración para posteriores elucidaciones.

¿Cómo piensa Freud la religión en esta obra, *El porvenir de una ilusión*? La religión respondería a la añoranza del padre: “se creará un tesoro de representaciones, engendrado por la necesidad de volver soportable el desvalimiento humano, y edificado sobre el material de recuerdos referidos al desvalimiento de la infancia de cada cual, y de la del género humano”<sup>2</sup>. Vemos aquí el entrelazo de dos perspectivas: la psicológica, individual, y la filogenética. Hay una remisión de la infancia individual a la de la especie, lo cual responde a la conocida tesis de la recapitulación de la filogénesis por la ontogénesis. Hablar de algo así como la “infancia del género humano” refiere, a todas luces, a una perspectiva evolutiva, a una matriz de desarrollo, y, es importante remarcarlo, de progreso universal. Asimismo, la postulación de que el “tesoro de representaciones” del que se nutre la religión responde no simplemente a la realización de un deseo, sino a resabios de una realidad histórica, esto es, verdaderamente acaecida, permite a Freud trazar un puente entre la religión y la neurosis, que se sirve, en última instancia, de la tesis filogenética: Dios no es simplemente la hipóstasis de la figura paterna, sino que remite al protopadre de los albores de la humanidad. Aquí recurre Freud al “mito científico” presentado en *Tótem y tabú*. En esta obra, Freud interpreta al animal totémico como el sustituto del padre, ante quien los hijos del clan profesaban sentimientos ambivalentes. Se trataba de un padre violento, celoso, que se reserva todas las mujeres para él y asesinaba, expulsaba o castraba a sus hijos. La hipótesis freudiana surge de la conjugación de la hipótesis darwiniana sobre el estado primordial de la sociedad humana, con la traducción psicoanalítica del animal y el banquete

---

<sup>2</sup> Ídem, p.18.

totémico. De esta forma concluye Freud que los hermanos expulsados se aliaron, mataron y devoraron al padre, poniendo fin a la horda paterna. Dice Freud: “El banquete totémico, acaso la primera fiesta de la humanidad, sería la repetición y celebración recordatoria de aquella hazaña con la cual tuvieron comienzo tantas cosas: las organizaciones sociales, las limitaciones éticas y la religión.”<sup>3</sup> En otras palabras, se localiza un momento fundacional, que daría origen a la cultura, con el establecimiento de la prohibición del incesto y del parricidio.

*Moisés y la religión monoteísta*, obra freudiana publicada en 1937, retoma el esquema de *Tótem y tabú*, así como la analogía, explicitada en *El porvenir de una ilusión*, de los fenómenos religiosos con la neurosis. En *Moisés...*, Freud extrapola la fórmula de la neurosis, “Trauma precoz – Defensa – Latencia – Desencadenamiento de la neurosis – Retorno parcial de lo reprimido”<sup>4</sup>, a la explicación de la religión. Esta sería entonces un síntoma, retorno de sucesos traumáticos, de contenido sexual y agresivo, que habían sido rechazados. Freud construye la hipótesis de que Moisés era en realidad egipcio, y es quien introduce a los judíos en el culto monoteísta, el cual había sido creado por Akenatón y rechazado por los egipcios. Los judíos abrazan al principio esta religión, aunque, en una repetición del parricidio primordial, asesinan a Moisés. Generaciones más tarde se vuelve a instalar el culto monoteísta, reforzado por la culpa por el asesinato.

Freud habla de una transmisión hereditaria de huellas mnémicas que dan cuenta de vivencias tales como el asesinato del padre y la castración. Ello es lo que permite, según Freud, realizar el salto de las elucidaciones referentes a la psicología individual al plano de la psicología colectiva. Asimismo, la postulación de la herencia a través de las generaciones tendría una importancia fundamental, ya que “estrechamos el abismo que la soberbia humana abrió en épocas remotas entre el hombre y el animal [...] Si esta vida instintiva de los animales acepta, en principio, una explicación, entonces

---

<sup>3</sup> Sigmund Freud (1913), *Tótem y tabú*, en Obras Completas, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1986, Volumen XIII, p. 144.

<sup>4</sup> Sigmund Freud (1937), *Moisés y la religión monoteísta*, Buenos Aires, Editor Proyectos Editoriales, 1988, p. 113.

sólo puede ser que traen a su nueva existencia individual las experiencias de la especie; es decir, que conservan en sí los recuerdos de las vivencias de sus antepasados. En el animal humano sucedería fundamentalmente lo mismo. Su herencia arcaica, aunque de extensión y contenidos diferentes, corresponde por completo a los instintos de los animales.”<sup>5</sup>

Puede considerarse que la alusión a la filogénesis cumple un rol fundamental en la conceptualización freudiana de la cultura. A pesar de las corrientes referencias a la diferencia abismal, al salto cualitativo, que en teoría Freud habría supuesto entre el hombre y el resto de los animales, la filogénesis representa un intento de acercamiento. Freud es influenciado en este respecto por el darwinismo de Haeckel, como señala Paul-Laurent Assoun.

Por otro lado, y retomando la cuestión de la matriz evolutiva universal a la que habíamos hecho referencia cuando mencionamos la “infancia de la humanidad”, en *Moisés...* Freud compara a las diversas religiones existentes en función de cuán avanzadas evolutivamente sean: las orientales, sostiene, al reducirse al culto de los antepasados serían más arcaicas que la religión judía y la cristiana. Es importante tener en cuenta esto ya que nos habla de cierta inclinación freudiana al positivismo, a lo que asimismo podemos adscribirle su interés por la filogénesis y la búsqueda de un referente histórico, efectivamente acaecido, para los síntomas que conforman la religión.

En *El porvenir de una ilusión*, Freud compara, como hemos explicado, la religión a la neurosis infantil, y la contrapone a la racionalidad. Se consagra, como él mismo dice, a “Nuestro Dios Logos”. Podría decirse que lo que es la cura a la neurosis, es la racionalidad a la religión. Ello no implica, cabe aclarar, una visión ingenua del progreso inexorable de la humanidad, ya que la postulación de la pulsión de muerte atenta contra él. Sin embargo, sostiene Freud que “la voz del intelecto es leve, mas no descansa hasta ser escuchada. Y al final lo consigue, tras incontables, repetidos rechazos. Este es uno de los pocos puntos en el que es lícito ser optimista respecto del futuro de la humanidad.”<sup>6</sup> Nuevamente, como habíamos remarcado

---

<sup>5</sup> Ídem, p. 144.

<sup>6</sup> Sigmund Freud (1927), *El porvenir de una ilusión*, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1986, Volumen XXI, p. 52.



---

con respecto a la ponderación de las religiones en referencia a un progreso evolutivo, nos topamos con la idea de un punto externo de comparación de la cultura, el racional o científico, y la esperanza de un progreso universal en pos de un mayor grado de racionalidad. En estos puntos es que el positivismo freudiano se evidencia.

Ahora bien, pasaremos a situar lo que consideramos son “zonas de tensión” en los planteos freudianos. Tomemos la hipótesis de la horda primitiva y la emergencia de la cultura. Vemos que aquello a explicar, el surgimiento de la cultura, es presupuesto: en esta supuesta horda primitiva ya encontramos la ambivalencia de sentimientos hacia el padre, así como la comunicación entre hermanos, es decir, la existencia del lenguaje. Se trata de características, a todas luces, culturales. En *Moisés y la religión monoteísta*, Freud admite que fracasa al momento de explicar el surgimiento del monoteísmo: su tesis, en última instancia, reconduce el origen a un momento anterior al de Moisés, el del reinado de Akenatón, y toma como “factor externo” para explicar la creación del monoteísmo la unificación del poder en una única figura, la del faraón. Es claro que esta idea se revela especialmente débil: pueden citarse numerosos contraejemplos, situaciones de centralización del poder que no dieron lugar a una religión monoteísta.

Por otro lado, consideramos que las tesis filogenéticas responden a la necesidad de hallar un punto de referencia último, históricamente acaecido, así como de asegurar una cierta fijeza pulsional, que acerque la humanidad a la animalidad. Ahora bien, en la obra freudiana encontramos a su vez tesis en las que se vislumbra una radical separación del hombre con respecto al resto de los animales, a la vez que la postulación del predominio de la fantasía y de la realidad psíquica por sobre la material, histórica. Pensamos que es posible entonces considerar las ideas positivistas como un encubrimiento o atemperación de la radicalidad de otras tesis freudianas. El pensamiento de Cornelius Castoriadis permite profundizar aquellos postulados más revolucionarios, a la vez que da cuenta de las zonas de tensión que hemos puesto en evidencia.

Castoriadis sostiene que la cultura “es el ámbito del imaginario en sentido estricto, el ámbito poiético, aquello que en una sociedad

---

va más allá de lo meramente instrumental”<sup>7</sup>. Es así que discrimina entre un sector funcional de la sociedad, y otro poiético, en lo que hace la relación entre el modo en que se hacen las cosas y su finalidad. A primera vista, es clara la diferencia entre esta concepción de cultura, y la definición que Freud ofreció, en la que parece sólo atender al aspecto funcional. Lo que Castoriadis resalta, y que la tradición encubrió, es la manifestación de lo imaginario, que presenta dos sedes: la psique y el dominio histórico-social. Estas dos regiones ontológicas son irreductibles, pero indisolubles. La imaginación es el motor creativo, aquel que permite la emergencia de, a nivel social, significaciones imaginarias sociales, así como, a nivel psíquico, representaciones y afectos. No puede deducirse de lo racional, ya que excede la lógica tradicional, y tampoco de lo real, ya que no es una mera explicitación de algo que “ya está ahí”.

Las significaciones imaginarias sociales son las que constituyen el mundo que cada sociedad, a partir del colectivo anónimo, históricamente crea para sí. Se cristalizan en instituciones, es decir, en el lenguaje, en los modos de ver, hacer, valorar. Son las que determinan qué es real, qué tiene sentido, qué no lo tiene, para una determinada sociedad. Son catectizadas por la psique cuando es socializada: Castoriadis explica que de un estado monádico inicial, asimilable al narcisismo primario freudiano, en el que el sujeto equivale al objeto, el deseo a la representación, se pasa, aunque nunca completamente, a la formación de un individuo que es introducido en la realidad compartida e inviste las significaciones sociales, en un conato de retorno a la unidad de sentido previa.

Las significaciones imaginarias sociales siempre se despliegan en dos dimensiones indisociables: la lógica (que Castoriadis denomina “ensídica” o “conjuntista-identitaria”), y la estrictamente imaginaria. La dimensión ensídica refiere a operaciones con elementos, clases, propiedades y relaciones postuladas como distintas y definidas. Se trata de un nivel en el que la existencia es determinación. Ahora bien, en la dimensión propiamente imaginaria, la existencia es significación. Las significaciones se relacionan indefinidamente

---

<sup>7</sup> Cornelius Castoriadis (1996), “Imaginario e imaginación en la encrucijada”, en *Figuras de lo pensable*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999, p. 98.

---

unas con otras según el modo de la remisión, sin que pueda determinarse claramente la distinción y la definición. Ello responde a un tipo de organización que Castoriadis denomina “magma”, y que es propio de la imaginación radical, psíquica, y del imaginario social. Constituye la novedad ontológica de los dominios psíquico e histórico-social, dominios en los que hay creación ex nihilo: del flujo afectivo/representacional/intencional, en el primer caso; de significaciones imaginarias sociales, en el segundo. Castoriadis explica que “un magma contiene conjuntos –y hasta un número definido de conjuntos- pero no es reductible a conjuntos o a sistemas de conjuntos, por ricos y complejos que éstos sean. (Este intento de reducción es la empresa sin esperanza del funcionalismo y del estructuralismo, del causalismo y del finalismo, del materialismo y del racionalismo en la esfera histórico-social).”<sup>8</sup> Lo propio del hombre no es su dominio de la naturaleza, la técnica, o su racionalidad (lo que Castoriadis ubica a nivel de la lógica conjuntista-identitaria, es decir, reducido a lo estrictamente funcional), sino la imaginación desfuncionalizada, esto es, el que las representaciones y significaciones sociales sean arbitrarias, no estén fijadas de antemano (lo que, en la definición de cultura, es caracterizado como poiético). Vemos entonces que Castoriadis se opone al acercamiento que Freud realiza entre el hombre y el animal vía la filogénesis. Asimismo, las tesis filogenéticas contribuyen a la universalización de cuestiones que son histórico-sociales, como el patriarcado. Sin embargo, cabe aclarar que Castoriadis se sirve de ideas también freudianas para resaltar la particularidad humana: el predominio del placer de representación sobre el de órgano, la plasticidad pulsional, es decir, la ausencia de la fijeza o predeterminación instintiva, entre otras.

Castoriadis enfatiza que la sociedad se autoinstituye: no debe localizarse su origen en algo extrínseco, sino que se comprende como autocreación. De ahí se sigue que sea en vano el explicar el origen de la cultura, o de un determinado universo social: puede dilucidarse en qué condiciones emergió, pero no explicarse, ya que

---

<sup>8</sup> Cornelius Castoriadis (1984), “Lo imaginario: la creación en el dominio histórico-social”, en *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*, Barcelona, Gedisa, 1988, p. 72

una explicación sólo daría cuenta del plano ensídico, de las determinaciones, y la creación comporta la indeterminación; si algo está determinado, dice Castoriadis, lo está de una vez y para siempre, por lo que no habría creación genuina. De allí que cualquier intento de dar cuenta del surgimiento de la cultura (incluido, claro está, el freudiano) incurra en una petición de principio, en su mismo intento de evadir lo que, en última instancia, remite a la falta de fundamento último de la institución social. Sostener que existen leyes naturales o históricas (como la racionalidad creciente) que rigen el devenir de la humanidad contribuiría a este enmascaramiento. Castoriadis habla del “círculo de la creación”<sup>9</sup>, el hecho de que la institución presuponga los individuos socializados, fabricados por ella. Remite esta circularidad a la significación misma, ya que el lenguaje suscita la pregunta por la significación de la significación, las cuestiones del para qué, el porqué, el origen. Y, justamente, el que el ser sea indeterminación, abismo sin fondo, quiere decir que estos interrogantes no pueden ser respondidos: el cosmos no logra cubrir completamente el caos, que se hace presente a través de estas “rajaduras”. Como Freud, Castoriadis encuentra en la muerte y la destrucción la manifestación de lo caótico. Afirma que “La humanidad sin duda tiene la oscura experiencia de este abismo desde su primer día y sin duda esta experiencia señala y marca su salida de la simple animalidad”<sup>10</sup>.

Castoriadis sostiene que toda religión incluye en su sistema de creencias el origen de la institución, y la institución de la sociedad incluye siempre la interpretación de su origen como algo extrasocial, y así remite a la religión. Afirma que “lo que pudo llamarse la necesidad de religión corresponde a esa negativa de los seres humanos a reconocer la alteridad absoluta, el límite de toda significación establecida, el envés inaccesible que se constituye en todo lugar al que se llega, la muerte que mora en toda vida, el absurdo que rodea y penetra todo sentido”<sup>11</sup>. En otras palabras,

---

<sup>9</sup> Cornelius Castoriadis (1982), “La institución de la sociedad y de la religión”, en *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*, Barcelona, Gedisa, 1988, p. 180.

<sup>10</sup> Ídem, p. 186.

<sup>11</sup> Ídem, p. 187.

la religión se presenta como la negación más enfática del caos, del abismo. Las mencionadas cuestiones donde el abismo se hace presente, como la muerte, intentan ser englobadas por las significaciones imaginarias sociales. Notemos que esta idea se halla en la línea de la afirmación freudiana de que la religión permite dominar la angustia ante la falta de sentido, lo que Freud vincula al desvalimiento. Se trata, a nuestro entender, de una concepción más profunda y abarcadora que la que simplemente establece a Dios como proyección de una imago paterna. En la universalización de este último postulado caemos en la naturalización del patriarcado, así como en el psicologismo: las significaciones imaginarias sociales no pueden reducirse sin más a las representaciones psíquicas, aunque ello no significa que no estén indisolublemente ligadas. A esto debe agregarse el que, en la teoría freudiana, la cuestión de Dios como sustituto paterno hunda sus raíces en la idea del asesinato del protopadre, que ya hemos criticado.

Ahora bien, Castoriadis afirma que ha habido dos momentos históricos en los que la sociedad vislumbró su origen como autoinstituida, es decir, en las que se acercó a un proyecto de autonomía, de apertura de sentido: la Grecia clásica (surgimiento de la democracia y la filosofía) y la modernidad europea. Estos acontecimientos emergen como excepciones históricas, a contrapelo de la tendencia espontánea de la sociedad a clausurar el sentido, como se evidencia en la religión. La clausura remite a la heteronomía, la postulación de que el cosmos de sentido de una sociedad dada tiene su fundamento y su origen en algo extrínseco, por lo que sus principios, valores y significaciones serían incuestionables, y el individuo no podría obrar sobre ellos. La contrapartida psíquica, la demanda de sentido, también da cuenta de esta tendencia hacia la clausura, el encubrimiento del abismo o sinsentido. El cuestionamiento de estas significaciones implica la puesta en peligro de la tranquilidad derivada de la clausura de sentido, de ahí que sea tan frecuente el odio al extranjero, que desafía las significaciones de una sociedad dada, así como al pensamiento en el sentido más subversivo, la reflexión y crítica del imaginario social: en esto último consiste el odio al pensamiento.

Por último, cabe reparar en que la mónada psíquica, su ruptura y la socialización son invariantes, por lo que podría hablarse de

una “naturaleza humana”, aunque esta cuestión excede los propósitos del presente trabajo.

En conclusión, la teoría castoridiana permite profundizar las tesis freudianas más radicales y revolucionarias, recuperando su riqueza, a la vez que posibilita la superación de las aporías en las que Freud cae, fruto de un movimiento que, desde las categorías de Castoriadis, podemos considerar como un encubrimiento de la imaginación, de la creación y su círculo.

### **Bibliografía**

Assoun, Paul-Laurent (1981), *Introducción a la epistemología freudiana*, México, Siglo XXI Editores, 2008.

Castoriadis, Cornelius (1975), *La institución imaginaria de la sociedad*, Barcelona, Tusquets Editores, 1989.

Castoriadis, Cornelius (1986), *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*, Barcelona, Gedisa, 1988.

Castoriadis, Cornelius (1996), *El avance de la insignificancia*, Buenos Aires, Eudeba, 1997.

Castoriadis, Cornelius (1997), *Hecho y por hacer. Pensar la imaginación*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

Castoriadis, Cornelius (1999), *Figuras de lo pensable*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.

Freud, Sigmund (1913), *Tótem y tabú*, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1986.

Freud, Sigmund (1927), *El porvenir de una ilusión*, en *Obras Completas*, Amorrortu Editores, 1986.

Freud, Sigmund (1937), *Moisés y la religión monoteísta*, Buenos Aires, Editor Proyectos Editoriales, 1988.

---

## **“El Jinete de la muerte”, de S. Dalí**

SEBASTIÁN CYMBERKNOP

Me decidí a efectuar una crítica a la obra “El Jinete de la Muerte”, de Salvador Dalí, por la precisión del simbolismo que en ésta se emplea.

Si bien el artista ha querido ilustrarnos el famoso relato bíblico del Apocalipsis, también ha plasmado en la obra un gran cúmulo de imágenes inconscientes, ya que ciertas estructuras empleadas evocan en el espectador imágenes arcaicas que forman parte de la psique humana. Estas imágenes arquetípicas a su vez conforman el inconsciente colectivo, y la obra pretende constelizarlas en la consciencia del espectador. Esto puede lograrlo porque el relato bíblico del Apocalipsis que se nos presenta, responde al llamado pensamiento mítico, y se ha demostrado que el contenido de los mitos tiene su origen en el inconsciente humano. Asimismo, el filósofo Joseph Campbell ha notado también que en el arte abstracto del siglo XX puede encontrarse la expresión moderna de los motivos mitológicos primitivos y por ende sostiene que pintores como Salvador Dalí utilizan temas mitológicos para expresar su visión moderna del mundo.

En definitiva, la obra “El Jinete de la Muerte” a la vez que ilustra un relato bíblico, también responde a la estructura del mito, el cual también se nutre de los motivos inconscientes de la psique humana. Para el pensamiento mítico, el ritmo del cosmos no consiste en una eterna permanencia, sino en el fin de todo lo que alguna vez tuvo un origen y el nacimiento de un nuevo ciclo, que posterior y necesariamente también deberá sucumbir para dar lugar a uno nuevo.

