

FENÓMENO TELEVISIVO
Descripción, caracterización e interpretación

Estudio del caso:



TEMPORADA I - AÑO 2011

Cristina Gonzalo Canavoso
Lorenzo Toribio
Adalberto Melgar Castellón
Lucrecia Valinotti
Ana Cecilia Ávalos

Colección

VESTIGIOS



Universidad
Nacional
Villa María

Ediciones del
CePAM-IAPCH

Fenómeno Televisivo: descripción, caracterización e interpretación
Estudio del caso '*Mentira la Verdad*', temporada 1 - 2011

Cristina Gonzalo C. | Lorenzo Toribio
(editores)

Colección *Vestigios*

Serie: *Escritos de Investigación*

Catálogo de obras audiovisuales e impresas del Ce.P.A.M.

Volumen 1
(digitales)

Directores

Cristina L. Gonzalo-Canavoso
Lorenzo Toribio

Cristina Gonzalo-Canavoso

Lorenzo Toribio

Adalberto Melgar Castellón

Lucrecia Valinotti

Ana Cecilia Ávalos

Fenómeno Televisivo:
descripción, caracterización e interpretación
Estudio del caso '*Mentira la Verdad*', temporada 1 - 2011



Universidad
Nacional
Villa María



**Ediciones
del CePAM-IAPCH**

Fenómeno televisivo : descripción, caracterización e interpretación. Estudio del caso '*Mentira la verdad*', temporada 1, 2011 / Cristina Lily Gonzalo-Canavoso ... [et al.] ; compilado, coordinado, dirigido, editado e ilustrado por Cristina L. Gonzalo-Canavoso. - 1a ed. - Villa María : Cristina Lily Gonzalo-Canavoso, 2018.

300 p. : il. ; 21 x 15 cm. - (Vestigios / Gonzalo-Canavoso, Cristina L.; Toribio, Lorenzo; 6. Serie: Escritos de Investigación)

ISBN 978-987-42-7539-4

1. Televisión Educativa. 2. Fenomenología.

3. Hermenéutica.

CDD 121.68

Fecha de catalogación: 16-03-2018

© Gonzalo-Canavoso, Cristina L. (Editora).

E-mail: cgonzalo@unvm.edu.ar

Edición especial para: Universidad Nacional de Villa María, Ediciones del Ce.P.A.M.-IAPCH. Arturo Jauretche 1555, Villa María, Córdoba

Colección: Vestigios (6). Catálogo de obras audiovisuales e impresas del Ce.P.A.M. Serie: Escritos de Investigación

Directores Colección: Gonzalo C., Cristina L y Toribio, Lorenzo

Diseño de Sobrecubierta: Gonzalo-Canavoso, Cristina Lily

Maquetación: Gonzalo-Canavoso, Cristina L; Toribio, Lorenzo

Compiladores: Gonzalo-Canavoso, Cristina L., Toribio, Lorenzo

Autores: Gonzalo-Canavoso, Cristina L; Toribio, Lorenzo; Melgar Castellón, Adalberto; Valinotti, Lucrecia; Ávalos, Ana Cecilia

Corrección y revisión: Gonzalo-C., Cristina L y Toribio, Lorenzo

Distribución gratuita mediante solicitud a la Editorial

Impreso en: Ce.P.A.M.-IAPCH en el mes de marzo de 2018.

E-mail: ltoribio@unvm.edu.ar

Encuadernación artística: *Intonso encuadernación* de Cristina López.

Impresión sobrecubierta: Giga (www.giga.com.ar)

Tirada: 50 ejemplares con encuadernación en tapa dura y sobrecubierta en fotocromía en papel ilustración 130 grs plastificado



AUTORIDADES

Ab. Luis Negretti
Rector

Ab. Aldo Paredes
Vice-Rector

Dr. Jorge Anunziata
Director del Instituto de Investigación

Dra. Gloria Vadori
Decana del IAPCH

Prof. Sandra Mattalía
Secretaria Académica del IAPCH

Mgter. Mariana Musetta
Secretaria de Investigación y Extensión del IAPCH

PRESENTACIÓN

Los textos reunidos en este volumen son resultado de un proyecto de investigación que se orientó a la caracterización del *fenómeno televisivo* tomando como caso de estudio el programa de TV *'Mentira la verdad'*, primera temporada, ciclo emitido por Canal Encuentro en el año 2011. Para ello, se realizó una selección de siete productos audiovisuales guionados, conducidos y actuados por el filósofo *Darío Sztajnszrajber* con producción y dirección de *Mulata Films*.