La presente crítica entonces se hará teniendo en cuenta esta relación intrínseca entre el mito, el arte y el inconsciente humano. Esto es de vital importancia, porque un análisis de este tipo nos puede arrojar luz no solo sobre el arte en sí, sino también sobre nosotros mismos, por lo que la obra debe ser entendida entonces como una suerte de “mapa” de nuestra mente.

A continuación se hará una descripción objetiva de las vivencias emergentes de la contemplación de la obra. A tales fines, se procederá a realizar una descomposición de la misma a sus elementos mas simples, para luego reunir los mismos en un predicado uniforme que tenga pretensiones de explicar el sentido que tienen dichas partes cuando se las considera como un todo.

### *Descomposición de la Obra*

El primer elemento que llama nuestra atención es el jinete montado sobre su caballo. Él es el protagonista de la obra. Asimismo notamos que el jinete no pertenece al mundo de los vivos, dado que todo él es representado mediante huesos, que simbolizan la muerte. Vemos por otro lado que su caballo conserva algunas partes de piel y carne, aunque también la mitad de su cuerpo es representada mediante huesos. Obviamente este Jinete de la Muerte es el cuarto de los jinetes del libro del Apocalipsis, y el más temible de todos. El objetivo de los Cuatro Jinetes es el de destruir el mundo con el fin de consumir la ira divina causada por los errores del ser humano. Lo interesante en la obra es que esta ira divina no la expresa el rostro del jinete, sino que la expresa el rostro del caballo. Es decir, mientras que es apenas visible la cara del jinete, la expresión del rostro del caballo es clara y demarcada. Esta agresividad en el rostro del animal nos viene a anunciar que el jinete ha venido a destruir y matar. Y podemos preguntarnos entonces ¿Porque el artista ha decidido ilustrar la ira divina en el rostro del caballo? La respuesta es porque la ira no es una virtud sino que tiene que ver con la parte salvaje y animal del ser humano, es decir, con la parte apetitiva del alma. La esencia del caballo, por pertenecer al mundo animal, es netamente apetitiva, y por ende es libre de expresar aquello que el jinete no puede, dado que este aún conserva sus rasgos humanos. El caballo entonces simboliza esa parte salvaje del inconsciente humano.

Lo que se ofrece a la percepción luego del caballo, y como segunda instancia, es el paisaje en donde transcurre la acción. Este paisaje consiste en un desolado y árido desierto, y se alza sobre el mismo una montaña amesetada, en cuya cima podemos encontrar una ciudadela devastada. El paisaje nos viene a contar un poco



más lo que ha estado haciendo el jinete: el ha arrasado al mundo entero, y ha sitiado la ciudadela dejándola en ruinas.

Asimismo, notamos también que él ha cabalgado en la dirección derecha-izquierda, dejando tras de sí un desolado mundo post-apocalíptico. No es posible apreciar rastro alguno de vida en ningún lugar del paisaje, por lo que se deduce que el jinete ha exterminado con todo lo que estaba a su alcance. La ciudadela es el último vestigio que queda en este mundo, pero también ha sucumbido al inevitable final, pues ha sido sitiada por el jinete y se encuentra en la ruina absoluta. Evoca ésto al incidente ocurrido durante en el año 66 de nuestra era en la fortaleza de Masada, cuando los zelotes que habitaban allí fueron asediados por los romanos. Este hecho fue interpretado en ese entonces como un aviso de la inminencia del fin del mundo. Es importante tener presente este dato, porque este incidente es contemporáneo con la escritura del Libro del Apocalipsis por Juan de Patmos.

Se ofrece como tercer momento de nuestra percepción una bandada de palomas sobrevolando la ciudadela. Sin embargo, encuentro razones suficientes para creer que estas palomas, al igual que el jinete y el caballo, tampoco son parte de este mundo. Las palomas simbolizan el espíritu y también la libertad (véase Génesis 8:11, Mateo 3:16; 10:16; 21:12), y este simbolismo encastra perfectamente con el último elemento que se nos ofrece a la percepción: el arco iris, que se encuentra justo al lado de las mismas, y que nace justo desde la cumbre de la montaña. Quizá el arco iris sea el elemento mas enigmático de la obra, porque no hay rastros de agua o de lluvia en todo el paisaje, por lo que no pudo haberse formado por causas naturales. Por lo tanto, tampoco el arco iris es parte de nuestro mundo, aunque, no obstante ello, todo indica que nos trae un mensaje esperanzador.

El arco iris constituye la piedra de toque de la obra. Si el jinete es el protagonista, el arco iris es su contrapunto, y ésto no es casualidad sino que responde a lo mas profundo de la estructura de nuestra mente. Para explicarlo un poco mejor es necesario recordar que según la tradición bíblica el arco iris aparece por primera vez en la historia de la humanidad luego del diluvio universal, cuando Dios había decidido eliminar toda la vida de la faz de la tierra a causa de

la maldad del ser humano, pero luego se arrepiente porque había en el mundo un solo hombre justo. El arco iris simboliza el pacto que Dios hace con este hombre, Noé, de no volver a arremeter contra el mundo nunca más. En Génesis 9:13 leemos “Mi arco iris puse en la nube y será señal de alianza entre Mí y la tierra.”

En el relato de Noé la paloma también cumple una función fundamental, pues es la emisaria que notifica al patriarca de que ha encontrado tierra firme, y que por ende el diluvio cesó. Entonces tenemos que si el jinete es la muerte, el arco iris es el renacimiento, lo que a su vez refleja algunos rasgos de nuestra psique. Si primero nuestra atención se enfoca sobre el jinete y luego sobre el arco iris, es porque nuestro inconsciente se estructura sobre la base del ciclo de muerte y renacimiento, pues sabe muy bien que primero debe morir lo viejo para que lo nuevo pueda surgir. Este mismo motivo lo encontramos en otros mitos, como ser el del Ave Fénix.

Debemos tener presente también que según la tradición, el arco iris está conformado por 7 colores, y que el 7 es un número que en la antigüedad simbolizaba la perfección. Lo que el mito nos cuenta entonces es que el ciclo de vida-muerte-renacimiento es lo que responde a lo perfecto, al orden, al ritmo mismo del Cosmos.

### *Sentido de la obra*

Hasta el momento me he limitado a reducir la obra a sus partes mas simples, por lo que ahora corresponde efectuar una recomposición de las mismas para captar el sentido total. Aunque pueda parecer paradójico, este sentido podría resumirse como el triunfo de la vida sobre la muerte. Hemos dicho anteriormente que el Jinete ha cabalgado de derecha a izquierda. Y es precisamente a la derecha del paisaje, el punto de partida del jinete, en donde el arco iris desemboca. Este es un detalle muy importante a tener en cuenta, porque el arco iris tiene la forma de  $\frac{1}{4}$  de círculo, y si reconstruimos hipotéticamente la totalidad del círculo, en el extremo opuesto al arco iris encontramos al Jinete sobre su caballo. En otras palabras, en la cuarta parte del círculo que se nos presenta visiblemente, se encuentra el arco iris, que es la vida. Y en la cuarta parte del círculo que no vemos, que es a su vez la parte opuesta al arco iris, se encuentra el jinete, que es la muerte. No ha sido

---

casualidad que el artista haya decidido, quizá inconscientemente, esta disposición de los elementos, pues vida y muerte constituyen el par de opuestos fundamental sobre el cual se estructura la psique humana. ¿Y porque razón el autor los ha dispuesto sobre un círculo? La respuesta es porque el círculo simboliza el ciclo, y en consecuencia, tiene que ver con el tiempo cíclico. Este ciclo, a su vez, consta de tres momentos: nacimiento, muerte y renacimiento.

Podemos ir mas a fondo, y si reconstruimos imaginariamente la totalidad del círculo, vemos como el  $\frac{1}{4}$  de círculo correspondiente al sector inferior-derecho coincide con el punto de partida del jinete, en su campaña para aniquilar la vida de la faz de la tierra, lo que marca a su vez el inicio del fin del ciclo.

El segundo  $\frac{1}{4}$  de círculo, correspondiente al sector inferior-izquierdo, es el punto final del recorrido del jinete, y es el pie de la montaña en cuya cima se encuentra la civilización humana. Allí se concreta el cometido final del jinete, estos es, dejar en ruinas a la humanidad. Vemos luego en el  $\frac{1}{4}$  del círculo correspondiente al sector superior-izquierdo, la bandada de palomas, que en realidad representan, al igual que en el relato de Noe, el anuncio de que la destrucción ha cesado y que un nuevo mundo nacerá. Finalmente, en el  $\frac{1}{4}$  de círculo correspondiente al sector superior-izquierdo, encontramos al arco iris, que simboliza la consumación del nacimiento de ese mundo nuevo. Esto a su vez marca también el comienzo de un nuevo ciclo, porque el arco iris desemboca precisamente en el punto de partida del jinete, es decir, en el  $\frac{1}{4}$  de círculo correspondiente al sector inferior-derecho, lugar en el cual aparecerá un nuevo jinete para dar inicio a otra devastación.

Ahora bien, resta preguntarnos porque el autor ha decidido ocultar el semicírculo sobre el cual construye la figura del jinete, puesto que el semicírculo sobre el cual se simboliza la vida es claramente visible a través de la figura del arco iris. La razón es simple: la muerte es el misterio por antonomasia en la psique humana. Si la vida es un concepto que de alguna manera podemos explicar, hasta incluso con argumentos científicos, la muerte sigue siendo un mundo totalmente desconocido y temible para el ser humano.

Como puede verse, la obra permite ser interpretada en forma dinámica, puesto que puede entenderse como un círculo que, al

igual que un ciclo, tiene un inicio, un recorrido y un fin. Este análisis dinámico podría decirse que es de índole temporal. Sin embargo, este no es el único análisis dinámico que permite la obra, sino que también puede hacerse un segundo análisis.

Este segundo análisis se basa en nuestra estructura perceptiva. Nuestra percepción se compone de dos instancias: una es la de la “figura” (o centro de nuestra atención), y la otra es la de “fondo”. Es decir, siempre que miramos, dividimos en dos planos aquello que miramos, y uno de esos planos pasa a ser el centro de nuestra atención, mientras que el otro pasa a ser el fondo. Ambos planos se van alternando como figura y fondo en función de del enfoque de nuestra atención. El artista también ha estructurado la obra de acuerdo a esta modalidad, disponiendo el significado de lo que intenta transmitir en función de nuestra estructura perceptiva. El primer plano, y que es lo primero que capta nuestra atención, es la figura del jinete, dado que es el centro de la obra. El segundo plano, que es lo que se capta como fondo, es el paisaje post apocalíptico. Este fondo a su vez se compone de dos partes: el mundo destruido por un lado, y el arco iris con las palomas por el otro.

Al mirar la obra por primera vez, la aparición del jinete nos produce un impacto horroroso, producto de nuestro choque con el simbolismo de la muerte. Pero si miramos un tiempo más, y pasamos a enfocarnos en el paisaje, el jinete pasa a un segundo plano, transformándose en fondo, y el plano del paisaje que antes era fondo ahora pasa a ser figura. Vemos ahora el desierto y la desolación. Empero, si continuamos observando, comienza a ser el centro de nuestra atención el arco iris, es decir, la vida y el renacimiento. Es así como mediante este simple ejercicio de la percepción podemos vivenciar de alguna manera el ciclo cósmico, cuyo primer momento es la muerte, representada a través del jinete, y luego el renacimiento y la vida, representado a través del arco iris.

### *Conclusión*

Como se ha expresado anteriormente, esta obra de Dalí es una especie de mapa de nuestro inconsciente. Esta afirmación se basa en lo que nos enseña el maestro Romano Guardini, para quien que toda obra de arte es una totalidad que simboliza el mundo, y en

donde las cosas dejan de estar ocultas para pasar a mostrarse en su plenitud y patencia. Existe una intrínseca relación entre el Libro del Apocalipsis, la obra “El Jinete de la Muerte” y nuestra psique. En el inconsciente todo se estructura y desarrolla de acuerdo al ciclo de vida-muerte-renacimiento, porque la naturaleza misma, al igual que el dios Dionisio de Nietzsche, responde a este patrón. No se debe entender este ciclo representativo solamente de la muerte física, sino que debe tenerse una visión de la muerte mucho más amplia y alegórica. Constantemente nuestro “yo psicológico” muere y renace bajo una nueva forma, y de esta manera es como logra plenificarse. Por ejemplo, pasamos a ser adultos solo cuando “morimos” como niños, pasamos a constituir una nueva familia solo cuando “morimos” como seres individuales, y pasamos a ser ancianos cuando “morimos” como individuos adultos. Y esta sucesión de muertes y renacimientos es en esencia el mundo como totalidad cíclica que la obra pretende evocar.

# Consideraciones en torno al Caprice N° 24 en A *Minor* de Niccolò Paganini

FACUNDO FRANZA

“Eran *do, fa, sol, do*, que según la tradición antigua constituían la lira de Orfeo y que contienen los intervalos más importantes de la declamación, es decir, el secreto musical de la voz humana. La relación de estas ondas es matemáticamente 1, 4/3, 3/2, 2; y arrancadas de la naturaleza, sin un agregado o deformación que las altere, son también un fuerza original.”

*La fuerza Omega* - Leopoldo Lugones<sup>1</sup>

El personaje ficticio de la cita antecedente declarábase descubridor de la potencia mecánica del sonido: La combinación en la obtención de ondas progresivas, sosteniéndose en una naturaleza material de las frecuencias sonoras, podrían desembocar en la destrucción de objetos del mundo sensible. Tal retrato, expresado por Lugones mediante una suerte de positivismo empírico del sonido, evoca desde aquel cuento fantástico ni más ni menos que el poder corpuscular de las ondas sonoras.

No menos aún, aunque con menos pretensiones de rigorismo técnico, diversos pasajes de la literatura universal han recreado toda serie de poderes simbólicos atribuidos a la música: Ya desde el canto XII de la *Odisea*<sup>2</sup>, donde Ulises atiende a la advertencia de Circe anticipándose a la naturaleza hipnótica residente en la voz de las sirenas; o mismo aún la imaginación entregada a la fábula de los hermanos Grimm, donde *El flautista de Hamelin*<sup>3</sup> ostenta el poder de hechizar a cualquier ser vivo con tres notas de su viento.

Sin embargo, nuestra labor aquí no es de objeto literario. El presente trabajo no puede más que pretender evocar estéticamente, aunque de modo tenue, el complejo encantamiento latente en la obra de Niccolò Paganini.

<sup>1</sup> Lugones, Leopoldo, *Cuentos fantásticos*, 1ªed., Buenos aires, Editorial Sol 90, 2011, pp. 56-70.

<sup>2</sup> *Odisea*, Canto XII, V. 165-200.

<sup>3</sup> Grimm, Jacob y Wilhelm, *Todos los cuentos de los hermanos Grimm*, 4º Edición, Madrid, Traducción de la versión original, Editorial Rudolf Steiner & Mandala, 2006.

Nuestra elección particular centrada en el *Caprice No. 24* en A *Minor* se debe a dos razones de base, una de ellas de índole integral, mientras que la segunda a una mera elección de gusto: en primer lugar, la obra en cuestión constituye la síntesis acabada de los 23 caprichos que le preceden, conteniendo así todas las técnicas de avanzada incluidas en ellos, y representando a su vez en buena medida al espíritu de la obra completa. En segundo lugar, nuestra óptica particular la escoge pasionalmente como la superior de la serie, asunto que luego quedará al menos justificado.

De este modo, nos proponemos aquí destacar algunas de las invenciones técnicas desarrolladas por el autor, claro exponente del virtuosismo romántico de principios de siglo XIX, y tal vez, el mejor violinista que haya existido. Asimismo, deseamos también desarrollar algunas precisiones interpretativas acerca del carácter emotivo de esta obra.

Respecto del autor, diversos testimonios se han desplegado en torno suyo. Mayoritariamente se concuerda en la excentricidad de su persona, así como de sus inverosímiles comportamientos. Algunos se atreven a catalogarlo como una estrella musical debido a los suntuosos conciertos que propiciaba en vivo, otros en cambio, aventurándose en versiones de índole supersticiosa, afirman que existía un influjo diabólico sobre él, tal vez debido al asombro que les producía su técnica y razón por la cual se le negó la sepultura cristiana durante casi cuatro años. Otros comentarios más interesantes indican que podía interpretar con una sola cuerda complejas obras, o mismo, interpretaciones a dos y tres voces con todo el encordado.

### *Consideraciones*

No se conoce con certeza la fecha de composición de sus 24 caprichos, aunque suelen situarse entre 1805 y 1809. La cronología nos transporta a Toscana, donde Paganini se desarrolla al servicio de María Anna Elisa Bonaparte Bacciocchi como director musical de la corte de la hermana de Napoleón hasta 1813.

Ahora bien, podemos comenzar apuntando que la obra en cuestión se encuentra en tonalidad de La menor, constando de un tema, 11 variaciones y un final.

Debe destacarse con sumo énfasis el exigente carácter de su ejecución. En este sentido, son diversos los puntos a resaltar: Primeramente, son requeridas diversas técnicas de avanzada como octavas paralelas, veloces cambios que abarcan varios intervalos de escalas y arpegios, incluyendo escalas menores en terceras y décimas de mano izquierda en *pizzicato*, así como ligados de rápida travesía y una alta expresividad en las técnicas de arco de *staccato*. Tales requerimientos, hacen de esta obra para violín una de las más difíciles escritas, no estando al alcance incluso de algunos violinistas experimentados y dificultando en gran medida su ejecución en vivo.

Pero dejando de lados las características técnicas, el signo fundamental de esta obra de arte tal vez radique en la vivacidad frenética emplazada en la fuerza animada de la composición. Este carácter distintivo de los caprichos (término que comienza a aplicarse en estas disposiciones durante el siglo XVII), se encuentra claramente signado por la velocidad. En este sentido, la obra se encuentra indicada en *tempo quasi presto*, detalle que refuerza el punto central que a nuestro modo de entender contiene el “espíritu” del signo distintivo del capricho de Paganini.

Pero a decir verdad, tal celeridad se conjuga aquí con los inestables contrastes entre los extremos sonoros más altos y bajos del instrumento, provocando a través de acertados cromatismos un sentimiento similar a la impaciencia de un tormento, el cual solo halla licencia de relajación parcial hacia la variación N°3 y N°10, concluido por un frenesí de amplias escalas hacia el final.

Ahora bien, se nos hace imprescindible mencionar efímeramente un detalle no poco relevante. Como podrá intuirse, no disponemos de grabaciones de Paganini. Se halla aquí un punto de ferviente discusión, que si bien no pretendemos abordar por ser ajeno a la naturaleza de nuestra labor, es requerido sin embargo meditar: La partitura corresponde a una limitada formalización simbólica. Sin embargo, hállese arrojada en manos de grandes intérpretes, que si bien no corresponden a los compositores propiamente, aceptamos la posibilidad de que accedan al “espíritu” de la obra a través de su sensibilización con la misma. Se trata de una idealización necesaria, o tal vez sencillamente, de una resignación irrevocable. De



cualquier manera, este punto puede salvarse del pesimismo para celebrar la diversidad de matices que una misma composición puede ostentar en cada interpretación.

En torno a esto, las contadas ejecuciones públicas de la obra aquí tratada, esgrimen cada cual un carácter netamente particular: divergente resulta el pragmatismo vivaz con que la desencadena el israelí Itzhak Perlman, en contraste a la elegancia con que se despliega el violinista lituano Jascha Heifetz. Alcanzadas cotas tan altas, al igual que una elección entre dos paisajes sublimes que hemos presenciado, solo nos resta una mera elección de gusto.

Pero retornando propiamente al sentimiento estético de la obra, sus caracteres apuntan infaliblemente a una liberación casi desenfrenada. Luego de aproximadamente cuatro minutos, se arriba a la sensación de un violín que ha penetrado y hurgado perspicazmente casi todos los sonidos y rincones de que fuera capaz: Agresivo, animadamente atormentado, llorando a gritos una persecución que anuncia desde el primer compás (tema), finaliza las variaciones expresando un mensaje repetido en desiguales palabras, aunque ya casi agotado de cansancio. Así, entonces, invoca un final decisivo donde arroja todo el peso restante, donde ya nada le queda.