La metodología adoptada se estructuró en tres niveles de análisis: a) fenomenológico; b) conceptual técnico-realizativo; c) hermenéutico-crítico.

En el nivel fenomenológico se fijaron los límites que condicionan las tareas de investigación a desarrollar en los dos niveles siguientes. Los límites se circunscriben a un *realismo crítico fenomenológico* restringido por los alcances auto-impuestos a partir de la

crítica del conocimiento realizada por Husserl, puntualmente en relación con tres aspectos relevantes para este proyecto:

1) la posibilidad razonablemente rigurosa de acceder a verdades siempre relativas teniendo presente la *no apodicticidad definitiva de la conciencia de sí*;

2) la exigencia de suspender la *actitud natural* a partir de una primera reducción (*epogé fenomenológica*) cuyo objetivo es reconocer críticamente a la *tesis del mundo* y poder rupturar así con sus naturalizaciones de significados y sentidos;

3) un individualismo metodológico que reconoce una '*comunidad de yo-es*' a partir de la intersubjetividad de existentes mundanos que presuponen siempre la posibilidad de una experiencia común cuando todos ellos se dirigen a una misma cosa. Edmund Husserl y textos de la fase fenomenológica de Paul Ricœur constituyen la base teórica de este nivel.

Luego, en el nivel conceptual-técnico-realizativo, a partir de autores diversos relacionados al estudio del audiovisual, se realizaron análisis puntuales sobre algunos de los capítulos propuestos.

Finalmente, en el nivel hermenéutico-crítico se realizaron interpretaciones ordenadas por la noción de *estructura falible de la realidad humana* propuesta por Ricœur. Se asumió en esta instancia el *arbitrio del conflicto de las interpretaciones*, que incluyó los aportes críticos de la escuela de la sospecha.

Los resultados del proyecto de investigación bianual se vieron reflejados en cinco textos, publicados gratuitamente en formato digital e impreso.

El libro principal lleva por título el nombre del proyecto: *Fenómeno Televisivo: descripción, caracterización e interpretación. Estudio del caso 'Mentira la Verdad'*, temporada 1, 2011. Se han incluido aquí, siete artículos que abordan el *fenómeno televisivo* a partir del caso propuesto desde diversos enfoques.

Cabe destacar que el proyecto de investigación se articuló a partir de dos líneas de estudio. Una de ellas, dirigida por Cristina Gonzalo-Canavoso, se encargó de describir en el nivel fenomenológico la noción de *'imagen'* y la noción de *'discurso'*. Estas nociones fueron vinculadas luego al concepto de *'discurso icónico'*.

El concepto de '*discurso icónico*' asumió la función de concepto límite. Se observó que el '*discurso icónico*' era todo aquello que estaba presente en cada uno de los capítulos de '*Mentira la verdad*' y que por su *esencia* no podía ser reducido a texto.

Surgió entonces la pregunta sobre *qué es un texto, qué se entiende por discurso, qué es la iconicidad y cuáles son las otras formas en las que se exterioriza el discurso.*

Los conceptos de *texto, imagen, discurso y discurso icónico* fueron tratados a partir de la *fenomenología husserliana* y *poshusserliana*. Ellos permitieron un acercamiento inmediato al esbozo de una *Teoría de la iconicidad* que enlaza en una misma dirección los supuestos fenomenológicos *husserlianos* y los supuestos hermenéuticos *heideggerianos* y *ricæurianos*. Por otra parte, estos conceptos se apartan en sus significados de otras tradiciones destacadas que también han tenido como *objeto de estudio* a la *imagen* visual o audiovisual.

Debido a las diferencias significativas conceptuales, se hizo necesario realizar un breve pero sustancial *estado del arte* en relación con las distintas escuelas y

tradiciones que aún hegemonizan los estudios *de la imagen*.

Uno de los resultados en torno a esta temática ha quedado plasmado en el artículo de Cristina Gonzalo-Canavoso “*Discurso icónico y excedente de sentido* en la obra audiovisual. Propuesta de un *concepto límite* a partir del caso ‘*Mentira la verdad*’, temporada 1”, incluido en el presente volumen.

Dentro de esta primera línea de investigación, y tomando como base lo alcanzado en el nivel fenomenológico, se realizó un rodeo hermenéutico guiado por los aportes *ricœurianos* y la teoría de la *iconicidad* esbozada y sugerida por el propio Ricoeur.