### *Reflexiones finales*

Las palabras poco pueden aspirar a decir acerca de obras maestras que se expresan por sí solas. Tal vez, la mera metáfora que evoca a menudo la literatura acerca de los poderes invisibles de este arte inmaterial se funde en su capacidad de conquistar las almas de quien al oír una melodía agradable percibe que la misma se hallaba desde siempre dentro suyo. En lo particular, consideramos que una melodía sublime es capaz de portar un status que roza la experiencia espiritual, donde espacio y tiempo pueden quedar anulados parcialmente.

En lo concerniente a Paganini, a pesar de su situación histórica, poco nos indica que su música pudiera tener alguna implicancia directa con la atmósfera política que le rodeara entonces. A pesar de sus servicios, su trabajo posiblemente remita en todo caso a una esfera personal signada por su inadaptación social y tormentos personales, evidenciados por su comportamiento social

poco convencional, su afición al alcohol, ludopatía y sus cambios de residencia permanentes. Sin embargo, esto no deja de ser más que una mera hipótesis.

Por último, no podemos más que expresar las gigantescas dimensiones de esta pieza, la cual capta toda la pasión conjunta de este maravilloso instrumento, sirviendo de inspiración y referencia a numerosos compositores como Franz Liszt o Sergei Rachmaninov.

### **Bibliografía**

Grimm, Jacob y Wilhelm, *Todos los cuentos de los hermanos Grimm*, 4° Ed., Madrid, Traducción de la versión original, Editorial Rudolf Steiner & Mandala, 2006.

Homero, *Odisea*, Introducción de Manuel Fernández-Galiano, traducción de José Manuel Pabón, 2° Ed., Madrid, Editorial Gredos.

Lugones, Leopoldo, *Cuentos fantásticos*, 1°ed., Buenos aires, Editorial Sol 90, 2011.

# Cultura del control o subculturas descontroladas

## Una reflexión sobre la tensión cultural actual

JUAN BAUTISTA LIBANO

*“Jung dice que los alemanes son salvajes recién incorporados a la civilización ¿Y cuándo asumimos nuestro propio salvajismo?”*

Rodolfo Kusch.

Reunidos en el marco de estas jornadas de filosofía en torno al concepto de cultura me permito, a modo de introducción, precisar el término. Se entiende por “cultura”<sup>1</sup>, en un sentido amplio, la información transmitida (entre miembros de una misma especie) por aprendizaje social, es decir, por imitación, por educación, enseñanza o por asimilación<sup>2</sup>. En otras palabras, la noción actual de cultura<sup>3</sup> se refiere al conjunto de los diversos aspectos de la conducta humana que son aprendidos y que se transmiten a lo largo de la historia<sup>4</sup>.

Pero profundizando un poco en esta noción amplia, políticamente correcta, que valoriza la diferencia y el multiculturalismo, se

---

<sup>1</sup> Etimológicamente el término cultura proviene del latín *cultus*, forma de supino del verbo *colere*, que inicialmente significaba “cultivar”.

<sup>2</sup> Aprovecho para resaltar la labor de aquellos que contribuyeron con sus obras al conocimiento de *lo que somos*. Por eso, vale homenajear a Rodolfo Kusch, en torno del cual se ha armado esta mesa de Filosofía Latinoamericana. Como diría Mario Casalla tras su muerte, pocos autores han sido tan originales, innovadores y creativos como Rodolfo Kusch dentro de la filosofía argentina.

Destaco particularmente el esfuerzo de Kusch, desde el pensamiento, por realizar un corte epistemológico profunda con la cultura europea moderna (supuesta, desde el siglo XV, a ese ser originario de América). La europea es esencialmente una cultura masculina, diría él, de un yo dominador que, empuñando su ciencia y su tecnología, actúa y modifica el mundo a su antojo. En cambio, la americana es una cultura femenina: de la primacía del estar por sobre el ser; donde lo real prevalece por sobre el sujeto y ese “estar abierto” al juego de las fuerzas de lo “real” es un juego dramático sin certezas. De aquí que, mirado con ojos europeos, esta América resulta horrorosa y casi incomprensible.

<sup>3</sup> Formulada así, en general, por la antropología, y, en especial, por la antropología cultural, en cuanto que la cultura es el objeto de estudio de dicha ciencia.

<sup>4</sup> Desde la perspectiva de la etología, la noción de cultura se hace extensiva también a determinadas formas de conducta de otras especies animales.

puede observar que es compatible tanto teórica como prácticamente con la fragmentación y la marginación de grandes mayorías y con nuevas formas de dominación. Asimismo, se observa una particular tolerancia, o una cierta indiferencia, con la existencia de diferencias injustas.

Pero, ¿Cómo es posible? ¿Por qué sucede esto? Repasando la historia se observa que ya entre los griegos se disputó con frecuencia acerca de la diferencia entre lo que se ha llamado luego “el estado de natura” (naturaleza) y el “estado de cultura” (civilización)<sup>5</sup>. De aquí brotaron muy diversas posiciones: la cultura entendida como desarrollo de la naturaleza; la cultura como algo contrapuesto a la naturaleza; la cultura como superior a la naturaleza, etc.

En general cuando se habla de “naturaleza” y “cultura” es para distinguir entre dos aspectos de la realidad: la no humana y la humana. Pero también distinguimos entre dos aspectos del ser humano: el natural y el cultural<sup>6</sup>.

La metáfora, ya existente en la Grecia de la época sofista, consistente en considerar el espíritu como un campo, viene a marcar toda una tradición en la cultura occidental. El hombre “inculto” será, pues, como un campo sin cultivar, mientras que el hombre “culto” será aquél que tendrá cuidado de su espíritu. En este sentido, el término cultura se entiende aplicado al ámbito del individuo, y en este ámbito mantiene una cierta relación con el término griego *paideia*<sup>7</sup>.

Es en los siglos XVII y XVIII cuando el término se amplía, entendiéndose por cultura aquello que el hombre añade a la naturaleza,

---

<sup>5</sup> Diccionario de filosofía J. Ferrater Mora, Círculo de Lectores, Barcelona, 2004.

<sup>6</sup> Las dos distinciones pueden interpretarse ontológicamente o metodológicamente, o ambas cosas a la vez. En la interpretación ontológica se supone que naturaleza y cultura difieren básicamente. En la interpretación metodológica se supone que “naturaleza” y “cultura” pueden formar una especie de continuo.

<sup>7</sup> Término griego que, aunque etimológicamente significa educación de los niños, engloba un significado más amplio que abarca todo proceso de educación o formación, y se funde con las nociones de cultura o de civilización. En sus orígenes, la educación en Grecia tenía un cierto carácter aristocrático y se basaba en la transmisión de conocimientos de gramática (lectura, escritura y recitación de poemas), música, y gimnasia, dirigidas hacia la formación militar. Posteriormente fue generalizándose y se dirigió hacia la formación del ciudadano. A partir de finales del siglo V a.C., bajo la influencia de los sofistas y de Sócrates, aparecerá una reelaboración intelectual del papel de la educación en la sociedad, que culminará con la aparición de escuelas filosóficas, como la escuela de Isócrates, la Academia de Platón y el Liceo de Aristóteles. En estas últimas instituciones ya no importa solamente la formación del ciudadano y el dominio, por parte de éste, de técnicas retóricas, como pretendía Isócrates, sino que la enseñanza y la educación se realizarán en función del ideal intelectual del conocimiento de la verdad.

sea en sí mismo (cultivo de su espíritu), sea en otros objetos, tales como utensilios, herramientas, procesos técnicos, etc., el término se entiende como la intervención consciente del hombre frente a la naturaleza<sup>8</sup>.

Pero, por otra parte, en cuanto que la posibilidad de la cultura presupone, exige, la cobertura de las necesidades vitales más elementales, en ciertos ámbitos, la noción de “cultura” pasó a ser sinónimo de actividad propia de las clases sociales adineradas: lectura de libros “cultos”, audiciones musicales, actividades artísticas, etc<sup>9</sup>.

Resumiendo, en una posible evolución del término podemos ver distintos estadios: inicialmente se entendía como el cultivo del espíritu en un sentido individual; posteriormente, especialmente a partir del S XVII, se confronta la cultura con la natura<sup>10</sup>; a ello se añade la dimensión social de la cultura, que cristaliza en la noción de “bienes culturales” o de “cultura material”, y que presupone una acción colectiva, es decir, la colaboración de muchos en la comunidad humana; y por último se asocia, aún de manera elitista, a una situación social privilegiada.

Es esta última manera, poco precisa, en la que se usa el término, emparentándolo con el de “civilización”, para designar el conjunto de instituciones y organizaciones que intervienen racionalmente para resolver los problemas derivados de la convivencia social<sup>11</sup>.

Y llegado a este punto estamos obligados a detenernos en una frase que recorre nuestra historia, que la atraviesa cual fantasma errante, que invade nuestros imaginarios atenazándolos con el miedo que encierra su antinomia: civilización o barbarie. Antinomia con

---

<sup>8</sup> Esta ampliación se efectúa, especialmente, durante la Ilustración y Kant la define como “la producción en un ser racional de la capacidad de escoger sus propios fines”, en el sentido de otorgar “fines superiores a los que puede proporcionar la naturaleza misma”.

<sup>9</sup> En Alemania el término adopta el carácter de acentuación de las características, particularidades y virtudes de una nación, lo que emparenta esta noción con la de tradición, mientras que en Francia y Gran Bretaña se prefería, en este sentido, el término “civilización”.

<sup>10</sup> Vale aclarar que la noción antigua de cultura como cultivo del espíritu no tiene por qué contraponer cultura a naturaleza

<sup>11</sup> Desde esta perspectiva, la civilización puede identificarse más con las conquistas materiales y la organización social, mientras que el término cultura, en este contexto, se puede referir a los empeños que rebasan este ámbito y, más que limitarse a la solución de los conflictos derivados de la sociabilidad, tienden a intensificar la existencia.

---

historia, si las hay. Para nosotros, para nuestra historia de caudillos y gauchos, resulta particularmente evocativa.

Bien podría sostenerse que las recurrentes preguntas acerca de nuestra identidad constituyen transfiguraciones metafóricas de la polémica sostenida por Sepúlveda y Las Casas acerca de la humanidad de los indígenas: ¿tenían alma? ¿eran racionales? ¿menos que humanos o inhumanos?.

Esta polémica tal vez inaugura el argumento de la inferioridad, la retórica del mundo o estado de naturaleza. Y ha sido, a su vez, la matriz de otras polémicas notables, tal como la de civilización- barbarie, que condensa en su sencilla formulación un hito significativo en el desarrollo de la cultura latinoamericana.

En este largo (a veces explícito, otras implícito) debate, “nosotros”, los pueblos bárbaros de América, constituíamos sujetos devaluados y anómalos, mientras que ellos, “los otros”, los pueblos europeos civilizados, se autoerigían en los verdaderos sujetos. De este modo, el sujeto real no éramos nosotros, sino el otro, en su otredad. Y como era mejor, debía ser imitado. Este fue el inicio de un drama que aún persiste, cuyo imaginario ha configurado activamente nuestra vida intelectual y definido nuestra agenda social, política y cultural.<sup>12</sup>

En estos términos, según Rodolfo Kusch, nuestro concepto de cultura, como todo lo que concebimos, es siempre algo exterior. Para el filósofo, el drama de la filosofía en Latinoamérica radicaba en el desencuentro entre una cultura y sus intelectuales<sup>13</sup>, la filosofía tiene que cerrar la brecha entre ambos<sup>14</sup>.

Hay toda una tradición que ha marcado una línea de discontinuidad entre la civilización y la barbarie. La civilización es presentada como ese estadio, ese momento, en que el grupo humano una vez hostil para consigo, se convierte por el milagro de la razón y la magia del progreso, en una asociación de paz y armonía. Sin embargo, para

---

<sup>12</sup> Cristina Reigadas, *Modernización e identidad en el pensamiento argentino contemporáneo*, Revista de Filosofía Latinoamericana y Ciencias Sociales, n° 22, pág. 53.

<sup>13</sup> Kusch, R., *Geocultura del hombre americano*, Fernando García Cambeiro, Buenos aires, 1977, cap. 1.

<sup>14</sup> En esta dirección, la crítica a la concepción elitista de cultura condujo a un renovado interés por la cultura popular y la hermenéutica se constituyó en un punto de vista epistemológicamente privilegiado para abordarla.

---

este discurso, en los márgenes de la civilización, tras sus murallas, amenaza un ser de rasgos deformes y regresivos; un llamado al primitivismo, que arrastra consigo a las almas débiles; un germen que se infiltra en sus corazones y domina sus pasiones. Es el monstruo de la barbarie, el correlato necesario del mito de la civilización.

El control, así, es mostrado como uno de los rasgos más característicos de la civilización; la anomia o el descontrol, como el núcleo de la barbarie. Un sostén de la civilización es el control, forma civilizada de lograr la armonía, expresión de la racionalidad del hombre.

La diferenciación sobre la que se fundamenta la exclusión de los “descontrolados”, de la “barbarie” se vale de dicotomías que contraponen la normalidad y la anormalidad, la salud y la enfermedad, lo lícito y lo ilícito, la legalidad y el delito. En términos universales es la diferencia entre el bien y el mal. Esa dicotomía responde doblemente a una realidad artificial.

Pero podemos justamente intentar atacar la ruptura, la discontinuidad. Podemos trazar una línea de continuidad entre el espacio del control y el espacio de la violencia. No son ámbitos que se separan, sino ámbitos que se superponen. Podemos retomar la tradición, el discurso, que no ve en la cultura del control un estadio civilizatorio. Un discurso que ve al control como una herramienta de poder, un modo de legitimar la violencia y de encubrirla bajo el ropaje de la orden, de la seguridad, una forma, en definitiva, de dominación.

Así, las sucesivas intersecciones entre la “civilización” y las injusticias, el crimen y las grandes masacres nos obliga a poner en crisis la cultura del control, y la distinción entre los campos del orden y la transgresión, entre la “civilización” y la “barbarie”. Nos obliga también a romper los horizontes y a mirarnos como iguales.

Hoy, la sociedad argentina contemporánea está inmersa en tiempos de confusión y preocupación en el marco de la seguridad pública. Hay una construcción, a través de los medios de comunicación, de una realidad amenazada por delincuentes y terroristas. El terror y el miedo acotan los límites de la tolerancia. Aquellos que quedan más allá de dicho límite son perseguidos, hasta ser eliminados, en nombre de la supervivencia del régimen. Así, se estigmatiza la pobreza, se excluye aún más a los ya excluidos. En fin, se construyen nuevos “barbaros” a la orden del día.

¿Cómo romper esta distancia? No lo sé, pero en la obra de Roldofo Kusch, al menos, siento que se acorta: relata en un capítulo de *Indios, Porteños y Dioses* la vuelta en el tren de La Paz hacia Buenos Aires, luego de un fascinante viaje por el altiplano. A llegar a La Quiaca siente que el haber cruzado la frontera es estar casi con un pie en casa. Respira el orden y la paz, piensa en los pocos días de que le faltan para volver a la cultura, al orden, la civilización y el progreso. Y brota en él una fórmula de dos pronombres: “ellos y nosotros”. En Buenos Aires volvemos a ser “nosotros”, piensa, mientras que “ellos” se quedan aquí.

Inmediatamente, cuenta el autor, eso de “ellos y nosotros” le hizo recordar que una vez que se hallaba a la orilla del lago Titicaca, y apareció un indio que venía cantando en sentido contrario, mientras golpeaba un tacho. Él se escondió detrás de uno de los escasos árboles que había en el lugar. El indio se acercó al agua, llenó su tacho, levantó sus brazos, gritó algunas frases y se volvió, siempre cantando. Y él detrás del árbol. Qué raro empeño en mantener la distancia entre el indio y él reflexionó.

En Buenos Aires progresamos y hacemos cosas. Es cierto, pero ¿cómo lo hacemos?. Sustituyendo sólo lo blanco por lo negro y diciendo que hay que hacer bibliotecas cuando no las hubiera, o asfaltar calles si son de tierra, o imponer la cultura, aunque sea a la fuerza. Y todo esto con la sencillez beatífica del chico que siempre encuentra los errores a los adultos. ¿Demasiado simple, verdad?, se pregunta el autor.

¿Estamos o no en el paraíso que soñamos? Decir que no sería ponerse el *taparrabo* y nosotros no estamos dispuestos a hacerlo. Aquí de ninguna manera somos indios. Somos cultos y progresistas. Sí, pero detrás del árbol con vergüenza y miedo.

Kusch recuerda la última mirada que echó a Bolivia desde la Quiaca. Tenía una firme convicción de haber dejado la mitad del hombre al otro lado de la frontera, del lado de *ellos*, y de que se había venido sólo con la otra mitad, la que llamamos *nosotros*.

Alguien podría decir escandalizado que del otro lado de la frontera había indios con costumbres raras, piensa el autor, pero él se encuentra confundido. Recuerda la rareza de nuestras propias costumbres de bailar el tango, sentarse en un café o ir a ver fútbol.



Le parece que volver a Buenos Aires es volver a Bolivia, y viajar a Bolivia es descubrir Buenos Aires. Seguramente debemos ser una misma cosa, concluye. Pero nadie nos contó que era así. Qué empeño en separar las cosas en América y que maravillosa capacidad para escabullir el fenómeno del hombre<sup>15</sup>.

Si sólo queremos vivir, entonces por qué nos separan en dos bandos: por un lado los sucios y por el otro los limpios, por un lado los controlados y por otro los descontrolados, los civilizados y los barbaros.

Será cosa de cambiar la mirada y recobrar la humanidad. Claro que para esto hay que salir del árbol. Pero a todos nos gusta andar escondidos porque tenemos mucho miedo en la gran ciudad...

---

<sup>15</sup> Rodolfo Kusch, *Indios, Porteños y Dioses*, Secretaría de Cultura de la Nación en coproducción con Editorial Biblos, Bs. As. 1994, pág. 76

# El objeto estético como objeto cultural

LUCIANO LUTEREAU

## 1. La obra de arte en el mundo de la vida

Los objetos estéticos, además de objetos dados a la percepción, son objetos culturales. Esta distinción implica al menos dos cuestiones: por un lado, la relación entre una fenomenología de la percepción y una fenomenología de la cultura; por otro lado, la concepción de una noción articuladora que permita dar cuenta del pasaje de un ámbito a otro.

En parágrafo 44 de las *Meditaciones Cartesianas*, Husserl tematiza una “reducción primordial”, a través de la cual son eliminados de la consideración de un objeto los predicados culturales, quedando confrontada la percepción con una “teleología interna”<sup>1</sup> de la cosa, entendida ésta como un relación de componentes sensoriales que implican otros componentes de otros sentidos o del mismo. J. San Martín afirma que dicha fenomenología de la percepción transcurre en la “vida animal”, esto es, en este punto el objeto es percibido al modo de un objeto natural.<sup>2</sup> Entonces, la reducción a la esfera de lo primordial, propuesta por Husserl, implica un corte por el cual el sentido cultural de las cosas es suspendido, quedando en consideración sólo los aspectos remisibles a la experiencia propia; así, el objeto cultural perdería el soporte de tradición de pasado referida a los otros en tanto objeto cultural al quedar presentado su estrato natural. Esta distinción retoma la distinción husserliana entre *Natur* y *Geist*.<sup>3</sup>

La tercera parte de *Ideas II* está dedicada al espíritu (*Geist*). En palabras de Ricoeur: “Al reintroducir la dimensión de la persona y la comunidad, Husserl completa la polaridad ego-psiche con un

<sup>1</sup> San Martín, J. *Teoría de la cultura*. Ed. Síntesis, Madrid, 1999, p. 178

<sup>2</sup> Cf. San Martín, J.; Peñaranda Pintos, M. L. “Animal Life and Phenomenology”. En: Crowell, S.; Embree, L.; Julian, S. *The reach of reflection. Issues for phenomenology's second Century*. Electron Press, 2001.

<sup>3</sup> Para una introducción de los términos y contextos significativos en la diacronía husserliana, cf. Noor, A. “Individuación, identificación e interpretación: la demarcación categorial de Husserl entre *Natur* y *Geist*”. En: San Martín, J. (comp.) *Sobre el concepto de mundo de la vida*, U.N.E.D, Madrid, 1993.

---

nuevo esquema donde el espíritu (*Geist*) no es la contraparte empírica del sujeto puro de la fenomenología sino una suerte de equivalente cultural”.<sup>4</sup> La principal característica del *Geist* como región ontológica es la ubicación de la persona en el centro de un mundo circundante, cualificado con propiedades afectivas y prácticas, entendido como un mundo cultural, en que se realizan las producciones, entre otras, de: a) la ciencia ; b) el arte.

La ley fundamental del mundo cultural es la motivación, cuya competencia se plantea en el contraste con la vigencia del principio de causalidad en el dominio natural. La motivación supone relaciones de comprensión (*Verstehen*) y, en este punto, el examen de los objetos culturales es un campo privilegiado por Husserl para considerar su incumbencia, en cuanto dichos objetos se encuentran animados por un sentido. Siguiendo a R. Walton, “La comprensión consiste una vez más en un ‘transponerse dentro’ (*Hineinversetzen*) a fin de captar la meta para la cual fue producido el objeto cultural y los modos de cumplimiento de la meta. Si nos enfrentamos con una herramienta debemos comprender de un modo intuitivo –es decir, mediante una representación en la imaginación– la intención o la meta general que ha motivado su producción”.<sup>5</sup> Además de una herramienta, también pueden ponerse los casos de una obra científica, una obra de arte (literaria, o no), o bien simplemente una frase a cuyo sentido nos dirigimos antes que detenernos en el vehículo material que soporta su significado, siendo todos éstos claros ejemplos que acreditan la bilateralidad como un rasgo propio de los objetos culturales.

Que los objetos culturales sean objetividades bilaterales remite, a un tiempo, a su corporeidad física y a los significados espirituales que los animan. El contenido cultural es un sentido ideal, intersubjetivo, que se propone como un excedente respecto de la corporeidad, siendo que, a través de ésta, el objeto recibe una duración temporal en la historia y una extensión espacial en un determinado territorio.

---

<sup>4</sup> Ricoeur, P. “Husserl’s *Ideas II*: Analyses and problems” en: *Husserl. An analysis of his phenomenology*, Northwestern University Press, 1967, p. 69

<sup>5</sup> Walton, R. “El concepto de cultura en la fenomenología de E. Husserl”.

Respecto de la ciencia, Husserl concibe las formaciones científicas como idealizaciones que, en el caso de olvidar la determinación del suelo intuitivo y experiencial (manifiesto en la percepción) en que se realizan,<sup>6</sup> recaen en el objetivismo. A este proceso de ocultación Husserl lo denomina “substrucción”. El mundo de la vida es entrevisto por Husserl como el suelo o mundo circundante en el que se desarrolla no sólo la praxis teórica del científico, sino también la acción cotidiana de la vida práctica. En cuanto siempre a mano, el mundo de la vida se caracteriza por el “darse-previo” como un trasfondo a partir del cual las metas se erigen. A su vez, el *a priori* subjetivo-relativo del mundo de la vida se caracteriza por la temporalidad viviente, la espacialidad orientada y la causalidad. De este modo, en el mundo de la vida se anticipan las estructuras de la ciencia objetiva.

Para Husserl, el mundo puede ser experimentado en un doble sentido: a) en tanto predado; b) en tanto dado temáticamente.<sup>7</sup> En tanto predado (*Vorgegebenheit*), Husserl destaca que “si dirigimos la mirada activamente hacia algo cualquiera, estaba ya ahí”.<sup>8</sup> Temáticamente, vale destacar que en “el campo efectivo intencionalmente en un mundo [...] siempre se mienta más que lo actualmente captado, y se mienta más que lo que está conciente como destacado [...]. Siempre es mentado concomitantemente un *horizonte de posible evocación*”.<sup>9</sup> Por esta vía, la noción de mundo podría ser explicitada de acuerdo a la noción de horizonticidad. En la experiencia del mundo “no se trata de la experiencia de un objeto singular en medio de una pluralidad, ni es una experiencia apoyada en la síntesis de varios objetos captados en conjunto como una colección. En este sentido el mundo no es un objeto de experiencia sino que se descubre en la conciencia de horizonte. El desvelamiento

---

<sup>6</sup> Merleau-Ponty expresara esta misma idea en el comienzo de *L'œil et le spirít*: “La ciencia manipula las cosas y renuncia a habitarlas. Saca de ellas sus modelos internos, y operando con esos índices o variables las transformaciones que su definición le permite, no se confronta sino de tarde en tarde con el mundo actual”. Merleau-Ponty, M. *El ojo y el espíritu*. Buenos Aires, Paidós, 1984.

<sup>7</sup> Cfr. Hua XXXIX, 42. La sigla corresponde a E. Husserl, *Gesammelte Werke-Husserliana*, vols. I-XXXIX, Dordrecht/Boston/London, Kluwer Academic Publishers (con anterioridad: Den Haag, Martinus Nijhoff), 1950-2009. Se indica a continuación el volumen y la página. La traducción pertenece a R. Walton.

<sup>8</sup> Hua XXXIX, 26.

<sup>9</sup> *Ibid.*

de los horizontes coincide con la revelación de un mundo que se transforma permanentemente y sin embargo en forma unitaria de un modo no temático en cada cosa singular”.<sup>10</sup>

Distintos niveles pueden descubrirse en el darse previo del mundo. Por un lado, los objetos que se dan *inmediatamente* y se reconocen como perteneciendo a la esfera de la naturaleza. Por otro lado, “los caracteres de valor, los caracteres axiológico-prácticos que ella ha recibido de mí solamente, [y que] son mediatos”.<sup>11</sup> Ambos niveles pueden describirse como “mera naturaleza” y “cultura que proviene solamente de mí”.<sup>12</sup> Sin embargo, en un nivel más amplio, debería destacarse que “el mundo como mundo para todos los hombres [...] está siempre ya constituido y precisamente para todos”.<sup>13</sup> De este modo, si bien todo objeto remite retrospectivamente a objetos primeros, debe destacarse que en el mundo de la vida, entendido de acuerdo a la última mención realizada - y teniendo presente lo dicho en principio respecto de la reducción primordial, a través podrían ser eliminados los predicados culturales - nunca encontramos objetos carentes de cultura.

R. Walton destaca que a la contraposición inicial que pareciera haber entre mundo de la vida y formaciones científicas “se añade un nexo que encierra dificultades y paradojas en virtud de que reviste el doble carácter de la fundamentación de la ciencia en el mundo de la vida y de la sedimentación o incorporación de aquella a este fundamento al cual enriquece”.<sup>14</sup> Dicha sedimentación de los resultados de la ciencia en el mundo de la vida se encuentra no sólo en el caso de la ciencia aplicada, sino también en la incorporación de recursos técnicos que permiten la producción de objetos que *utilizamos* con fines determinados, “aparatos o máquinas que pertenecen al mundo de la vida del mismo modo que las piedras o los animales”.<sup>15</sup> En un apartado posterior habremos de ocuparnos

---

<sup>10</sup> Walton, R. “El mundo de la vida como horizonte” en San Martín, J. (1993), p. 97.

<sup>11</sup> Hua XXXIX, 30.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Hua XXXIX, 54.

<sup>14</sup> Walton, R. “Substrucción y fundamentación: la relación entre mundo de la vida y ciencia en el pensamiento de Husserl”. En: *Anuario de Filosofía Jurídica y Social*, Buenos Aires, 1999, Nro. 19, p. 193.

<sup>15</sup> Ibid, p. 205.

de la relación entre la técnica y los objetos estéticos. Importa, en este punto, destacar los rasgos delimitantes del mundo originario de la intuición, teniendo en cuenta que –a partir de la mención anterior– “en tanto fundamento de la ciencia, el mundo de la vida no es el simple mundo de la percepción que se mantiene inalterado”.<sup>16</sup> Por esta misma razón puede advertirse que el mundo de la vida es, asimismo, un mundo histórico.<sup>17</sup> De este modo, queda abierta la vía para enfatizar, en el mundo de la vida, además de las formaciones científicas, el papel de esas otras formaciones culturales que son las obras de arte.

De acuerdo con J. Brough,<sup>18</sup> puede plantearse que una filosofía del arte fenomenológica debería desarrollarse en dos frentes: por un lado, una descripción del horizonte interno de la obra de arte, teniendo en cuenta que toda obra de arte es una imagen, y destacando los niveles de su presentación: a) el soporte físico; b) la imagen propiamente dicha; c) el proceso de referencia que la imagen realiza; por otro lado, una descripción del horizonte externo, cuya incumbencia estriba en la inclusión de la obra de arte en una tradición histórica en relación a otras obras de arte. La cuestión del sentido de una obra de arte se plantearía en ambos niveles: a) el sentido de la obra en tanto objeto cultural creado por un sujeto; b) el sentido de la obra de arte en tanto dicha creación entronca con un horizonte de sentido más amplio. Por ejemplo, la pintura de una crucifixión incumbe, por un lado, al tema de la obra y al modo en que dicho tema es representado en la imagen, aunque, por otro lado, el tema de la crucifixión es a su vez una referencia consolidada en la pintura occidental medieval.

La descripción del objeto estético como objeto cultural se pondrá, entonces, en diferentes niveles: 1) la materialidad sensible del objeto; 2) su forma; 3) el sentido que propone; y, respecto de este último, 3.1) el sentido interno; 3.2) el sentido externo o histórico.

Nos detendremos en la consideración de los puntos 2 y 3 (específicamente en el nivel 3.1). El hilo conductor de la descripción se

---

<sup>16</sup> Ibid, p. 206.

<sup>17</sup> Cf. Bonilla, A. *Mundo de la vida: mundo de la historia*, Buenos Aires, Biblos, 1986.

<sup>18</sup> Brough, J. “Art and Non-Art: A Millennial Puzzle” en: Crowell, S.; Embree, L.; Julian, S. (2001).

encontrará principalmente en la pintura (aunque con relevancia de aplicación para todo arte visual o plástico), destacando asimismo variables relativas a otras artes para ejemplificar aspectos intrincados de la exposición.

## 2. El objeto estético como objeto ideal

Las objetividades en el mundo de la vida pueden distinguirse en: reales o ideales, de acuerdo al modo de su inserción temporal. Los objetos reales convergen en el tiempo objetivo y tienen un horizonte temporal. Los objetos ideales, en cambio, no se encuentran individualizados en ningún punto objetivo del tiempo. Esto no quiere decir, no obstante, que los objetos ideales no se encuentren imbricados temporalmente. A lo sumo, esta distinción permite destacar que los distintos tiempos en que aparecen los objetos ideales no prolongan su duración, o bien concluir que los mentados objetos no tienen duración. Husserl afirma: “Los objetos ideales en el mundo tienen un aparecer espaciotemporal, pero pueden aparecer a la vez en múltiples sitios espaciotemporales y sin embargo hacerlo numéricamente idénticos como los mismos”.<sup>19</sup> De este modo, los objetos ideales se repiten idénticos, mientras que los objetos reales son perecederos y experimentan diferenciación temporal.

La distinción entre objetos reales y objetos ideales, siguiendo a J. San Martín, podría ser utilizada para distinguir entre *tipos* de cultura. Si bien todo objeto cultural implica la instauración de un sentido en la naturaleza, su sedimentación y aceptación solidaria por un conjunto de personas, podría hablarse de una cultura técnica o instrumental y una cultura ideal. En la cultura técnica, por ejemplo, en la consideración de un útil, la acción instrumental que subtiende su realización determina una finalidad sensible para la cual el objeto es requerido. De este modo, el principal rasgo del útil es la *repetibilidad*<sup>20</sup> y disposición sensible de un sentido instaurado en una acción corporal. De los objetos ideales, por su parte, puede decirse que existen sólo una vez, o que no son repetibles. Por ejemplo, un teorema matemático existe sólo una vez, a pesar de las

---

<sup>19</sup> Hua XXXIX, 298.

<sup>20</sup> San Martín, J. (1999), p. 201.

diversas actualizaciones que pueda tener en el transcurso de una vida o, simultáneamente, en diferentes lugares de una misma comunidad. Lo mismo podría decirse de una obra literaria, de acuerdo a lo planteado por R. Ingarden.<sup>21</sup> Podría concluirse, entonces, que los objetos culturales ideales no son repetibles, a diferencia de los objetos reales. Sin embargo, también podría afirmarse que son repetibles *de otro modo* que los objetos reales, esto es, “el objeto ideal es lo que puede repetirse en forma idéntica en distintos momentos del tiempo...”<sup>22</sup> Esta distinción entre objetos culturales reales e ideales podría ser retomada de acuerdo a la siguiente formulación husserliana de *Ideas II* (destacada por R. Walton): “el sentido espiritual tan pronto pertenece a una esfera puramente ideal y no tiene ninguna referencia a la existencia, tan pronto tiene una tal referencia de existencia (Daseinsbeziehung), [...]”.<sup>23</sup>

En ciertos objetos culturales, tanto el sentido como el aspecto sensible se caracterizan por la idealidad. Por ejemplo, frente a una palabra, puede advertirse que el significado es una unidad ideal invariante en los distintos idiomas. Asimismo, el aspecto sensible de la palabra también recrea cierto carácter ideal, toda vez que en la diversidad de las realizaciones empíricas de la misma hay un rasgo invariante que facilita el reconocimiento por el oyente. Lo mismo podría decirse de los sonidos de una obra musical, cuando las repeticiones de la partitura ponen de manifiesto una estructura sensible invariante que es el objeto estético musical propiamente dicho. Intentaremos ahora aplicar esta distinción en el campo del arte visual, específicamente en la pintura.

En el parágrafo 65 de *Experiencia y Juicio* Husserl afirma, respecto de los objetos culturales, en el marco de una ejemplificación de objetos irreales: “El Fausto de Goethe se presenta en tantos libros reales como queramos [...] que se llaman los ejemplares del

---

<sup>21</sup> Cfr. Ingarden, R. *The literary work of art. An investigation on the borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature*, Northwestern University Press, 1973, pp. 356-368

<sup>22</sup> Walton, R. “El concepto de cultura en la fenomenología de E. Husserl”. *Op. Cit.*

<sup>23</sup> Hua IV, p. 238.

<sup>24</sup> Desbordando el marco de la mención husserliana, hoy en día es evidente que se trata de una cuestión empírica tal como lo demuestra el recurso a la reproductibilidad técnica en la construcción de obras visuales.



Fausto. Este sentido espiritual que determina la obra de arte, la formación espiritual como tal, está ciertamente ‘encarnada’ en el mundo real, pero no individualizada por esta encarnación. O aún: la misma proposición geométrica puede ser enunciada tantas veces como se quiera; todo enunciado real tiene este sentido, y diferentes enunciados tienen idénticamente el mismo sentido. Por otro lado, la significación espiritual está ‘encarnada’ en el mundo por su soporte corporal, pero diferentes cuerpos pueden ser precisamente encarnaciones del mismo objeto ideal, que por esta razón es llamado irreal”. A continuación Husserl propone un ejemplo relativo al arte visual, a través de la mención de la *Madonna* de Rafael, en una consideración que parecería contradecir lo dicho anteriormente respecto de la posibilidad de repetición en el caso de los objetos ideales. Sin embargo, es claro que Husserl destaca que, a pesar que una obra visual tenga una sola realización mundana, y *de hecho* no pueda ser repetible, no obstante, esa repetibilidad debe ser considerada *por principio*.<sup>24</sup> De este modo queda concernido el interés por esclarecer una consideración que permita entender a qué pueda estar refiriéndose Husserl en este punto.

En un capítulo dedicado a la obra pictórica, de la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, M. Dufrenne afirma que cada obra se despliega de acuerdo a una fórmula propia. “no repitiendo indefinidamente el mismo diseño por efecto de una adición mecánica, como en el arte decorativo, sino engendrando una diversidad en la unidad de su ser. [...] la aventura de un igual a sí mismo a través de sus transformaciones, como un tema a través de las variaciones”.<sup>25</sup> De este modo, Dufrenne compara la obra pictórica con la obra musical, destacando que así como en una partitura hay un tema repetible en cada ejecución, en la pintura habría una estructura que también podría repetirse: el diseño. Por diseño no debe entenderse, en la perspectiva del análisis de Dufrenne, la figura en tanto que recurso técnico artístico destinado a representar el contorno de los objetos (por lo general en una tarea imitativa de la apariencia de un modelo), sino un “modo de composición”.<sup>26</sup> El

<sup>25</sup> Dufrenne, M. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Tl: *L'objet esthétique*, Puf, Paris, 1953, p. 371

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 367.

diseño se encontraría sumergido (*submergé*) por el color, en el caso de la pintura figurativa, en cuya composición aquél encuentra una unidad, o bien el color podría asumir las funciones del diseño,<sup>27</sup> como en el impresionismo tardío,<sup>28</sup> expresionismo, o *cierto*<sup>29</sup> arte abstracto. Asimismo, el diseño es el vehículo de la significación de la representación que toda pintura comporta. Este elemento representativo será desarrollado en el próximo apartado. Sólo baste decir en este punto que, para Dufrenne, “el objeto representado es un momento del objeto pictórico”,<sup>30</sup> o bien del diseño, tal como inicialmente fuera llamado.

Otro de los nombres dados al diseño es el de “forma”: “El diseño, es la forma”,<sup>31</sup> donde este último término no debe ser distinguido y opuesto al de materia, sino al de material.<sup>32</sup> Las cualidades materiales de una pintura no se identifican con sus cualidades sensibles, debido a que éstas implican una “estructura”<sup>33</sup> irreductible a la sumatoria de los elementos plásticos. Al mismo tiempo, no todas las cualidades materiales de una obra de arte son estéticamente relevantes. Del mismo modo que al proferir una palabra hay elementos empíricos no pertinentes para la descripción del núcleo sensible repetible en cada aparición de la palabra, las cualidades estéticas de una obra de arte quedan reunidas en una configuración específica, formal y compositiva.

A partir de la descripción de la condición formal de la composición de una pintura, Dufrenne concluye que es cierta irrealidad sensible<sup>34</sup> del objeto estético la que oficia como vehículo del sentido

<sup>27</sup> Ibid. p. 362. Debe tenerse presente que Dufrenne plantea su análisis del color en la pintura teniendo en cuenta sólo un recurso técnico: el óleo.

<sup>28</sup> Dufrenne, en este punto, retoma los análisis primeros de Merleau-Ponty sobre Cézanne y la función de color como elemento compositivo en la “vibración del objeto” (Ibid. p. 350) y la “significación motriz de los colores” (Ibid. p. 359).

<sup>29</sup> De acuerdo al libro de M. Henry, *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky* (Siruela, Madrid, 2008), podría matizarse la función del color en el arte abstracto. Lo mismo podría decirse teniendo en cuenta las afirmaciones merleaupontyanas sobre la línea en *L'œil et le spirit*, destacadas principalmente a propósito de Klee.

<sup>30</sup> Dufrenne (1953), p. 352.

<sup>31</sup> Ibid. p. 366.

<sup>32</sup> Ibid. p. 356.

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> Cfr. Dufrenne (1953) p. 392.

ideal y representado. “[...] lo sensible es como un irreal. En lugar de que él devenga real mientras que el objeto representado al que se refiere sea irreal; entonces, es lo sensible mismo el que constituye el objeto y lo tiene de alguna manera bajo su dependencia”.<sup>35</sup>

Un aspecto relevante en la determinación de la noción dufrenniana de *forma* se encuentra en la distinción que el autor realiza entre forma lógica y forma estética. “[E]n lógica la forma no es solidaria de una materia”.<sup>36</sup> La materialidad sensible en que se encarna una demostración –a partir de reglas morfológicas de formación de proposiciones elementales y reglas axiomáticas de derivación– es indiferente: la elección de los caracteres que representan a las proposiciones no tiene ningún valor más allá del efecto de transmisión. Este aspecto podrá ser retomado en el apartado siguiente en la distinción husserliana entre idealidades libres y atadas.

“La forma lógica es una forma autónoma, cuya función no es informar una materia; ella se consigue por operaciones intelectuales que hacen abstracción de la materia física o semántica, siendo la última etapa de esta conquista la formalización donde la forma toma conciencia de sí como objeto formal. Es por esto también que la forma lógica parece no tener relación con un fondo”.<sup>37</sup> De este modo, no sólo la forma lógica no se relaciona con una materia, sino que, a diferencia de las formas perceptivas, tampoco implica una selección temática y una estructura de horizonte, ya que los objetos formales no deben nada a la intuición sensible. Los objetos estéticos, en cambio, se atienen a formas sensibles, que implican modos de producción y composición concretos. Así, por ejemplo, en música, la forma sonata se distingue de la forma sinfonía por una estructura determinada de organización del sonido (armónica, rítmica y melódica). Lo mismo podría decirse de la forma soneto en poesía, o bien de las formas dórica o románica en arquitectura. Las artes implican ciertos recursos sensibles, generalmente recogidos en ciertas normas técnicas, que funcionan como un código para cada arte en particular. Respecto de si este código debe ser

---

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Dufrenne, M. “Formalisme logique et formalisme esthétique” en: *Esthétique et philosophie*, Klincksieck, Paris, 1967, p. 116.