Vinculado con la problemática, se eligió como corpus de análisis otro tipo de imagen distinta a la audiovisual, como lo es la *imagen pictórica* y se orientó el estudio hacia el arte religioso del pintor local Fernando Bonfiglioli. Los resultados de este estudio han sido publicados en el segundo volumen *FERNANDO BONFIGLIOLI: imagen pictórica y excedente de sentido*.

El tercer volumen, que lleva por título *Experiencia estética de la obra de arte visual. Aproximación*

fenomenológico-hermenéutica desde Paul Ricœur, fue publicado con la intención de acercar los aportes de la fenomenología husserliana y poshusserliana en el ámbito de la imagen y del arte a una audiencia no especializada en estudios fenomenológicos.

Por otra parte, la segunda línea de investigación dirigida por Lorenzo Toribio, radicalizó los alcances y límites auto-impuestos por la conciencia fenomenológica. Esta conciencia alcanza su propio límite en el momento en que ella y su correlato adoptan para sí las figuras del *disimulo* y del *simulacro*.

Como contraparte positiva, la descripción fenomenológica es capaz de dar cuenta de múltiples actividades de la *conciencia vuelta críticamente sobre sí misma*. Hay un sinnúmero de *modalizaciones de la certeza* que no ingresan en la esfera del *simulacro* y que son verdades, ya parciales, ya relativas, ya escorzadas, ya fragmentarias, pero ciertas. Es decir, se trata de verdades críticamente reales, cargadas de significación y sentido.

La temática anterior ha sido estudiada en el presente volumen. Se ha realizado un breve repaso sobre algunos aspectos de la crítica del conocimiento de Husserl junto

a la distinción que oportunamente él mismo realizara sobre los *hechos* y las *esencias* en el artículo de Lorenzo Toribio: "Hacia una fenomenología-hermenéutica de *lo televisivo*".

Con la intención de recuperar los aportes específicos que una *actitud filosófica de sospecha ofrece a todo aquel que acepta su interpelación*, se propuso un diálogo filosófico (obra audiovisual-intérprete) entre hermenéuticas rivales, irreductibles entre sí, pero con el mismo derecho a existir. Las siete obras audiovisuales de *Sztajnszrajber*, articuladas a partir de una *hermenéutica de la sospecha*, ofrecen una ocasión privilegiada para este diálogo filosófico con una hermenéutica amplificadora ordenada por la noción de *estructura falible de la realidad humana* propuesta por Ricœur.

El diálogo filosófico *obra audiovisual-intérprete* entre hermenéuticas rivales arbitradas bajo el *conflicto de las interpretaciones* es llevado a cabo por Lorenzo Toribio en el artículo "*Fenómeno televisivo educativo, divulgación filosófica y filosofía de la sospecha. Reflexiones a partir del ciclo 'Mentira la verdad', primera temporada*".

La invitación de *Sztajnszrajber* a deconstruir las capas de significados acumuladas en occidente a partir de las contribuciones teológicas y filosóficas sobre la *cuestión de Dios* ameritaban un tratamiento más detenido y extendido que se alejaba del caso de análisis, lo que abría el horizonte a reflexiones más específicas.

Se tomó así la decisión de publicar el cuarto volumen escrito por Lorenzo Toribio *¿En qué creemos? Escritos filosóficos y políticos sobre el fenómeno religioso*.

Otro problema abordado bajo la segunda línea de investigación se relacionó con la necesidad local-regional de acceder a un diagnóstico actualizado sobre el *fenómeno televisivo*. El estudio abordó el aspecto educativo del fenómeno en el escenario de competencia asimétrica que plantean los nuevos posicionamientos corporativos, particularmente los producidos a partir de los cambios implementados en el marco de la *Convergencia digital (cuádruple play)*.

El resultado de los relevamientos realizados acerca de este problema fueron publicados en el quinto volumen *54 años de Televisión en Villa María. Fenómeno televisivo educativo y convergencia digital*.

La diversidad disciplinar del equipo favoreció la variedad temática. De la investigación de sus miembros resultaron cuatro estudios, incluidos en el presente volumen.

En el artículo "*La dirección de fotografía. Elementos técnicos y estéticos*", Lucrecia Valinotti focalizó en el valor expresivo de la iluminación en el significado del mensaje.

Por su parte, en "*La composición del espacio en función del discurso*" –a partir de los aspectos estéticos– Ana Cecilia Ávalos indagó la forma en que se componen los espacios dentro del cuadro como un recurso visual a favor de un discurso ideológico y conceptual.

Ávalos luego, en su artículo "*Los mensajes ocultos del vestuario*", abordó el tema del vestuario como potenciador de significados.

Los artículos mencionados se circunscriben a los aspectos *conceptual-técnico-realizativos*, dando cuenta así de uno de los momentos metodológicos propuestos en la investigación.

Esta tarea estuvo respaldada por un repertorio bibliográfico que ambas investigadoras incorporaron

durante su trayecto formativo de licenciatura. Los textos de referencia en este nivel *conceptual-técnico-realizativos*¹ no necesariamente mantuvieron un vínculo teórico con los propuestos en el nivel *fenomenológico* y en el nivel *hermenéutico-crítico*. Ello no constituyó obstáculo para que estas dos noveles investigadoras pudiesen aproximarse a la problemática de investigación del audiovisual televisivo con los elementos teóricos adquiridos en sus trayectos formativos.

A nivel conceptual-descriptivo, Adalberto Melgar Castellón trazó un recorrido principalmente guiado por los lineamientos de Freud, Lacan y Roudinesco.

Melgar Castellón analizó el corpus audiovisual desde una mirada guiada por el psicoanálisis. El artículo resultante lleva por título: “*La Construcción de nuestra Realidad a partir de Imágenes*”.

1 El lector podrá observar autores tales como Jacques Aumont y Pierre Sorlin que proporcionaron una mirada del audiovisual desde la estética; Pastoureau, una revisión sobre el simbolismo del color desde la historia del arte ; R. Arheim constituyó una guía desde la percepción visual junto a otra bibliografía de carácter eminentemente técnica.

CAPÍTULO I

Hacia una fenomenología-hermenéutica de *lo televisivo*

Lorenzo Toribio

Fenomenología y ciencias empíricas

La elección del concepto *fenómeno televisivo* para este proyecto de investigación surge de una preferencia metodológica doble: a) comenzar a desandar un camino en vistas a conocer la *esencia* del *fenómeno televisivo* en precisas y puntuales aproximaciones [de las múltiples y variadas maneras posibles] en las que dicho *fenómeno se da a la conciencia*; b) privilegiar la característica común a todo *fenómeno en cuanto tal*.

Si aquello que distingue a todo *fenómeno, en cuanto tal*, es su capacidad de *aparecer a...*, de *manifestarse a...*, de *mostrarse a...*, es decir, en tanto *cosa-objeto* darse de diversos modos a toda conciencia que *intencionalmente* está dirigida hacia él, entonces, una ciencia que decida aferrarse rigurosamente a la captación originaria de esa correlación estará destinada a superar definitivamente cualquier tipo de privilegio gnoseológico de la

conciencia por sobre la cosa (subjetivismos, idealismos, etc.)², de la experiencia empírica sobre los prejuicios de la conciencia sobre la cosa (empirismos y naturalismos)³ o de la *cosa sobre la conciencia* (objetivismos, realismos ingenuos, etc.)⁴: la fenomenología es siempre *conciencia de algo*, tal como Walton lo expresa: “*la correlación entre el mundo y la conciencia del mundo, o, con otras palabras, el paralelismo entre el noema y la noesis*”⁵ ha sido la preocupación central del pensamiento de Husserl.

La conciencia siempre es *conciencia de algo*. Desde Husserl, *entonces*, la afirmación cartesiana *ego cogito* evolucionará a *ego-cogitatio-cogitatum*.

-
- 2 Para la crítica de Husserl a estas posiciones cfr. Husserl, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Traducción de José Gaos, FCE, Bs As, 1962, en los § 3 (pp. 20-23) y también § 21 (pp. 53-4). Ver, además, la referencia que allí se señala sobre el texto del mismo autor en la nota al pie Nro 1: Cf. *Investigaciones lógicas, II*, Investigación VI, §§ 45 ss.
 - 3 Husserl, Edmund, op. cit., §§ 18 al 20 (pp. 46-52) y , además, §§ 25 al 26 (pp. 59-63).
 - 4 Husserl, Edmund, op. cit., § 22 (pp. 54-56).
 - 5 Walton, Roberto, op. cit., p. 9.

¿Por qué se estima necesario realizar aquí un breve recorrido de aproximación por algunos aportes de la fenomenología de Husserl?