<sup>37</sup> Ibid. p. 117.

entendido de una manera lingüística, en analogía con la propuesta estructuralista de la lengua, y el modo en que dicho código realiza un primer nivel de la expresión de la obra, ambas cuestiones serán retomadas en el apartado siguiente.

Desde un punto de vista husserliano, podría encontrarse un modo próximo al de Dufrenne para resolver el problema de la idealidad del momento sensible de una obra. En la tercera parte de las lecciones de invierno del semestre 1904/05, dedicadas a los “Temas principales de la Fenomenología y la Teoría del conocimiento”, y tituladas *Fantasía y Conciencia de Imagen*, Husserl se dedicaría en numerosos pasajes al tema de las imágenes estéticas, llegando a afirmar que “sin imagen no hay arte”<sup>38</sup> (lo que no quiere decir que toda conciencia estética esté limitada al campo del arte). No desarrollaremos en este punto la cuestión de la concepción husserliana del arte, sino que nos detendremos en el tema específico de esta investigación –la idealidad sensible del objeto estético– destacando que para Husserl la imagen es una “figura tridimensional”<sup>39</sup> que implica una con-figuración irreductible a los elementos reales del papel.<sup>40</sup> De este modo, las formas plásticas de una obra visual podrían pensarse como una figura que podría ser repetible en distintos materiales garantizando la repetibilidad que Husserl consideraba *por principio*.

El próximo paso de esta investigación debería llevarnos a establecer el vínculo entre la idealidad sensible de la obra de arte y el sentido que encarna. Para esto, el próximo paso debería comenzar por diferenciar entre idealidades libres y atadas.

### 3. *El objeto estético como objeto expresivo*

La omnitemporalidad de los objetos ideales implicaba que si bien podían ser localizados espaciotemporalmente dicha localización no los individualizaba.<sup>41</sup> Sobre esta formulación pueden

---

<sup>38</sup> Hua XXIII, p. 41.

<sup>39</sup> Ibid. p. 20.

<sup>40</sup> “soweit die Zeichnung überhaupt reicht, soweit sehen wir nicht Papier, sondern plastische Gestalten”, Hua. XXIII, p. 45.

<sup>41</sup> Cfr. Hua XXXIX, p. 299.

distinguirse dos tipos de objetividades ideales: libres y atadas. Las idealidades libres no están comprometidas con ningún territorio, sino que pertenecen a la totalidad del mundo, como es el caso de las formaciones matemáticas, o bien de las esencias, que pueden ser actualizadas en distintas circunstancias sin que el soporte material de dicha realización tenga una incumbencia destacable más allá de su valor para el descubrimiento y transmisión intersubjetiva del sentido. Las objetividades ideales atadas, y este es el caso de ciertas formaciones culturales como las obras de arte, que se caracterizan por la implicación de una materialidad específica y, entonces, cierta “experiencia fáctica”.<sup>42</sup> Este último aspecto es el que se ha analizado en el apartado anterior, en lo que hace al caso singular del objeto estético, dedicado a la idealidad sensible.

A su vez, la bilateralidad afirmada inicialmente respecto de todos los objetos culturales, por la cual un objeto cultural fuera entrevisto como una corporeidad física animada por significados espirituales,<sup>43</sup> también podría ser descrita como la *expresión* del trato irreal del objeto en la apariencia sensible. Nos detendremos, en este punto, en el intento de circunscribir el tipo de expresión específica de los objetos ideales, en particular considerando la obra de arte, en el caso propio de la pintura como hilo conductor.

Además de la noción de *forma*, la segunda de las categorías fundamentales que organiza la estética fenomenológica de Dufrenne es la de *expresión*. Los distintos niveles de la expresión, cuyo correlato subjetivo se encuentra en el sentimiento del espectador de una obra, presuponen una primera descripción de los niveles del sentido de la obra de arte.

En el artículo “L’art est-il langage?”, Dufrenne critica los intentos semiológicos de aproximación a la obra de arte. Este tipo de propuestas, formuladas a partir de los conceptos de la lingüística de Saussure (lengua, diacronía, sincronía, etc.), buscarían delimitar el sentido de cualquier obra de arte en un conjunto de operaciones significantes, estructuradas de acuerdo a las leyes de organización de

<sup>42</sup> San Martín, J. (1999), p. 205.

<sup>43</sup> “begeistete Objekte”, Hua IV, p. 236.

la lengua.<sup>44</sup> Dufrenne encuentra en esta aproximación un obstáculo a la presencia expresiva de la obra. Que una obra de arte tenga un código o, dicho de otro modo, que la obra de arte sea portadora de un mensaje, no quiere decir que dicho sentido deba ser reducido a un conjunto de operaciones retóricas. De este modo, el sentido de la obra de arte es analizado por Dufrenne de acuerdo a otras categorías que las del discurso lingüístico. En el caso de la obra de arte visual: “La pintura da a ver. Haciendo esto, ella muestra sin decir. Ella no es un significante cuyo ser se trascienda hacia un significado. Con aquello que ella representa ella no está esta en una relación como la de la palabra al concepto, ni del mapa al territorio, ya que tampoco designa, sino que ella es lo que representa. Inversamente, el objeto representado no es otra cosa que lo representado; él rechaza de ser confrontado con otro objeto, el objeto real, como si la cualidad de la pintura debiese medirse por la calidad de la reproducción [...]”.<sup>45</sup>

Si la pintura significa un sentido no es sino a partir de la forma como composición total de la obra. Al mismo tiempo, las cualidades de dicha forma integran una particular visión del artista.<sup>46</sup> Por eso, si la obra de arte tiene un código, éste no será el de la lengua, sino el del *mundo* del artista. “En sus obras, los elementos toman existencia por sí mismos, o más bien por el artista mismo, como la expresión irremplazable de un ser en el mundo singular”.<sup>47</sup>

El sentido inmanente a la forma sensible de la obra de arte distingue distintos niveles.<sup>48</sup> Considerando el caso de la pintura, podría afirmarse que un primer nivel del sentido es la representación (que no debe identificarse con el caso de las pinturas figurativas, ya que una obra puede ser la representación de la interioridad), mientras que el segundo nivel se encuentra en la expresión propiamente dicha. “La representación es un momento de la expresión. Lo que es expresado es un mundo singular, y el objeto representado no es

---

<sup>44</sup> “no hay un campo pictórico capaz de constituir una lengua para un discurso pictórico, es decir un sistema de elementos diferenciales o de términos opuestos y combinables”. “L’art est-il langage” en: Dufrenne (1967), p. 91.

<sup>45</sup> Ibid. p. 91.

<sup>46</sup> “el objeto estético aparece en el mundo como no perteneciendo al mundo. Tiene un ser de significación”. Dufrenne (1953), p. 199.

<sup>47</sup> Dufrenne, M. “L’art est-il langage”, Op. Cit., p. 101.

---

más que un habitante y un testimonio de este mundo”.<sup>49</sup> La expresividad del objeto estético se encuentra garantizada por una doble inmanencia: a) de la forma a lo sensible; b) del sentido a la forma.

La noción de expresión es presentada por Dufrenne en un intento de consolidar una definición estructural para todas las artes. La forma y el sentido expresado, la idealidad sensible y el significado que dicha organización ideal transmite. “Toda forma es disposición concreta de la materia, en busca de un sentido que se exprese, no necesariamente en tanto significación referencial que podríamos precisar en un tema, sino en cuanto expresión misma. Ergo, toda obra es expresión radical de un mundo, que no se reduce al mundo de lo dado conocido. La materia es capaz de guardar en sí una expresión, que trascendiendo toda significación temática de la obra, se expresa directamente a la conciencia del sujeto. Por tanto, la materia no es solo ‘materia-tema’ –ordenada a la representación–, sino sobre todo y más allá es ‘materia-sujeto’, ordenada a la expresión–, inseparable de lo sensible, a lo cual recoge en toda su profundidad”.<sup>50</sup> Esta cita *in extenso* permite indicar los distintos niveles del sentido de la obra: a) en primer lugar, podría ubicarse la significatividad de la forma, en cuanto estructura figural que se sobrepondría a la materia del objeto físico; b) en segundo lugar, podría destacarse la significación temática de la obra, que puede precisarse: b1) como significación referencial, en cuanto describe un suceso o estado de cosas; b2) como mera representación, en cuanto la obra refiere un sentimiento o imagen de la interioridad; c) en tercer lugar, la expresión, respecto de la cual la representación se ordena. Este tercer nivel expresivo es descrito por Dufrenne como la manifestación de una subjetividad,<sup>51</sup> de ahí que sea difícilmente articulable en una descripción lingüística, y quizás más correctamente identificable –en todo caso– con un nombre propio.<sup>52</sup> El nivel

---

<sup>48</sup> Cfr. “Formalisme logique et formalisme esthétique”, Op. Cit., p. 121.

<sup>49</sup> Ibid. p. 122.

<sup>50</sup> Barcia, J. “La condición expresiva del objeto estético. Una reflexión en torno a Mikel Dufrenne” En: *Taula, quaderns de pensament*, núm. 38, 2004, p. 250.

<sup>51</sup> “La expresión es el fundamento de la intersubjetividad”, Dufrenne (1953) p. 405.

<sup>52</sup> “Delante de la expresión, el análisis no debe inmediatamente abdicar. Este puede al menos intentar definirlo, o en todo caso nombrarlo [...] Se la nombra usualmente con el nombre del autor de la obra”. Ibid. p. 405.

expresivo, al cual podría aproximarse la función de la nominación, es el punto de partida de una teoría del estilo.<sup>53</sup> En pintura, la noción de estilo se recoge en lo que se ha llamado (en cierta tradición de pintura moderna asociada a la noción de *gesto* creador) *manera*: “La manera, el estilo de un pintor, están, pues, íntimamente unidos tanto al modo en cómo maneja el pincel con la mano, como al modo en cómo se expresa con ellos. Modos solidarios el uno del otro, inseparables e indiscernibles: la factura, el gesto, la grafía, generados por la unidad psicosomática (unidad ahormada bajo el esquema corporal) y expresados a través del movimiento y acción de la manos (*manus*), sustentan y fundan, pues, la *maniera* peculiar, esto es, la peculiar y personalísima expresión de lo grafiado o gesticulado en el lienzo. El pincel, como la pluma o el viejo estilete (*stilus*, de aquí viene la castellana y hoy literaria palabra “estilo”), es el sismógrafo que recoge en la superficie blanca del lienzo o del papel los subterráneos movimientos tectónicos de nuestro cuerpo y nuestro espíritu”.<sup>54</sup>

En el nivel de la significación, debería tenerse presente que la realidad referida por una obra siempre es interna a la obra misma; así, por ejemplo, “el paisaje pintado por Cézanne gana la profundidad de un signo que no reenvía a otra cosa sino a sí misma”.<sup>55</sup> Y podría conjeturarse que esta autorreferencialidad de la obra de arte viene dada justamente por su carácter expresivo, esto es, podría imaginarse el caso de un paisaje pintado por otro pintor que no fuera Cézanne, quizás el mismo paisaje que el pintado por éste, pero serían siempre dos paisajes distintos, con valores estéticos diferenciales, ya que el elemento específicamente artístico (que acentúa determinadas cualidades estéticas en lugar de otras) es aquél que destaca el modo en que cada paisaje es realizado, y este es un

---

<sup>53</sup> Se encuentra aquí un punto de contacto entre la noción de estilo en Merleau-Ponty y la estética de Dufrenne. J. Barcia condensa esta distinción de niveles del modo siguiente: “Decimos que la obra de arte es “expresión” porque estimamos que toda obra de arte es esencialmente “dar a ver”. Un “dar a ver” que se juega en la intransferible forma y estilo de la obra. Lo importante de las obras de arte no es que imiten acriticamente los objetos de la realidad como sucede con la artesanía, sino que expresen algo de la realidad; no que representen imitando, sino que expresen presentando”. Barcia (2004) p. 253.

<sup>54</sup> Nel Rodríguez, manuscrito del tercer volumen del Curso de Estética fenomenológica, citado en Barcia (2004), p. 257.

<sup>55</sup> Dufrenne (1953), p. 404



rasgo determinante del nivel expresivo.<sup>56</sup> La expresión es captada como una “unidad indescomponible”,<sup>57</sup> irreductible a sus elementos, como en el caso de la pintura no podría intentarse un análisis del color de acuerdo a cualquier teoría empírica del color ya que el color es siempre el color *de* una obra singular. Al mismo tiempo, esta concepción de la expresión como una modalidad unificadora de la obra, esto es, como una segunda instancia de totalidad en la obra –conjunta a la idealidad sensible–, es el principal argumento contra los análisis semióticos, o retóricos, de las obras visuales que buscan delimitar ciertos signos en la organización del sentido de la obra olvidando remitirlos a la composición en que se presentan. Dufrenne lo afirma del modo siguiente: “En toda obra musical hay acordes o modulaciones privilegiadas, como ciertas palabras en un poema o en una novela, como determinadas tintas o formas en una obra plástica, que son particularmente plenas de sentido y que retornan con insistencia”.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> “Por eso, el arte no es solo *téchne* sino también *poiesis*, dado que él conserva toda su facultad de creación de realidad. ¿Acaso cuando Miguel Ángel representaba a los esclavos muscularmente hiperdesarrollados no pretendía “expresar” algo a través de la forma que daba a la materia de la obra?, ¿y acaso aunque representen el mismo objeto, expresan lo mismo el Cristo de Velázquez que el Cristo Rouault?, o hilando más fino ¿expresan lo mismo el Cristo crucificado de Velázquez que el oscuro y frío Cristo de Goya? Aunque ambos representen lo mismo, expresan diferentes mundos”. Barcia (2004), p. 254.

<sup>57</sup> Dufrenne (1953), p. 406.

<sup>58</sup> *Ibid.* p. 407.

## Kusch, una iluminación respecto a nuestra constitución cultural y filosófica

MARTÍN MOCELLINI

Apenas transcurrido un año de nuestro bicentenario es bueno recordar una serie de pensadores en quienes el país se hizo carne, pensamiento y voz; pensadores a los que se le fue la vida en su tarea de aportar a nuestra cultura y filosofía argentina. Varios de ellos escribieron y actuaron cuando todo estaba por hacerse en el país, en circunstancias difíciles y entregaron vida y fortuna por su patria. Más de uno murió en la absoluta pobreza. Pero nos legaron un país.

Destaquemos ya las tallas intelectuales de Manuel Belgrano (1770-1820), Mariano Moreno (1778-1811), Marcos Sastre (1808-1887), el general José María Paz (1791-1854), Juan Bautista Alberdi (1810-1884), Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), Bartolomé Mitre (1821 -1906), Juan B. Justo (1865-1928), Alfredo Palacios (1880-1965) hasta llegar a filósofos como Alejandro Korn (1860-1936), Francisco Romero (1891-1962), Carlos Astrada (1894 -1970) y Rodolfo Kusch (1922-1979), este último un exponente mayor del filosofar situado, a quien una muerte temprana truncó su mejor momento. Y más allá de las críticas sobre lo que nos gusta o no de ellos, todos han dado lo mejor de sí mis mismos para la construcción de la *polis* argentina en un sentido amplio. Todos hombres del desvelo por el país, y cuál padres protectores, aguzando el oído para actuar o aconsejar según la necesidad. Reconozco, por razones de espacio, estar omitiendo otros nombres muy importantes, pero uno debe dar espacio a que otros honren a los ausentes como a mi me hubiera gustado honrarlos.

Kusch, filósofo argentino, sabio conocedor del existencialismo, es de los primeros en meditar la relación entre la naturaleza que desborda nuestro continente americano y el hombre americano, y a partir de ahí, proponer categorías para comprender nuestra realidad. En Kusch la única universalidad consiste en la condición de estar “caído en el suelo”. ¿Qué pasa cuando este suelo posee

una naturaleza desmesurada, que abruma? ¿Cómo se relaciona el hombre con ella? La pregunta no es nueva, sí lo es el hecho de elaborar categorías a partir de esta respuesta. Y este es el mérito de Kusch.

Ya en 1955 el gran antropólogo francés Louis Baudin (1887–1964) nos decía: “En la América del Sur es imposible hablar del hombre sin haber evocado antes la naturaleza, pues ella es la gran dominadora. En el plan de la creación de ese continente el hombre no parece haber sido previsto: es un accidente. Esta desproporción provoca en principio pasmo, enseguida temor” (1)

Y añade Roberto Aizcorbe (n.1934): “Selvas impenetrables, montañas inaccesibles y desiertos intransitables separan a los hombres entre sí y les otorgan una psicología insular.(...) En la Argentina, en cambio, la pampa es la extensión fértil: de allí sale lo substancial del alimento, la riqueza nacional y su emblema, tierra que exige explotación pero cuyo paisaje no retiene al hombre, el cual, fácilmente satisfecho el problema de la subsistencia, debe encarar en cambio el de la soledad y el desarraigo.” (2)

Para finalmente completar el mismo autor: “El ser humano es todo potencia, pero en la pampa ésa potencia carece del punto apropiado de aplicación: la vida es un estar sin por qué, un durar consciente, o sea, la verdadera muerte. Que la pampa es una extensión hermética, lo prueba la renuencia de los Incas a aventurarse en ella: pobladores del altiplano, donde cultivaban más de 20 variedades vegetales con métodos estadistas perfectamente centralizados, jamás decidieron bajar a instalarse en la pampa, sin embargo mucho más feraz, aun cuando incursionaron por la selva amazónica.(...) La prueba de éste determinismo es que los indios, ubicados en la racionalidad opuesta a la de los estancieros, cuando fueron verdaderamente los señores de la pampa, no pudieron hacer otra cosa que los blancos: en vez de asentarse y poblar la llanura, se dedicaron a exportar ganado en pie a Chile.”(3)

Atípicas reacciones, con respecto a la racionalidad eurocéntrica, que también las señalará Kusch, y sin embargo las hallará cómo propias de lo americano. Ya en su temprana pero programática obra *Sedución de la barbarie* (¡vaya título!), expresará Kusch su fina audición y visión: “América toda se encuentra irremediadamente

escindida entre la verdad de fondo de su naturaleza demoníaca y la verdad de ficción de sus ciudades. Ello plantea al individuo americano la necesidad de dosificar su creencia en lo dado, de tal modo de creer y no creer, de hacer y no hacer simultáneamente. La razón de ello yace en el paisaje. El apaña la ambivalencia. Exist como una perpetuación del vegetal.” (4)

Esta descripción la completa en múltiples oportunidades, y en este mismo libro, nos dice: “El sabor de vitalidad primaria y exuberancia inagotable de los primeros días de la creación, que nunca logra definirse sino en la circunstancia fortuita del vegetal, la mole rocosa o el espacio ilimitado, es el que aqueja al paisaje americano.(...) Es como el esbozo de un *logos* en el caos orgiástico de la selva y un lastre primario de la soledad de la pampa. Es la traducción rudimentaria del demonismo en el lenguaje del espíritu que, en la ruidosa orgía de la selva se expresa en grande, en troncos inmensos, torrentes, lianas y helecho gigantescos, pero que en la pampa toma la placidez de un pasto insignificante, porque el espacio roba aquí a la vida –dehorizonte en horizonte- todo sentido de la forma.”(5)

Heidegger describió de sus viajes a Grecia que lo específico del paisaje griego, el valle y la caleta sobre el brazo del mar está revelado por el templo sobre la acrópolis (6), y explicitemos, siguiendo a Kusch, que esto no sucede en el continente americano. Expresará en *Seducción de la barbarie*: “ Por la historia se retorna al suelo, porque en ella se halla el demonismo mezclado con el individuo. Un individuo que pasa a ser personaje histórico se hunde en la inconsciencia social, se aleja del presente para reintegrarse al semiolvido de los archivos. En la penumbra en que se mantiene, retorna la verdad del suelo. La lejanía misma que le da su perspectiva en el tiempo lo hace sospechoso de participar del demonismo. Por eso la historia es en primer término una sumisión inconfesa del presente inteligente al demonismo original del suelo.” (7)

Y esto es así por la incidencia del paisaje americano que vimos anteriormente y, según informa Kusch, también debido a que: “... el hombre quiere poner un fondo fijo al devenir y en su afán copia, por extraña paradoja, al paisaje. Sabe que el paisaje borra toda huella, la vida selvática y la rigidez de la llanura barren con toda

detención... Esto, que en el paisaje no es más que una modalidad, en el hombre se convierte en principio.” (8)

De este breve análisis de la relación hombre arrojado / caído con el suelo nacen las categorías de su “filosofar situado”. Especialmente la que corresponde contraponer la categoría del “ser” eurocéntrico a la categoría del “mero estar” iberoamericano –que nos representa según Kusch- en una dialéctica que no se resuelve en ninguna instancia superadora sino en el *mestizaje* ontológico donde, por ejemplo, el concepto de “acción” tiene otro peso que en la tradición eurocéntrica. Así nos señalará esto en *Geocultura del hombre americano*: “Pero es que pensamos solo en términos occidentales. Empleamos un criterio de causa y efecto. ¿Acaso hay otro criterio? Ibarra Grasso hace notar la importancia del término quechua huiñay que significa crecimiento y también eternidad. Es más, me pareció que todo el pensar indígena se da en términos no causales sino seminales. Piensan haciendo crecer. Pero he aquí el problema. ¿Esto realmente es propio del indígena? ¿Estamos seguros de que no hacemos lo mismo? (...) En mi primer libro desarrollé la idea de cierta vegetalidad del hombre sudamericano. Más aún, diría que hay en nosotros cierta comprensión de este *mero estar*, que solemos curar con distracciones y borracheras, pero que en el fondo implica asomarse a ese misterio de *estar no más y crecer*.” (9)

¿Alcanzan las nuevas categorías para develar nuestra realidad? Intuyo que veremos elementos y ejemplos que convierten este “filosofar situado” y con nuevas categorías, en un aporte necesario, dado su fina percepción, pero no suficiente.