Porque se asume que no hay manera razonable de comprender a los autores más relevantes de la fenomenología poshusserliana: Martín Heidegger, *Paul Ricœur*, Maurice Merleau-Ponty, Jan Patočka, etcétera, sin haber comprendido, previamente, los aspectos más relevantes de la fenomenología de Edmund Husserl.

En este escrito *sólo se pretende llamar la atención* sobre este aspecto que es muchas veces desatendido por colegas docentes. En todo caso, las mínimas aproximaciones a algunos textos de Husserl (y exégetas) que aquí se insinuarán, sólo aspiran a despertar un interés en el lector en vistas a promover la ineludible lectura de los textos husserlianos publicados en castellano como condición propedéutica para optimizar la lectura de los textos de Paul Ricœur⁶.

6 Para una introducción académica a la fenomenología de Edmund Husserl que colabore con la posterior e irremplazable lectura de los textos de Husserl se sugiere: Ales Bello, Ángela y Walton, Roberto, *Introducción al pensar fenomenológico. Despliegues de la consigna de Husserl 'volver a las cosas mismas'*, Editorial Biblos, CaBA, 2013; posteriormente: Walton,

Ya desarrollaremos en detalle los vínculos de Ricœur con la fenomenología de Husserl, sirva la siguiente cita para comenzar a ubicarnos en este tema:

“[...] al margen de la dependencia que tenga la siguiente meditación respecto a Heidegger, y sobre todo a Gadamer, lo que está en juego es la posibilidad de seguir haciendo filosofía con ellos y después de ellos —sin olvidar a Husserl—. Mi ensayo será, pues, un debate con lo más vivo de ambas posibilidades de filosofar y de continuar filosofando^{7,8}.”

La correlación entre el mundo y la conciencia del mundo que identifica a los estudios husserlianos reviste siempre un carácter *contingente* [al igual que en las

Roberto, *Husserl, mundo, conciencia y temporalidad*, Editorial Almagesto, Buenos Aires, 1993, 195 pp.; seguidamente: Walton, Roberto, *El fenómeno y sus configuraciones*, Editorial Almagesto, Buenos Aires, 1993, 169 pp.

- 7 Este ensayo hace balance de los cambios de método implicados por mi propia evolución, desde una fenomenología eidética, en *Le volontaire et l'involontaire* (1950) [París, Aubier/Montaigne (N. del T.)], hasta *De l'interprétation: Essai sur Freud* (1965) [París, Seuil; trad. castellano: *Freud: una interpretación de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1970] y *Le conflit des interprétations* (1970) [París, Seuil].
- 8 Ricœur, Paul, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, FCE, Bs As, 2001, p. 39.

ciencias empíricas] pero la descripción fenomenológica no se orienta a los *hechos*, al modo en que lo hacen todas las *ciencias empíricas*, sino que se orienta a las *esencias* (eidos):

“[...] *al sentido de todo lo contingente es inherente tener precisamente una esencia y por lo tanto un eidos que hay que aprehender en su pureza, y este eidos se halla sujeto a verdades esenciales de diverso grado de universalidad. Un objeto individual no es meramente individual; un "eso que está allí", un objeto que sólo se da una vez, tiene, en cuanto constituido "en sí mismo" de tal o cual manera, su índole peculiar, su dosis de predicables esenciales, que necesitan convenirle (en cuanto "es tal como es en sí mismo") para que puedan convenirle otras determinaciones secundarias y relativas*”⁹.

Aún cuando la *fenomenología* y las *ciencias empíricas* ambas inicien su tarea a partir de *objetos* individuales, es preciso no confundir las diferencias existentes entre ellas a nivel de métodos y de *objetos* de estudio:

“Ante todo designo "esencia" lo que se encuentra en el ser autárquico de un individuo constituyendo lo que él es. Pero todo "lo que" semejante puede "transpo-

9 Husserl, Edmund, op. cit., p. 19.

nerse en idea". Una intuición empírica o individual puede convertirse en intuición esencial (ideación), posibilidad que por su parte no debe considerarse como empírica, sino como esencial. Lo intuido en este caso es la correspondiente esencia pura o *eidos*, sea la suma categoría, sea una división de la misma, hasta descender a la plena concreción [...] “*La esencia (eidos) es un objeto de nueva índole. Así como lo dado en la intuición individual o empírica es un objeto individual, lo dado en la intuición esencial es una esencia pura*”¹⁰

Contra toda pretensión platonizante al modo de un esencialismo gnoseológico transhistórico o supra-histórico, Husserl volverá sobre la noción de *esencia*, *Idea (eidos)* problematizada oportunamente por Platón¹¹ en vistas a revisar su significado en orden a las distinciones que surgen de la aplicación de su particular método:

“A las distinciones esenciales entre las intuiciones corresponden las relaciones

10 Husserl, Edmund, op. cit., pp. 20-21.

11 Para un abordaje alejado de cualquier estereotipo académico en relación a la problemática del *ser*, la *esencia*, las *ideas* y las *formas* en Platón se sugiere: Ricœur, Paul, *Ser, esencia y sustancia en Platón y Aristóteles*, Siglo XXI editores, Bs. As., 2013, 257 pp.

esenciales entre "*existencia*" (aquí, patentemente en el sentido de lo que existe individualmente) y "*esencia*", entre el *hecho* y el *eidós*. Siguiendo el hilo conductor de estas relaciones, aprehendemos con *evidencia intelectual* las esencias conceptuales correspondientes a estos términos y desde ahora coordinadas con toda precisión, a la vez que *quedan pulcramente eliminadas todas las ideas, en parte místicas*, adscritas principalmente a los conceptos *eidós* (*Idea*), *esencia*"¹².

Estas primeras aproximaciones al método fenomenológico y a sus *objetos* de estudio (las *esencias*) comienzan a mostrar los contrastes existentes con las metodologías de las *ciencias empíricas* y con sus *objetos* de estudios (los *hechos*).

A partir de los *hechos* dados a su experiencia, el investigador de las *ciencias empíricas* (ya sean naturales, ya sociales, ya humanas) elabora sus propias herramientas y metodologías. Ellas se orientarán, según corresponda, a la *descripción*, a la *explicación* y/o a la *comprensión* de sus *objetos* de estudio. Estos *objetos* serán construidos con la finalidad excluyente de asegurar la captación o la captura de los *hechos*

12 Husserl, Edmund, op. cit., p. 22-23.

investigados. En la medida en que dichos *objetos* de estudio sean exitosamente contruidos y en la medida que las correspondientes herramientas de medición (cuantificación, cualificación) e interpretación sean las adecuadas, estas ciencias podrán postular leyes con mayor o menor nivel de universalidad.

En el caso de los estudios fenomenológicos puros, la universalidad es siempre *eidética* y responde a otras exigencias:

“No se debe confundir la universalidad ilimitada de las leyes de la naturaleza con la universalidad esencial. La proposición "todos los cuerpos son pesados" no pone, sin duda, cosa alguna determinada como existente dentro del todo de la naturaleza. A pesar de ello, no tiene la universalidad incondicionada de las proposiciones eidéticamente universales, en cuanto que, de conformidad con su sentido de ley natural, siempre lleva consigo un poner una existencia, a saber, la de la naturaleza misma, la de la realidad espacial-temporal: todos los cuerpos -de la naturaleza, todos los cuerpos "reales"- son pesados. En cambio, tiene la proposición "todas las cosas materiales son extensas" validez eidética, y puede tomarse por puramente eidética, con tal que se elimine la tesis de existencia practicada del lado del sujeto. La proposición enuncia lo que se

funda puramente en la esencia de una cosa material y en la esencia de la extensión, y lo que podemos traer a evidencia intelectual como validez universal "incondicionada"¹³.

Husserl responde, una por una, a todas las observaciones y críticas realizadas a su método y, posteriormente, formula lo que él considera el *principio de todos los principios* en relación al *fundamento de derecho del conocimiento*:

“Pero basta de teorías absurdas. No hay teoría concebible capaz de hacernos errar en punto al *principio de todos los principios*: que *toda intuición en que se da algo originariamente es el fundamento de derecho del conocimiento*; que *todo lo que se nos brinda originariamente* (por decirlo así, en su realidad corpórea) *en la "intuición", hay que tomarlo simplemente como se da, pero también sólo dentro de los límites en que se da*. Vemos con evidencia, en efecto, que ninguna teoría podría sacar su propia verdad sino de los datos originarios”¹⁴.

13 Ibidem, p.27.

14 Husserl, Edmund, op. cit., p. 58.

Husserl y la *crítica del conocimiento* de la fenomenología

Husserl le dedicó su vida a conseguir que la *filosofía sea una ciencia estricta*. Siendo un matemático de grado, se propuso que la filosofía alcanzara el mismo nivel de exigencia y rigurosidad de su primer disciplina.

No buscó alcanzar el mismo grado de exactitud [que sólo es privativo de las ciencias físico-matemáticas] sino el mismo nivel de *estrictez*.