El hombre mantiene con la naturaleza una relación dinámica, siguiendo aquí una premisa de Aizcorbe(10), que se resuelve en un Ecosistema. Esto, en un “filosofar situado”, es tenido en cuenta. E implica esta relación, la necesidad de dos elementos de dinámicas diferentes.

Y esto lo hallamos claramente, en primer lugar, en la historia misma, especialmente en la historia de los ritmos evolutivos sociales, sean estos dialécticos o no.

Esbozar preguntas sobre el fuerte encuentro de culturas entre indígenas y españoles, hecho innegable que se suma para América

---

como un nuevo soplo creador implica, por ejemplo: preguntar sobre el rol de las mujeres indígenas, con Malinche y su generación como casos emblemáticos para el primer proceso de mestizaje; o contrastar la fuerte rebelión inca del *Grito de Tinta* en 1780, más conocida como la insurrección de Tupac Amarú, hasta los vívidos testimonios de 1815 por el entonces Mayor José María Paz sobre la pasividad indígena del Alto Perú en pleno proceso independentista. Esto no nos da, como resultado, una continuidad o uniformidad, sino más bien una rica y conflictiva diversidad en la cual hay elementos mezclados que hay que valorar en su justa medida.

Kusch, en este sentido, da una bella y acertada definición al decir que “la cultura constituye la forma en que se completa la vitalidad natural de una sociedad.”(11)

Para tener la más completa concepción de cultura, esta noción sociedad debe ser inclusiva, y por ello el acierto de Kusch de estudiar la relación originaria del indígena americano con su suelo y cielo. Pero para armar la pintura total de nuestra identidad cultural, si es que es posible, hay que incluir estas raíces, las que llegaron luego y las que llegarán; y así hallar, como bien expresó Kusch, “la forma en que se completa la vitalidad natural de una sociedad.” Es necesario que así sea. Más si consideramos el natural proceso de globalización que se está dando en el orbe. Y tener memoria de la experiencia original en un suelo, de esta vivencia en un suelo original es algo que no debe perderse. Kusch aportó a esta tarea. Y quiero citar un párrafo de su libro *Indios, porteños y dioses* al hallar la similitud entre la ciudad de Buenos Aires y la aldea de Carabuco a orillas de lago Titicaca. Luego de reflexionar sobre el valor de la palabra en una sociedad y en otra, nos dice: “¿ Pero qué es Buenos Aires en la más íntimo de nosotros? En el Cuzco sorbíamos cierta vez nuestra sopa y por la radio transmitieron un tango. No pudimos seguir comiendo. Otras veces, antes de acostarnos, pensábamos en la calle Corrientes o en la casa o incluso en la oficina. ¿Eso solo era Buenos Aires? Insisto otra vez: ¿qué es Buenos Aires entonces? Es apenas muy pocas cosas: la casa, el padre, la madre, la mesa, el fondo, la vereda, el colectivo que nos lleva al empleo, a la oficina o el taller y el lugar donde nos divertimos los sábados por la noche. ¿Y qué es todo eso? Es la ciudad que nos fundamos

para nosotros solos cuando somos chicos, y que llevamos encima hasta el momento de morir. Y en ese instante desaparece. Es una segunda Buenos Aires, un poco subversiva, oculta, reservada, para nuestro exclusivo uso. Y cada uno tiene su ciudad: hay seis millones de Buenos Aires, una para cada uno. Y esas Buenos Aires no las ve el turista. ¿Y cuantas casas tiene esa ciudad privada que nos hemos creado? Pues no muchas más que Carabuco. ¿Y esa ciudad dónde está ubicada? Es que no está en el mapa, sino que está en el centro de nuestro mundo, en ese preciso lugar en donde nos sentimos seguros, donde ya no tenemos miedo a los precipicios, donde nos encontramos con nuestras cosas: los libros, los útiles, las herramientas de todos los días, la mujer, el hijo. Ahí se sirve la buena comida o se brinda la paz. Es un poco el paraíso. Lo decimos: ‘Eso es sagrado para mí’” (12)

Si analizando personajes y eventos del mundo de masas, Kissinger (n.1923), en una brillante intuición expresó “ La mayoría de los hombres madura alrededor de un núcleo central,...” (13), y desde principio del siglo XX el gran novelista húngaro Sándor Marai (1900-1988) hace expresar a uno de sus personajes de su centro más íntimo como “...el centro de gravedad de su ser, allí donde una persona se encuentra anclada y donde es auténtica e íntegra.”(14), Kusch suma su sentida prosa y su *locus* americano a esta tradición que reitero por su belleza: “... que está en el centro de nuestro mundo, en ese preciso lugar en donde nos sentimos seguros, donde ya no tenemos miedo a los precipicios, donde nos encontramos con nuestras cosas: los libros, los útiles, las herramientas de todos los días, la mujer, el hijo. Ahí se sirve la buena comida o se brinda la paz. Es un poco el paraíso. Lo decimos: ‘Eso es sagrado para mí’”

### **Notas Bibliográficas**

( 1 ) Baudin, Louis, *Vie quotidienne aux temps des derniers Incas*, París, Ed Hachette, 1955.

( 2 ) Aizcorbe, Roberto, *La crisis argentina*, Buenos Aires, Occitania, 1984, p.11

( 3 ) Ibidem., p 13

( 4 ) Kusch, Rodolfo, *Obras Completas*, T.1, Rosario, Editorial Fundación Ross, 2007, p. 22

- ( 5 ) Ibidem., ps. 26 y 27
- ( 6 ) Heidegger, Martin, *Estancias*, Valencia, Pre-textos, 2007
- ( 7 ) Kusch, Rodolfo, *op.cit.* p.71
- ( 8 ) Ibidem, p. 28
- ( 9 ) Kusch, Rodolfo, *Obras Completas*, T.3, Rosario, Edit. Fundación Ross, 2007, ps 46 y 47
- ( 10 ) Aizcorbe, Roberto, *op.cit.*, nota 2, p. 11
- ( 11 ) Kusch, Rodolfo, *op.cit.*, nota 4, p. 80
- ( 12 ) Ibidem, p. 204
- ( 13 ) Kissinger, Henry, *Mis Memorias*, T. 2, Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1972, p. 991
- ( 14 ) Marai, Sándor, *Divorcio en Buda*, Barcelona, Salamandra, 2006, p. 33



## El rescate de un mundo perdido a través de la literatura

JAVIER OCCHIUZZI

La escuela de Frankfurt (1914-1973) se distinguió en sus inicios por haber sido una de las primeras corrientes filosóficas que propuso interpretaciones alternativas de la realidad social basándose en el materialismo histórico. Dentro de la mencionada corriente de pensamiento surge Theodoro Adorno (1903-1969) quien de forma original aplica dicho método a la interpretación de la obra artística, según él

*“Las fuerzas y las relaciones de producción de la sociedad, como meras formas y vaciadas de su facticidad, reaparecen en las obras de arte porque el trabajo artístico es un trabajo social y lo mismo los productos artísticos.” (Adorno, T., 1984:309)*

A partir de la ya mencionada noción que ve en el arte el reflejo de una ideología-política, consideramos posible apreciar desde la obra literaria cual es el concepto de Hombre (teórica y políticamente hablando) imperante en la ideología del autor. Esta postura es el fruto de la comprensión materialista-histórica de la realidad, que da como resultado la noción de que el arte es la manifestación de la ideología dominante en el momento histórico-social en el que una obra ve la luz. O si se quiere: “Un arte que no tenga nada de ideología es imposible.” (Adorno, T., 1984:309)

Este trabajo va a encarar a la obra literaria comprendiéndola como el *fósil* de un momento histórico y social determinado que, al analizarlo en forma hermenéutica, nos proporcionará información concreta, sobre el tiempo y el autor de la misma. Sin mencionar aspectos más teóricos como puede ser el concepto de Hombre que el autor tenía.

Dentro del mar de obras literarias para analizar se va a tomar como muestra un corpus de setenta cuentos cortos que componen la obra literaria del Sub-Comandante Marcos. Las razones principales por las cuales se decidió trabajar con este autor consisten principalmente en dos puntos, primero que dicha obra posee una riqueza literal e intertextual muy amplia y el segundo en su valor

histórico-arqueológico, ya que estos cuentos son parte de la manifestación cultural de una civilización casi extinta, como es el caso del pueblo Maya.

Hablar del Sub-Comandante Marcos es hablar del Ejército Zapatista de Liberación Nacional y hablar de dicha institución, necesariamente, nos remite a México, los años 90, el ALCA y una de las clases sociales más precarizada y excluida de la historia de Latinoamérica que son los habitantes originarios. La obra del Sub-Comandante es una suerte de voz de estos sectores desconocidos y silenciados por muchos siglos, hasta esa madrugada del primero de Enero de 1994, momento en donde el EZLN se presenta públicamente y el mundo conoce el *discurso zapatista*.

Hablar de los cuentos de Marcos, su función social y su origen es algo prácticamente imposible de dividir debido a que todo está atravesado por una misma raíz que consiste en: crear una imagen positiva del EZLN y una negativa de sus enemigos. Los cuentos, por sí solos, son una gran fuente de información al momento de tener que definir quienes y qué es el EZLN. Pero como si eso fuera poco, Marcos pone como actores principales de sus historias a personajes sumamente distintivos que permiten engrosar, todavía más, la riqueza de sus textos. Y podemos llegar a decir, sin miedo a exagerar, que hablar de sus personajes es hablar del zapatismo en persona. Específicamente me estoy refiriendo al *Viejo Antonio* y al escarabajo parlante *Durito*. Uno, creación de la imaginación, con todas las características del realismo mágico y otro, real, que es prácticamente la bisagra humana que permitió que el zapatismo llegar a ser lo que es hoy, pero vamos a desarrollarlo por partes. Si tenemos que guiarnos por el orden de aparición, el primero en ser presentado públicamente es *Durito*. El mismo vio la luz el 10 de Abril de 1994 (fecha aniversario de la muerte de Zapata) *Durito* es un escarabajo parlante, antropomorfizado, que se presenta a nivel intertextual como una clara alusión al Quijote debido a que posee dos rasgos característicos de este personaje: 1. Su excentricidad y 2. Su sabiduría extravagante, manifestada en la forma de utopista. Otro elemento a resaltar, nada menor, consiste en el cuento número XII (*Durito: la espada y la piedra*) el personaje en cuestión se auto proclama caballero andante y nombra a Marcos su escudero.

Por último habría que resaltar el hecho de que Durito es la imagen, más representativa de los marginados, por dos razones: 1. Es el más pequeño y vulnerable de los animales y 2. Ni siquiera es humano. Un último elemento para resaltar consiste en que Durito al no ser un personaje realista puede facilitar su identificación a nivel global por parte de los lectores. Es multiinterpretable.

El otro personaje al que debemos referirnos es el Viejo Antonio, que a diferencia de Durito es real. De este personaje, tan solo, se podrían escribir libros, pero vamos a limitarnos a hacer una breve mención. No sabemos con exactitud cuándo nació Antonio, pero sí sabemos cuándo falleció: “*el Viejo Antonio muere en 1994, en Junio, y yo lo conocí en 1984.*” (Sub Comandante Marcos – Yvon Le Bot., 1997: 64). Justamente el primer cuento que se publica en el que él aparece como protagonista surge el 24 de Agosto de 1994, tan sólo dos meses después de su muerte. El Viejo Antonio tiene una importancia mayúscula para el movimiento zapatista debido a que fue el primer puente de conexión entre la célula guerrillera (fundadora) que se estableció en la Selva Lacandona y las comunidades autóctonas.

La función Del Viejo Antonio como traductor de la cultura aborigen se puede apreciar en todos los cuentos que lo tienen como protagonista, ya que en todos ellos la historia gira en torno al relato que le cuenta él a Marcos. Todos sus cuentos son frutos de encuentros en la selva y casualmente el tema de la conversación es inspirado gracias a algún elemento de la jungla misma: animales, plantas, clima, montaña, etc. Otro punto digno de mención es toda la connotación cultural que posee el relato oral como medio de expresión. El Viejo Antonio representa la reivindicación de la oralidad como forma de transmisión de la información, lo cual es muy característico de los pueblos originarios de América. Sin mencionar que la literatura oral es el fruto de la acumulación de varias generaciones. En los cuentos transcritos por Marcos se puede apreciar de forma clara cómo las historias surgen del pasado, se ligan al presente y se proyectan al futuro. El hecho de que las historias que cuenta el Viejo Antonio hagan referencia al panteón Maya, no es otra cosa que la reivindicación de las deidades originarias de esa tierra, lo cual se puede pensar como una vuelta de página a la enajenación religiosa,

fruto de años de dominación por parte del hispano. En otras palabras: se está creando el universo a forma y medida del indígena.

Si bien lo recién expuesto es descriptivo, lo verdaderamente interesante se encuentra en el momento que el corpus zapatista es filtrado a través del *análisis del discurso* permitiendo divisar que tipo de ideología posee esta cultura y más interesante aún: qué tipo de concepto de Hombre tiene.

De la investigación recién expuesta se pueden destacar tres rasgos como los más distintivos del *concepto de Hombre zapatista*

- El cooperativismo inter-especie
- El acuerdo inter-partes como forma de gobierno
- El empleo de los histórico

El primer punto lo apreciamos en la historia número I el personaje principal y vocero del grupo ideológico que conforma el “*nosotros*”, el Sub Comandante Marcos, realiza una acción del tipo cooperativista con un escarabajo parlante llamado Durito. La razón que lo llevó a ayudar al escarabajo fue que este último le había robado tabaco de su bolsa, lo que permitió a Marcos percatarse de que había otros seres vivos en el mismo espacio en el que estaba él. Solamente después Marcos y Durito interactúan por medio del dialogo y llegan a un acuerdo, dejándonos en claro que el Zapatismo no hace distinción de especies, tanto hombres como insectos tienen derecho a vivir.

Hay otro elemento que contribuye a afirmar esta postura de horizontalidad inter-especie del Zapatismo que se puede apreciar en el cuento número L en donde al momento de hacer referencia al grupo social que conforma el *nosotros*, Marcos aplica el adjetivo de “*hombres y mujeres de maíz, los verdaderos.*” En la concepción religiosa, pre-hispánica, el hecho de que el hombre fue hecho de maíz encierra, intertextualmente, mucho más que una mera simbología anecdótica. El uso del mencionado adjetivo por parte de Marcos no es casual. La cultura Maya pre-hispánica y la actual cultura Zapatista reflejada en los documentos analizados nos transmiten una noción de complementariedad entre todas las especies. Es importante remarcar que el Zapatismo no ve al hombre como algo por encima de la naturaleza, al estilo judeo-cristiano, sino dentro ella. Lo que no queda claro es sí todos los seres vivos tienen

---

los mismos derechos, ya que el Zapatismo no se ha pronunciado abiertamente a favor del vegetarianismo o algún tipo de doctrina de la alimentación acorde a los derechos de otras especies como lo puede ser el veganismo<sup>1</sup>.

En segundo lugar se encuentra el acuerdo inter-partes

Es un elemento recurrente el hecho de que la principal forma de solucionar los problemas que surgen en los relatos, es el acuerdo inter-partes. En el cuento *La historia de los otros* (XXXIV) el origen de la práctica del consenso encuentra su origen mitológico, cuando los siete dioses originarios del panteón maya celebran una reunión con el fin de ponerle orden al cosmos. En *La historia del uno y los todos* (XXXVIII) los dioses originarios se encuentran ante un problema que se resuelve por medio de la consulta abierta con el resto de los dioses, la opinión de todos era igualmente válida. También en *La historia de la vía láctea* (XLII) un grupo de hombres atemorizados por una serpiente gigante encuentra la solución a su problema por medio del consenso grupal.

En tercer lugar se aprecia que el Hombre zapatista es un ser con consciencia histórica. El pasado tiene plena vigencia en sus textos, donde podemos apreciar como los dioses mayas pre-hispánicos dan origen a prácticas tanto sociales como técnicas, entre las mismas podemos encontrar el sistema de organización político y el lenguaje escrito. En el cuento *La historia de la lengua primera de estas tierras* (L) los humanos eran atormentados por dioses inferiores, los dioses originarios castigan a estos semi-dioses y les dan a los hombres la escritura, con el fin de que no olviden a través del tiempo, los males sufridos por estos seres. El pasado registrado, para el zapatista, es una forma de progreso debido a que se evita padecer problemas ya sufridos, además de que se puede acumular información. En otras palabras el hombre zapatista tiene una noción de historia y tiempo lineal.

El conjunto de elementos que acabamos de desarrollar da como resultado el perfil del *concepto de Hombre zapatista*, el cual empatizó con el entorno natural, la defensa y uso del patrimonio

---

<sup>1</sup> Corriente alimenticia fundada el 1 de Noviembre de 1944 en Inglaterra. Distinguible por el respeto a los animales y el vegetarianismo, se posiciona éticamente rechazando el antropocentrismo.

histórico y el empleo de forma activa y consciente de las prácticas políticas.

Es importante remarcar que la cuestión de la identidad es acompañada regularmente por el anhelo de *realización social*. El hombre zapatista va a ser fiel a su concepto antropológico siempre y cuando lo dejen, ya que en todos los cuentos analizados, constantemente, aparece la pugna por lo que “yo” quiero ser y los que “ellos” me permiten realizar. La existencia de este concepto es el fruto de la lucha de una cultura que se niega a desaparecer y que además quiere existir y ser conocida, siendo rescatada del olvido, primero por medio de la transmisión oral y posteriormente por la escritura. Estos cuentos son fiel testimonio de las peripecias de una civilización que a lo largo del tiempo se ha negado perecer y que gracias a los mismos hoy podemos rescatarla del olvido e imaginar un mundo que pudo haber sido diferente.

### **Bibliografía**

Adorno, Theodoro W., 1984, *Teoría estética*, Madrid, Ediciones Orbis.

Sub Comandante Marcos – Yvon Le Bot, 1997, *El sueño zapatista*, Barcelona, Anagrama.

# La sombra de la cultura

LEANDRO ROYO

## *Introducción*

Entender la cultura referida como cosa cultural en tanto ésta se constriña únicamente a una dimensión de las artes en general o la incidencia de ellas a un ámbito cotidiano pareciera un modo de acotar su significado y su relevancia en nuestro mundo. Encerrar la cosa cultural dentro del ámbito histórico, determinado y evidente de ciertas expresiones y costumbres particulares, estudiarlo y definirlo en ese marco objetual es, realmente, meritorio. En estos términos, la cosa cultura es sólo un modo de acceso a esta temática que nos convoca. Homologar la cosa cultural con el ser de la cultura como un modo de ser, pareciera, al menos, simplificador. Probablemente, sea el camino más evidente.

Por eso, me permitiré iniciar este incipiente recorrido para intentar ver algunas articulaciones sobre la cultura enfocándolo de otro modo, con pretensión que sea una mirada un poco más amplia, más subrepticia, intentando adentrarme hacia aquello que determina en algún sentido la cosa cultural. A través de estos intersticios que intentaré vislumbrar –ineludibles, silenciosos e implacables- ella nos manda, nos sostiene y nos cobija bajo sus ojos. De la mirada de Rodolfo Kusch y Martín Heidegger, desarrollaré estas características de la cultura a los fines de intentar abrir el análisis a un campo intencional menos evidente.

## *Rodolfo Kusch: el suelo donde se habita*

Veamos para ayudarnos la concepción sobre la cultura que nos propone Rodolfo Kusch. Comprender la cultura como una totalidad es su propuesta. Asimismo para Kusch, la cultura no se comprende totalmente a nivel consciente. Posee además un compuesto inconsciente, de irracionalidad. De un lado, la parte consciente es un modo de ser de la cultura y, por otro lado, la parte irracional es una resignación a un estar, al “porque sí”. Desde este elemento de resignación del estar se define el “suelo en el que obligadamente se

---

habita”<sup>1</sup>. Prestemos atención al uso impersonal del pronombre “se” que mostraré más adelante en términos de Heidegger, ya que este “se”, esta irracionalidad, esta inconsciencia, es el rasgo común de decir sobre la cultura aquello que se escapa bajo lo dicho.

En este sentido, Kusch distingue como constitutivo de este “se” cultural una tercera dimensión<sup>2</sup> que intensifica el sentido de la cultura que pretendo exponer. Esta tercera dimensión consiste en la absorción del significado de la obra que la comunidad adopta a propósito de su propia indigencia para habitar el mundo. La comunidad desnuda y carente de significado se enviste de él, de lo que cree relevante a modo de cobertor. Significa, justamente, establecer un estar. Hay una necesidad de cubrirse frente a la indigencia y, frente a tremendo desamparo, no importa un quién que nos provea de ello, por eso el carácter impersonal del “se”.

Ahora bien, Kusch focaliza su argumentación sobre estas caracterizaciones y las desarrolla tomando como referencia una perspectiva del arte, precisamente como juego colectivo y no sólo la relación artista-obra. Pero, aún con la distinción acertada de esta tercera dimensión, Kusch pareciera definir este rasgo inconsciente, este suelo, tomando como pivote la perspectiva de la obra de arte, con la interesantísima salvedad de que la apropiación del significado de la obra implica una pérdida de la individualidad biográfica por parte del autor. Parece un intento de ampliar el margen fenoménico de lo cultural desde lo cultural resemantizando al verdadero creador como gestor cultural que afecta a todos. Por lo menos, dentro de este incipiente análisis pareciera no adentrarse en el resto de los rasgos subliminales de la cultura. A su vez, el modo de ser de la cultura no se reduce a la institucionalización del modelo cultural, sino que está atravesado por estos resortes irracionales constituyendo un universo simbólico del suelo en el que habito. Por eso, preferiría ver algunas instancias alejadas del arte como formador de cultura que nos permitan acercarnos quizás un poco más a estos sentidos más irracionales, más inconscientes, más del rasgo impersonal del

---

<sup>1</sup> Kusch, Rodolfo. *Geocultura del Hombre Americano*. Fernando García Cambeiro. Buenos Aires, 1976. p. 115.

<sup>2</sup> Esta tercera dimensión surge a partir de una digresión de la descripción de otras dos dimensiones en el fenómeno literario: la obra y el artista.



pronombre “se”. Tal vez, desde un punto de vista heideggeriano pueda expresar mejor mi intención al respecto.

*Heidegger: Nadie es un dictador*

Una aproximación desde Heidegger para entender y adentrarse mejor en este rasgo irracional e inconsciente, podría ser su concepción del uno. Veamos cómo caracteriza este uno, dentro de qué tratamiento del Dasein se contextualiza y si puede ayudar al propósito de esta charla.

Uno de los primeros indicios que podríamos tomar como ciertos en nuestro recorrido es el hecho de que este rasgo del Dasein surge de su caracterización en la cotidianidad. Voy a mencionar brevemente el recorrido de los conceptos que Heidegger trabaja en esa caracterización para ver de qué manera llega a definir el uno. Este rasgo de cotidianidad del Dasein contiene dos elementos característicos: el coestar y la coexistencia del Dasein. En la introducción del estudio de la cotidianidad del Dasein, Heidegger ya nos adelanta algo: “esta explicación (*del coestar y la coexistencia*) hace visible eso que podemos llamar el “sujeto” de la cotidianidad: el “se” o el “uno” [*das Man*]”<sup>3</sup>. Ahora bien, veamos los conceptos de coestar y coexistir para llegar luego a la caracterización de este “uno”.

El coestar implica el estar en el mundo del Dasein con otros, pero este coestar a diferencia del coexistir es una parte de la estructura existencial del Dasein. La coexistencia, en términos del propio Heidegger, es el ser-en-sí intramundano de cada uno de estos otros; para ser más sucinto, de que haya otros Dasein intramundanos alrededor de cualquier Dasein. No tiene que ver con la relación entre el Dasein y los otros, ya que esto referirá al coestar por su rasgo existencial. Podemos entender que el término que tendrá mayor relevancia para la inquietud que presento –puntualmente, el carácter de lo “uno”- será el coestar, ya que Heidegger en un pasaje nos dice que “el coestar determina existencialmente al Dasein incluso cuando no hay otro que esté fácticamente ahí y que sea percibido”<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Heidegger, Martin. *Ser y Tiempo*. Trotta, Madrid, 2009. &25.

<sup>4</sup> *Ibidem*, &26.

¿De qué manera este vínculo del Dasein con los otros viene a ser relevante? Sigo gradualmente. En este coexistir, surge otro concepto que es el de cuidado<sup>5</sup> (*Fürsorge*) –el cual obvio detallar a los fines de este trabajo–, del cual surge la característica de la distancialidad entre el Dasein y los otros. Ahora bien, lo importante es que esta distancialidad provoca en el Dasein una dependencia, una sujeción al dominio de los otros en su coestar existencial. Pero Heidegger nos aclara que estos otros son indeterminados, no están particularizados en este o aquel otro. Tal vez este carácter de indeterminación genere su dominio sobre el Dasein y, a la vez, pase inadvertido. En conclusión: estos son el quién impersonal, el “se”, el uno [*Das Man*].

Aquí es donde el suelo categorizado por Kusch pareciera alzarse poderoso. Heidegger nos dice que en el mundo circundante público el uno nos somete: “gozamos y nos divertimos como se goza; leemos, vemos y juzgamos sobre literatura y arte como se ve y se juzga; pero también nos apartamos del “montón” como se debe hacer; encontramos “irritante” lo que se debe encontrar irritante.”<sup>6</sup> Seguido, Heidegger sentencia: “El uno, que no es nadie determinado y que son todos (pero no como la suma de ellos), prescribe el modo de ser de la cotidianidad.” Vemos cómo el uso del se vuelve y conforma este sentido “obligadamente” de suelo kuscheano, de este modo de ser fundante de la cotidianidad.

Ahora bien, este uno tiene ciertas características que lo acercan a “estar en el suelo que obligadamente se habita”. Heidegger caracteriza al uno como lo que se escabulle por todas partes, en todas las áreas donde sea necesario decidir, pero, a la vez y por esta forma intersticial e impersonal de incidir, el uno aliviana la responsabilidad del Dasein en su cotidianidad. Pero reitero que el uno no es un otro determinado. Por eso en esta cotidianidad, la mayor parte de las cosas –este suelo donde se está– son hechas por alguien que, en rigor, es un nadie. Enuncia cómo en este modo de

---

<sup>5</sup> Preferiré no detallar la caracterización del uno en tanto cuidado, distancialidad, medianía y nivelación, ya que son características propias del estudio de “Ser y Tiempo”. Prefiero atenerme a los fines de esta exposición a las consecuencias existenciales que el uno provoca en el Dasein y su caracterización impropia.

<sup>6</sup> Heidegger, Martin. *Ser y Tiempo*. Trotta, Madrid, 2009. &27

ser del Dasein quien es “siempre ha sido el uno y, sin embargo, se puede decir que no ha sido nadie.”

Otro rasgo es más llamativo. En esta liviandad que el Dasein relega respecto de su responsabilidad, el uno satisface asimismo los requerimientos del Dasein y, por esto, mantiene su influencia. Hay una retroalimentación en lo cotidiano. En un sentido, el suelo es el sustrato desde el cual el estar posibilita el modo de ser de la cultura. El modo de ser cultural –cambio así el registro desde donde estaba hablando- surge apoyado sobre el suelo desde el cual se habita y desde el cual se da la búsqueda de significado. El suelo, resulta pertinente decirlo, se conforma sustrato. Para Heidegger, conforma la inmediata estabilidad del Dasein. La diferencia con Kusch es que esta estabilidad que muestra Heidegger no consiste en un continuo estar-ahí (en sentido de Kusch, el suelo), sino que es un modo de ser del Dasein en el sentido existencial de su coestar.

Encima, esta caracterización tiene una vuelta más. Existe otro nivel: el uno-mismo. El sí-mismo del Dasein cotidiano es el uno-mismo [*Man selbst*] en el sentido de que el Dasein es “los otros a la manera del uno”. Cierra el círculo de la retroalimentación. Aquí pareciera que el entretrejo de la coexistencia –este estar del Dasein entre otros- y el sentido existencial de su coestar en sí mismo se vuelve más significativo. Si el uno es nadie para el Dasein, el Dasein, a su vez y en términos del sí-mismo cotidiano, es nadie para los otros. Existencialmente, se provee de sentido escabullido para los otros, casi del modo de llegar a ser el gestor cultural de estos otros. En este aspecto, Heidegger dice que el Dasein es el uno y, por lo general, se queda en eso. Digamos en su cotidianidad.

### *Reflexiones preliminares a modo de cierre*

Me remití a los conceptos de Kusch para mostrar la apertura de una visión de la cultura que deja entrever una grieta en un carácter de ella mucho más difuso y volátil. Desasir la cultura de su vínculo tal vez más objetivo con el arte y sus consecuencias en la comunidad, podría implicar una apertura mayor que permita entender cuáles son los resortes y la incidencia de la forma más segura de operar en nosotros: la forma invisible del modo de ser de la cultura.

---

Heidegger nos propuso en el modo de ser de la cotidianidad del Dasein una manera de entrar en esa volatilidad de lo indeterminado del uno. Las caracterizaciones a través de las cuales llega a caracterizar esta indeterminación que apenas he mencionado -en lo conciso de este trabajo con sintético descuido- nos muestra la diversidad de variables y conceptos a tener en cuenta para entender la problemática y, en consecuencia, su propia complejidad. Desde ya, no fue la intención de este trabajo desenmarañar semejante telaraña, pero enumerar dichos conceptos creo que han servido para pararnos en la antesala de la dificultad filosófica del problema subliminal de la cultura.

Creo que es muy difícil determinar algo que se escapa de la determinación. El “se” es pronombre impersonal. No hay persona a la cual se le pueda adjudicar. El uno es indeterminado, es nadie y es todos, somos también nosotros; incluso cuando no esté fácticamente allí, pasa inadvertido. El uno dictamina, prescribe. El suelo pareciera endeble pero se sostiene en la diluida responsabilidad del Dasein y en la satisfacción a su requerir.

El arte puede objetivarse. Posible es como vía de acceso. Ahora bien, ¿qué define a su vez el arte que marca la cultura? Nacemos a la cultura, existimos culturalmente, obedecemos a ella, nos peleamos con ella sin ver de dónde ni de quién debiéramos defendernos, nos aquietamos y sometemos, nos sacudimos e intentamos desasirnos de nadie. Giramos, intentamos ver haciendo trampa y, al final, hay nadie enfrente nuestro y nosotros mismos frente a los otros. Sea ésa una manera de no llegar a entenderla.

Termino leyendo la nota número trece del texto “La época de la imagen del mundo” de Heidegger que me parece pertinente: “La opinión pedestre ve en la sombra simplemente la ausencia de luz, si no su negación. Pero, en realidad, la sombra es el testimonio revelado, aunque impenetrable, del lucir oculto. Según este concepto de sombra, aprehendemos lo incalculable como aquello que, sustraído a la representación, está empero patente en lo existente anuncia el ser oculto.”

---

## **Bibliografía**

Kusch, Rodolfo. *Geocultura del Hombre Americano*. Fernando García Cambeiro. Buenos Aires, 1976.

Heidegger, Martin. *Ser y Tiempo*. Trotta, Madrid, 2009

Heidegger, Martin. La época de la imagen del mundo en *Caminos del bosque*. Alianza, Madrid, 1996.

## ¿Es el tango la soja de Buenos Aires?

PAULINA SPINOSO

Hoy, globalización significa que en el mercado mundializado concurren productos de todas las culturas, que para ello deben adoptar la forma del objeto de consumo.

¿Qué pasa en este contexto con el tango?

Algunas citas –un tanto viejas– ameritan reflexionar sobre el tema:

Jorge Göttling: “El tango se ha convertido en fino artículo de exportación...es el fenómeno cultural más genuino e identificador que haya amasado el Río de la Plata. Mientras en Buenos Aires, domicilio natural, **sobrevive en estado de lapsus**, una sucesión de artistas ofician de embajadores. ..más allá de su calidad banal, esta “moda-tango” puede derivar en terapia de amparo para los porteños...”

Julio Nudler, comentando el texto de la inauguración de una tangoteca en Puerto Madero: *“El target principal al que apunta la Tangoteca es de alto nivel socioeconómico, tanto en el mercado del público local como en el del turismo local e internacional. Está integrado por hombres y mujeres de 35 años de edad en adelante, nivel socioeconómico ABC1, diplomáticos, profesionales, ejecutivos y empresarios”*... Todo está bien. Hay que defender (y comercializar) lo nuestro”.

Guy Sorman en La Nación: “La comercialización es el punto débil de la economía argentina: no saben venderse. Ninguna empresa aprovecha la imagen cultural bastante buena que tiene el país para crear marcas made in Argentina que fascinan al consumidor mundial. En un Occidente ahído de bienes de primera necesidad, siempre estamos dispuestos a comprar lo inútil, lo superfluo, si saben hacérselo codiciar. Si la Argentina nos ofrece productos y servicios que incluyan esta pizca de ilusión, toda su economía, todo su pueblo, saldrán de la recesión...”

Agrego una más:

Comenta Alicia Dujovne Ortiz:

“...hablamos de la seducción que acompaña el comercio, tratando de entender qué producto fantástico podemos ubicar en el mercado de los sueños.

..ante todo ubicamos al tango. ...esa danza representativa de la seducción o lo ilusorio en estado puro sigue comercializable en grado sumo. Sesudos sociólogos europeos han analizado las causas por las cuales un público creciente de alto poder adquisitivo resuelve adquirirla en el mundo entero, léase en el mundo rico. El motivo, una vez más, tiene poco que ver con la certeza de lo real: el tango simboliza “el tesoro de la incertidumbre”, indispensable para que la posibilidad de la pareja permanezca siempre abierta y siempre lindante con su imposibilidad. En una palabra, el tango es la ilusión misma, y por ende, nuestro artículo de exportación por excelencia en un mundo que ya lo ha comprado todo, con excepción del estremecimiento de “no pensar más en mí”.

Una cita reciente, transmutada en interrogación, es el tema de este trabajo.

El abstract menciona citas antiguas y una reciente.

Las antiguas me habían llevado, en el año 2001 a presentar un poster en un Congreso de la Asociación de Psicólogos de Bs. As.

En ese trabajo estaba muy marcada por la lectura de Dialéctica del Iluminismo de Adorno y Horkheimer y por el artículo de Jameson sobre la Posmodernidad. Así es que tenía una posición un tanto apocalíptica.

El póster se llamaba El tango en la Feria de las Naciones y decía cosas como éstas: “...toda producción cultural adopta la forma de la mercancía, con las consecuencias de estandarización y homogeneización que ello implica. La cultura se vuelve industria.

Todo es cuantificable e intercambiable. Es decir, hay un cierto número de biblias con el que se puede obtener el dinero necesario para comprar un calefón. Eso lo decide el mercado, esa vidriera irrespetuosa. Como irrespetuoso es el dinero, “el significante que destruye todo significado” (Lacan).

La sociedad de consumo requiere la sustitución acelerada de los objetos, para lo cual es funcional su obsolescencia física, tecnológica o psicológica.

De producir esta última se encarga la moda al fabricar continuamente nuevos signos de discriminación y decretar *out* los anteriores (Baudrillard).

Ni la salud, ni la educación, ni los servicios psicológicos escapan a esta lógica. Tampoco el arte.

Hoy, globalización significa que en el mercado mundializado concurren productos de todas las culturas, que para ello deben adoptar la forma del objeto de consumo.

¿Qué pasa en este contexto con el tango?

En la misma feria podemos encontrar comida china o sushi, ropa hindú o marroquí, yoga, tai chi o música celta.

Allí, cuando se quiere significar ‘sensualidad’, Valentino, Marlon Brando, Schwarzenegger, Al Pacino, Philippe Noiret o Madonna.... bailan un **tango**.

A esto se agrega que, en cierto modo, está de moda. Como toda moda, va a pasar. ¿Qué quedará del tango cuando pase la moda-tango?

La pregunta ética es ¿cómo llevar al mercado global nuestra pasión sin traicionarla, o más bien, sin traicionarla más de lo que es necesario por estructura?

Hoy, cuando el intendente dice que tango es la soja de Buenos Aires, el tema se reactualiza.

De hecho, ha habido una cantidad de reacciones. Hace pocos días, mucha gente del tango se movilizó bajo la consigna “El tango **no** es la soja de Buenos Aires”.

Pero quizá la experiencia –y las lecturas– de estos años nos permitan una posición tan estricta como aquella, pero menos apocalíptica.

Junto al tango-mercancía, de “histórico aerobismo”, acrobático y efectista, de piernas al aire y bombachas al cielo, a propósito para “cachar gringos giles”, va creciendo un fenómeno que encaja bien en esta otra definición de Néstor García Canclini, quien en su libro “Consumidores y ciudadanos” se ocupa de estudiar la “globalización como un proceso de fraccionamiento articulado del mundo y recomposición de sus pedazos”. Con esto afirma que “la globalización no es un simple proceso de homogeneización, sino de reordenamiento de las diferencias y desigualdades sin suprimirlas”.



Así, sería posible, no “el triunfo del *pensamiento único* y el fin de la diversidad” sino “un horizonte englobante pero abierto, relativamente indeterminado”

Así, sería posible para él “explorar la rearticulaciones entre lo global y lo local, entre movimientos de desterritorialización y reterritorialización”.

García Canclini retoma una propuesta de de Paul Ricoeur, cuando sugiere “cambiar el énfasis sobre la identidad a una política del *reconocimiento*” y lo cita: “En la noción de identidad hay solamente una idea de lo mismo, en tanto reconocimiento es un concepto que integra directamente la alteridad, que permite una dialéctica de lo mismo y de lo otro. La reivindicación de la identidad tiene siempre algo de violento respecto del otro. Al contrario, la búsqueda del reconocimiento implica la reciprocidad”.

En cuanto al tango, Gustavo Varela en “Tango, una pasión ilustrada” dice al respecto: “Pese a su evidente territorialidad, el tango es descentrado. Este movimiento es más que una circunstancia ocasional; salir fuera o desplazarse del centro es parte de su anatomía, parte de su condición vital”...”más allá del carácter tras-humante que ha hecho que su semilla creciera en otras tierras y diera frutos de distintas especies, lo que importa es cómo el tango requiere de un punto de apoyo extramuros, de un anclaje remoto para conformar su identidad”.

Volviendo a García Canclini él señala que la de “lo propio y lo ajeno es una oposición que se desdibuja”. “Los objetos pierden la relación de fidelidad a los territorios originarios. La cultura es un proceso de ensamblado multinacional, una articulación flexible de partes, un montaje de rasgos que cualquier ciudadano de cualquier país, religión o ideología puede leer y usar”.

Y si bien reconoce que hay una tendencia irreversible hacia la globalización, insiste en que no solamente se presenta como sustituto de lo local, y en que “el modo neoliberal de globalizarnos sea el único posible”.