Para Husserl, era preciso profundizar hasta las últimas consecuencias en el *modo en que toda conciencia conoce*. Según él entendía (y todos sus esfuerzos demostraron que estaba en lo cierto), la filosofía a lo largo de su historia no había llegado aún hasta el *fondo último* de una auto-crítica de la *conciencia de sí* en relación a la descripción exacta de su propio régimen.

Husserl sabía que el ideal de la filosofía como una ciencia estricta había acompañado a la historia de la filosofía casi desde sus orígenes:

“Tal voluntad consciente de ciencia estricta dominó ya la revolución socrático-platónica en filosofía, lo mismo que la reacción científica contra la escolástica a comienzos de los tiempos modernos, en especial la revolución cartesiana. Su impulso pasa a los grandes sistemas filosóficos de los siglos XVII y XVIII. Se renueva radicalmente en la crítica de la razón de Kant y obra todavía sobre la filosofía de Fichte. Cada vez, la investigación se propone de nuevo como finalidad los verdaderos comienzos, la formulación precisa de los problemas, los métodos correctos”¹⁵

Husserl no duda en reconocer que con “Descartes se inaugura una filosofía de una especie completamente nueva. Modificando su estilo todo, la filosofía da una vuelta radical desde el *objetivismo ingenuo* hacia el *subjetivismo trascendental*”¹⁶.

15 Husserl, Edmund, *La filosofía como ciencia estricta y otros textos*, CABA, Prometeo Libros, 2013, p. 46.

16 Husserl, Edmund, *Meditaciones cartesianas*, Trad. de José Gaos y José María Baró, FCE, 2005, México (DF), p. 44. (el resaltado es nuestro)

Pero según Husserl, aunque bien orientada en sus objetivos, la formulación cartesiana quedaría a mitad de camino. Su crítica al racionalismo cartesiano es una crítica interna y consiste en cuestionarle no haber profundizado aún más en las exigencias atinentes a un racionalismo metódico y estricto:

“El estudio de las *Meditaciones* ha influido muy directamente en la transformación de la fenomenología, que ya germinaba, en una variedad nueva de la fenomenología trascendental. Casi se podría llamar a la fenomenología un neocartesianismo, a pesar de lo muy obligada que está a rechazar casi todo el conocido contenido doctrinal de la filosofía cartesiana, justamente por desarrollar motivos cartesianos de una manera radical”¹⁷

Husserl destaca los objetivos cartesianos, los asume como propios y decide volver a recorrer el itinerario realizado por el padre del racionalismo francés, revisando minuciosamente aquellos aspectos que hayan sido la causa del desvío de aquel proyecto fundacional:

“Todo principiante en filosofía conoce el memorable curso de pensamientos de las

17 Ibidem, p. 41.

meditationes. Recordemos su idea directriz. Su objetivo es una reforma completa de la filosofía, que haga de ésta una ciencia de una fundamentación absoluta. Esto incluye para Descartes, una reforma absoluta de todas las ciencias. En efecto, éstas son, según él, simples miembros subordinados de la ciencia universal y única, que es la filosofía. [...] Necesitase, por lo tanto, una reconstrucción radical que dé satisfacción a la *idea de la filosofía* como unidad universal de las ciencias ínsita en la unidad de dicha fundamentación absolutamente racional¹⁸

Es que tanto para Descartes como para Husserl (en el momento en que dicta sus conferencias en París bajo el nombre de *Meditaciones cartesianas*), sólo aquellas conciencias filosóficas que hayan atravesado por esta auto-exigencia radical de rigurosidad metodológica, es decir, sólo aquellas conciencias filosóficas que hayan logrado alcanzar el *fundamento último*: radical, indubitante, apodíctico de la razón filosófica, serán las que estarán en condiciones de dar una base sólida a la filosofía y, en consecuencia, al resto de las ciencias¹⁹.

18 Ibidem, pp. 41-2.

19 Sería imprudente detallar en un escrito como este, aunque sea de manera extremadamente breve, los

Esta *idea directriz* que buscaba un *fundamento apodíctico en la subjetividad trascendental*, y que fuera llevada a su máxima expresión por algunos discípulos de Husserl, ha sido denominada por Ricœur como *idealismo husserliano*.

El *idealismo husserliano* es una interpretación particular de la fenomenología que pone el énfasis en una *fundamentación última* en la *conciencia de sí*. Este *idealismo* no agota ni identifica a la totalidad de la fenomenología husserliana, pero, del momento que algunos discípulos directos de Husserl la sostuvieron como válida, Ricœur procedió a cuestionar algunos aspectos de la misma que él consideraba problemáticos.