No todo se presenta como asunto de eficiencia comercial y de la manera de llegar más rápido a más ventas.

Es necesario examinar en la globalización, en el mercado y en el consumo, lo que hay de cultura.

Reconociendo la pertinencia de estas reflexiones, paso a describir una experiencia cultural de estos últimos tiempos.

*El fenómeno de la comunidad transnacional milonguera (Tangópolis)*

Desde hace ya unos cuantos años y en forma creciente, las milongas porteñas –las de verdad– se van llenando de extranjeros amantes del tango.

Poco a poco estos bailarines han ido descubriendo que más allá de Señor Tango, la Esquina de Carlos Gardel y otras ofertas de “cena-show”, carísimos, hay un mundo milonguero que de lunes a lunes, a la tarde, a la noche y a la madrugada, frecuentamos muchos porteños aunque no tantos, ya que somos una de esas “minorías intensas”.

Desde hace mucho que vienen, todos los años, primero a ensartarse con esas ofertas “for export”, luego a descubrir la milonga, tímidamente a acercarse; vienen cada vez más seguido, a veces tres veces por año, o vienen a pasar medio año aquí; muchos finalmente se compran un departamento para anclar en Buenos Aires.

Terminan convirtiéndose en uno de nosotros, una o un milonguero más.

Adictos, enfermos como nosotros, con la ventaja de que no trabajan, y entonces realizan el sueño de ir a la milonga todos los días, saliendo de una para entrar en otra, desde la tarde hasta la madrugada, en el centro y en los barrios. Saben adónde hay que ir los sábados, adónde los días de semana, a encontrarse y reencontrarse con argentinos y amigos de sus lugares de origen, con los que compartían en las milongas de allá el deseo de bailar en las de acá, con gente de acá.

(Si vienen en pareja se sientan en mesas separadas, ellas con las mujeres, ellos con los hombres, para poder bailar con otros y otras).

No le temen ir a las milongas de barrio; por suerte no ven TN.

No les hablen de ir al Tigre, a las Cataratas; no les interesa, sólo quieren bailar en Buenos Aires. Sí les encanta que los invitemos a nuestros asados (la comunidad milonguera hace muchos asados).

Vienen de Japón, de Italia, de Alemania, de Suiza, de Rusia, de

Bulgaria, de Canadá, de EEUU, muchos de origen chino pero que viven en cualquier lugar del mundo.

Vienen sabiendo bailar, aprendieron con los argentinos que han pasado por sus países; quieren perfeccionar su baile, limpiarlo de las verduras de escenario, a impregnarse de ese toque de mugre que tiene el tango milonguero, argentino.

Comparten nuestras internas y discusiones: si D'arienzo, Di Sarli, Pugliese o Biaggi, si Vargas, Fiorentino o Castillo, si ganchos o no, si adornos o no, si abrazo abierto o cerrado.

Estas discusiones ya las traen de allá, en sus ciudades hay más de una milonga. Las hay que se ufanan de hacer "tango argentino", ya que hay otros, por ejemplo "tango nuevo", cosa de la que deservan en cuanto vienen acá; tratan de reproducir allá –cosa difícil– los códigos de comportamiento de acá.

La actitud de los locales también tiene su historia.

Al principio cierta desconfianza o cierta mirada canchera. Los nominaban "los extranjeros", "los gringos", "turistas"; "bailé con una importada", decía algún reo.

Poco a poco, a medida que se hacen habitués, se van volviendo amigos y van teniendo su nombre propio, aunque como nosotros pierden el apellido: son John, Arthur, Richard, Lampis, Igor, Charly, Rachel, Patrizia, Elisabetta, Irene, Renne.

Y la mixtura social que siempre fue el tango, ahora se internacionaliza.

Uno puede ver, por ejemplo, bailando el El pial, en intenso abrazo cerrado, a una costurera de Floresta con un juez de Hamburgo.

Cuando vuelven, después de haber regresado a su país, hay abrazos, saludos afectuosos; con el tiempo sabemos en qué época van a venir, por sus vacaciones.

Si viajamos allá, puede darse el desencuentro de que en ese momento estén acá.

Pero siempre la amable despedida dice algo así como la canción: "cualquier día, cualquier hora, en cualquier lugar –en cualquier milonga del mundo– podemos tú y yo, volvernos a encontrar".

Skype, Internet, youtube, son recursos válidos para los tiempos en que no nos vemos.

De pronto alguien de Toronto nos cuenta de un comentario que alguien de Londres hizo a un video subido a una página escrita en árabe.

También nosotros vamos para los múltiples “allá”. El tango es más que nunca “nómade”, como dice Ramón Pielinski.

Hay relaciones económicas en esto que se ha formado, -no sé si es un buen nombre para este fenómeno- la comunidad milonguera internacional?

Claro que sí: desde los remiseros que los van a buscar o los llevan a Ezeiza, los hoteles, departamentos, hostales, teatros, restaurantes, taxis, casas de ropa, zapaterías (muchos se llevan toneladas de zapatos para vender allá).

De una milonga por pequeña que sea viven los que alquilan el local, los organizadores, el DJ, las camareras, la chica de recepción, la del guardarropas, los cocineros...hasta los taxi dancers.

Los que dan clases aquí y allá, workshops, festivales, seminarios...

Los muchachos –es un decir, ya son bastante grandes- que llevan la enseñanza de su estilo por el mundo no dejan de sorprenderse: “si me viera mamá, ganándome la vida por el mundo, ella que sufría tanto por su hijo milonguero...”.

Sí, todo esto se da; pero en cuanto son amigos milongueros, y no sólo clientes o consumidores, la idea no es sacarles la plata como a giles.

Los invitamos a comer, ellos nos invitan a su cena de Acción de Gracias.

Muchas veces, para que no gasten de más (no siempre son clase ABC1), los llevamos o vamos a buscar a Ezeiza, los alojamos en nuestras casas, como ellos lo hacen cuando estamos por allá.

O alguna vez, un maestro milonguero puede decirle a un alumno –éste sí ABC1- “no vengas más a tomar clases conmigo, mi estilo no es el que vos buscás”.

En fin, lo que trato de decir es que más acá, más allá o al lado del fenómeno económico –el tango como la soja de Buenos Aires-, está el fenómeno cultural como otra variante de la globalización y es la formación de comunidades de baile, diseminadas por el

mundo, facilitadas por la frecuencia de los viajes, por los nuevos recursos comunicativos, en el que tratamos –recurro a Badiou– de ser fieles al acontecimiento tango en o del mundo, aunque tenga domicilio en Buenos Aires.

## ***El ethos de los argentinos***

LUIS MARÍA TERAGNI

### *Intención y perspectiva*

Esta breve comunicación apunta a colaborar en el esclarecimiento de esa zona de la realidad que llamamos ethos o forma de vida. La palabra griega ethos, escrita con eta y también con épsilon, mienta respectivamente el origen y el resultado de la praxis humana. Esta simple referencia etimológica muestra que el sentido restringido del término, como regla de costumbres, es superado desde su origen histórico.

La caracterización de un ethos determinado puede sugerir intenciones sociológicas. No es el caso, porque aquí se prescindiría del objeto fenoménico como tal y de los métodos propios de esa disciplina. Más bien se trata de lo fenomenológico, buscado a través de la intuición viviente, de un ejercicio concreto sobre un entorno también concreto.

Nuestra perspectiva es fundamentalmente porteña, visión desde Buenos Aires. Por ser imposible un utópico traslado mental, por el peso que esta forma de ser pueda tener en todo el país, por su dominio entre nosotros. La advertencia suple la exageración.

### *El ethos en general*

Es una estructura, donde los elementos se constituyen como usos o vigencias coordinados entre sí y a través del tiempo. Inmediatamente presente a los individuos que participan en ella, no es evidente para los mismos. En este sentido Ortega decía que toda nación es un sistema de secretos.

El ethos es histórico, porque no solamente se constituye desde el tiempo sino que determina un tiempo peculiar. Por fin, envuelve un momento de comprensión que le es intrínseco, imagen del mundo o ideología.

Tal vez sería mejor decir “eikología”, por el resabio idealista que sufre aquél término. No solamente designa aspectos preconceptuales sino aún inconscientes.

Ortega y Gasset destaca su distinción entre ideas y creencias. Parecería que la creencia, idea que ya no se piensa sino que es el suelo del vivir cotidiano, cumple mejor la designación del momento comprensivo del ethos. Porque las creencias no lo totalizan: una forma de vida abarca el sistema de usos técnicos, el espacio semiótico, las instancias morales y jurídicas.

### *Criterio de análisis*

Sin pretender tomar decisiones sobre una antropología de las facultades, se adoptan los ejes volitivo, intelectual y estimativo como coordenadas a las que puede referirse la forma de vida en estudio. Simplemente como líneas regulativas que permitan destacar mejor los resultados de la indagación.

### *Los grados de la voluntad*

Antes de entrar en materia procede un breve análisis, en nuestra situación, de la “facultad apetitiva”, como una de las claves imprescindibles de estudio.

No se trata de “voluntarismos”. Oscuramente presentimos que vivir significa voluntad de ser. No siempre se han precisado los niveles en los que se despliega tal facultad.

Siempre provisionalmente, parecería que podemos hablar de un grado ínfimo, de no realización de la voluntad, de su frustración, noluntad o resignación. Es el “dejar las cosas como están”.

Más adelante aparece el primer nivel positivo, al que por fundamental se lo ha hecho blanco fundamental de estudio y pensamiento: la opción, el sí que se pronuncia en la intimidad, que puede llamarse voluntad optativa o de aceptación. Es cierto que en este nivel el existente se autodetermina y decide; sin embargo, tiende a confundirse por su pasividad con una cierta “resignación positiva”; por ello se postula un nivel superior, donde se determina claramente el sujeto a través de su decisión; la denominamos voluntad resolutive o de decisión.

Por último, el grado donde se alcanza su máxima “fuerza”, en el sentido de la emergencia de un mundo y de un poder. Aquí se entroncaría el núcleo de lo pensado por Fichte como “Tathandlung”, acción productiva, creadora. La llamamos voluntad activa o de proyección.

### *Nuestra voluntad de vivir*

Una vista en derredor nos dice: Buenos Aires, la ciudad más europea de América Latina. Nuestras instituciones hablan claro: universidad napoleónica, ejército de raíz prusiana, comercio a la británica, música culta a la manera del impresionismo francés en gran medida. La lista puede continuar.

Claro que hay innovaciones. El problema no consiste en determinar hechos sino vigencias, por las cuales, justamente, son innovaciones.

La circunstancia por la cual los creadores actuales viven una atmósfera que no se origina en el presente, que muchos triunfan en el extranjero y que a tantos no se los conoce ratifica lo anterior.

Nos preguntamos por el significado económico del crédito, el cual suele ser concedido contra una garantía mayor; no es, entonces, crédito sino mero pase que significa la ausencia de “fe pública”.

Nos preguntamos por la ausencia de planificación en los procesos sociopolíticos. También por la confusión entre proyecto colectivo, planes y programas.

Nos preguntamos por las fortunas nuevas que a menudo y desde hace tiempo ocultan la contraparte de otras pérdidas, resolviéndose todo en cambio de manos sin creación de riqueza.

Entonces, ¿Qué sucede con nuestra voluntad de ser?

Todo lo anterior tiende a ubicarnos en el grado de la mera opción, la voluntad optativa o “resignación positiva” a ser... otros. La pregunta por la vigencia de la decisión nos lleva a una respuesta griega: mímesis, imitación.

Frente a la creación -que surge desde la “Tathandlung”- nos caracteriza la abulia surgida desde la voluntad mimética.

Últimamente, un brillante científico argentino publicó una obra cuyo título alude a la selección de tecnologías bajo una matriz socialista. Directamente, importación de tecnología según ideologías también importadas. Sin embargo, esta persona se destaca por su creatividad -es autor, entendemos, del primer radiotelescopio del país- lo cual ratifica las palabras donde Ortega decía que antes que sujetos psíquicos lo somos sociológicos.



La historia exhibe ejemplos elocuentes. Caído Fernando VII se suscita entre nosotros el carlotismo, sin olvidar los anhelos de un príncipe inca ni a los adeptos de Jorge III de Inglaterra.

Posteriormente se habla de restauración de las leyes o se pronuncia el grito “seamos los Estados Unidos”. Tampoco cede aquí la imitación, sea del absolutismo de los Austrias o de la joven democracia americana.

La imitación asume formas sutiles. Puede serlo a través de objetos importados, como facones, ponchos, durmientes y tejas fabricadas en Inglaterra.

En segundo grado, importación de tecnología, por la cual el país se endeuda y condiciona su desarrollo a conocimientos obsoletos.

El tercer grado es la imitación ideológica, por la cual se elude la problemática de un presente que pueda cuestionar dichas doctrinas.

Volviendo al carlotismo, propósito de este tipo de imitación, podríamos titularlo como “Selección de gobierno bajo una matriz liberal”.

La gran pauta profunda es la imitación. Los argentinos vivimos desde la voluntad mimética y la abulia creativa.

### *La forma de la inteligencia*

Pese a los años de vida nacional es posible decir sin mucho escándalo que no hemos forjado una inteligencia básica característica del pensamiento argentino. Que somos inteligentes, en el sentido subjetivo y psicológico del término, es indudable. Sin embargo, no se ha vigenciado algo así como el pragmatismo, que surge del modo cultural de los Estados Unidos, a pesar de su “materialismo” nacional. Con él, tienen su nombre en la historia de la filosofía. Así, Josiah Royce influye en la meditación europea de Gabriel Marcel, en retroalimentación histórica. El viejo mundo deudor en materia de filosofía. Los hallazgos de nuestra ciencia no desmerecen frecuentemente el primer nivel mundial. No obstante, solicitamos tener en cuenta el conocido aforismo de Martín Heidegger: “La ciencia no piensa”.

El problema puede iluminarse, justamente, porque entre nosotros es vigente el pensamiento bajo la forma intelectual de la

viveza criolla. El asunto es tan serio que se puede afirmar el surgimiento de la inteligencia nacional solamente ante la muerte de aquélla.

¿En qué consiste? No se trata de usurpar la obra de Mafud, de intención psicológica, sino de perfilar algo así como su epistemología.

Eduardo Mallea, en frase brillante, habla del “yo en estado pragmático”. Pareciera constituir el núcleo de esta vigencia. Es un yo de visión corta, que se conjuga en reflexivo-posesivo: yo, mi, me, conmigo, para mí.

El yo en estado pragmático se instala en el alvéolo de su exclusividad y no niega al tú tras problematizarlo sino lo ignora radicalmente. Los otros no son el infierno; simplemente algo así como baches en la ruta, fuente de molestia.

Sin embargo, este yo, alejado de la unidad egológica abstracta y pura, más parecido a un depósito con espejos interiores se abre exclusivamente hacia todo lo apropiable dando prioridad a la rapidez de la ojeada, con voluntad anticipatoria. Ve antes que otros, oblicuamente, como si la luz gravitara hacia sí aún al salir de sí mismo.

Este ver-antes es circunstancial. No exclusivamente nuestro pero prioritario entre nosotros. El ritmo de anticipación impide la tranquila elongación de la mirada, la premura apropiativa atropella al tu objetivado. La soledad del “vivo” semeja la mónada leibniziana, sin ventanas, abierta solamente al absoluto de la conveniencia.

La palabra de Baldomero Fernández Moreno apunta en “Últimas” la experiencia de alguien profundamente inteligente y nada astuto:

He sido siempre el hombre  
de última hora  
el que pierde ocasiones  
y el que las llora.  
Soy el que corre  
por andenes vacíos  
el postrer coche.

Los griegos, con finura histórica, asentaban la Polis sobre el dia-Logos, el todo que perfora las individualidades en la obra común que se estatuye como ontofanía. Al recluso en sí y en sus asuntos privados denominaban idiotés, el idiota. Por ello no es suficiente decir que hay entre esta forma de pensar y la inteligencia una diferencia de grado, un exceso; son distintas y excluyentes.

### *Nuestro talante*

También en este ámbito nos encontramos con un módulo de vaciedad, que se traduce como experiencia de pérdida y temple melancólico.

Frente a esta actitud, el espectro de preferencias inevitablemente se teñirá en tonalidad menor, moderando los ímpetus y desalentando el ánimo.

No es el caso de citar lugares comunes; la traducción estética de esta experiencia y su difusión son imposibles de negar. La vivencia encuentra su forma rapsódica en el tango.

Quien sabe, en ningún lugar esté mejor expresada que en la frase “la conciencia de haber sido y el dolor de ya no ser” la cual, asumida como proposición “en sí”, reducido su origen concreto, manifiesta sintéticamente el temple que la produce. En fin, talante melancólico y estética de la decepción.

### *La unidad del ethos*

Las tres dimensiones señaladas -abulia creativa, viveza criolla como forma de inteligencia, estética de la decepción- convergen en la unidad del ethos o forma de vida, planteándose entonces el problema de su denominación.

Decidimos caracterizarlo como ethos del acomodo.

Ante todo, no se entienda la acepción peyorativa del término. Aquí se habla de su sentido estricto, como alojamiento debido e instalación adecuada.

Pese a lo que se pueda inferir de afirmaciones anteriores, estas páginas tratan de evitar valoraciones morales, no tanto por preferencia personal sino por su meta, una indagación descriptiva de la realidad.

El ethos del acomodo implica, sintéticamente, tres notas fundamentales: la instalación -no necesariamente espacial- la protección o seguridad, y un elemento carismático por el que se recibe el don.

El ethos del acomodo se determina por conexión interna de sus dimensiones. Si elegimos alguna de ellas podemos derivar las demás. Por ejemplo, partiendo de la abulia creativa podemos inferir en general la escasez de bienes, por obvias razones económicas. La escasez reclama el pensar como viveza, para poder apropiarse en primer lugar de lo que haya, dejando un residuo inmenso de frustrados y escépticos. Efectivamente, el lenguaje vulgar sabe lo que es “estar en la estacada”, “arrimarse”, “vivir arrimado” o “haber llegado”. No solamente hay una división entre los que llegan y los que no pueden entrar al banquete; también hay gradaciones entre los que reciben el sobrante.

Es coherente que la multitud de decepcionados engendre un clima de melancolía y frustración. Así la mayoría, los que no llegaron, canta la pérdida de la posibilidad que ya no existe...

Por otro aspecto, las tres dimensiones se reclaman entre sí en forma circular. El egocentrismo de la viveza no es creativo ni la decepción el mejor estímulo para obrar. Por eso la búsqueda, en todos los registros, del acomodo existencial, cuya referencia semántica al empleo solamente es su metáfora viviente.

Estas dimensiones, a manera de segmentos internos de un círculo que se alimenta a si mismo, engendran una energía de signo negativo, una realimentación de características obstructivas, una sinergia de paralización.

Permanecen aún diversos problemas, en cuanto al ethos. En primer lugar, el de su universalidad. Cuando se habla del mismo, no restringimos su validez a grupos o personas; de alguna manera todos estamos envueltos en él, a todos nos concierne de algún modo.

Luego, el de su hermenéutica. Nosotros somos así; queda entonces abierto el campo para el esclarecimiento de su origen y la discusión de sus raíces, históricas o no.

Por fin, el de su valor. De idéntica manera que la hermenéutica de sus orígenes queda abierto el juicio de valor que nos merezca. Indudablemente el ethos del acomodo tiene matiz y consistencia

propios, pudiéndose arriesgar que no todo aparecerá como positivo o negativo ante su consideración axiológica.

Sin embargo, no es posible ocultar que, de alguna manera, aparece la tarea filosófica en conflicto con nuestro ethos. En efecto, filosofía tiene una sustancia de aventura, riesgo e intemperie. Probablemente a tal conflicto latente respondan en nuestro medio las exigencias sistemáticas, académicas e ideológicas que inciden a veces como lastre significativo en la tarea de nuestros creadores. No se trata de abandonar la seriedad por el desvarío; sí de tener presente este factor que modula en forma decisiva nuestro trabajo.

Si ahora, volviendo al ethos de los argentinos desde una perspectiva externa, fenoménica o científica nos preguntamos por la tardanza en el despegue del país, quizás sean aceptables estas alusiones al repliegue íntimo de su realidad.

### **Bibliografía**

Aranguren, J.L.L. *Ética*. Rev. de Occidente, Madrid.

Mallea, Eduardo. *El destino en la sala de espera*. La Nación, 1970.

**UCES**

UNIVERSIDAD DE CIENCIAS  
EMPRESARIALES Y SOCIALES