Sobre esta crítica de Ricœur [a una de las dos posibles interpretaciones de la fenomenología de Husserl] se han producido intensos debates académicos. Respetados estudiosos de Husserl consideran que dicha crítica no le cabe a Husserl, aunque sí, probablemente, a algunos de

aspectos centrales del programa de revisión de los fundamentos de una fenomenología trascendental llevados adelante por Husserl en la época en que escribió las *Meditaciones Cartesianas*. Queda consignado este bello texto de Husserl y si se sugiere su lectura a todos aquellos que deseen conocer de un modo preciso la crítica que Husserl realiza sobre la tradición filosófica reflexiva que lo antecede.

sus seguidores. En este sentido, la crítica de Ricœur sólo sería aplicable a la *fase estática* de la *fenomenología husserliana* pero no a la *fase genética*²⁰.

Este señalamiento de Ricœur no menoscaba en nada la positiva valoración que él poseía sobre la monumental tarea investigativa efectuada por Husserl, la cual, en su mayoría, fue editada de manera póstuma. Así lo consigna el propio Ricœur en su *Introducción* a la edición francesa de *Ideas I*:

“Es imposible, en el espacio restringido de una introducción, dar una visión de conjunto

20 Al respecto confrontar Walton, Roberto, *Husserl, mundo, conciencia y temporalidad*, Editorial Almagesto, Buenos Aires, 1993, pp. 26 a 28. Para una crítica del *idealismo husserliano* en Ricœur ver su artículo: “Fenomenología y hermenéutica desde Husserl ...”, recopilado originalmente en francés en 1986 y editados en castellano en el libro: Ricœur, Paul, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, FCE, Bs As, 2001, pp. 39-70. Consideramos relevante sugerir, además, la lectura de la *Introducción* que Paul Ricœur escribió para la edición francesa del texto de Husserl: *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. La traducción al francés de *Ideas I*, fue realizada por Ricœur en su período de prisionero de guerra durante la Segunda guerra mundial. La traducción al castellano de esta *Introducción* es relativamente reciente (2014) y ha sido realizada por Juan Manuel Cuartas Restrepo y revisada por Roberto Walton. Cfr: ARETÉ, Revista de Filosofía, vol. XXVI, Nro 1, 2014, pp. 131-163.

de la fenomenología de Husserl. Además, la masa enorme de los inéditos que poseen los *Archives Husserl* de Lovaina nos impide emprender actualmente una interpretación radical y global de la obra de Husserl. *Treinta mil páginas en octavos de autógrafos, cuya casi totalidad está escrita en estenografía*, representan una obra considerablemente más vasta que los escritos publicados en vida del autor. Solo la transcripción y la publicación parcial o total de estos manuscritos, emprendida por los Archives Husserl de Lovaina bajo la dirección del Doctor H. L. Van Breda, permitirá poner a prueba la representación que uno puede hacerse actualmente del pensamiento de Husserl [...]²¹

Se consigna aquella observación crítica de Ricœur sobre el *idealismo husserliano* junto al reconocimiento póstumo de Ricœur hacia la obra inédita y edita de Husserl con el objetivo puntual de mostrar el enorme campo de nuevas posibilidades que se abrían para la filosofía a partir de la *crítica del conocimiento husserliana*.

Pucciarelli recuerda la valoración que realizará Nicolai Hartmann sobre Husserl y que ilustra correctamente el tema en cuestión:

21 ARETÉ, Revista de Filosofía, vol. XXVI, Nro 1, 2014, pp. 133. (las cursivas son nuestras)

“Más aguda es la observación de Hartmann según la cual la filosofía como una ciencia rigurosa -que en el fondo no es sino la renovación de la idea cartesiana de una *mathesis universalis*- supone la utopía del *intellectus infinitus*, que convierte a Husserl en el último de los grandes racionalistas”²²

Aquel archivo original estenografiado [resguardado por Van Breda en *Lovaine*] continuó siendo editado a través del tiempo y la *fenomenología husserliana* y sus exégetas han podido ir esclareciendo de manera sistemática sus temas-problemas, sus posibilidades, los aportes y diálogos posibles con el resto de las ciencias y sus potenciales derivas.

La ciclópea tarea realizada por Husserl junto a su férrea vocación por transformar a la *filosofía en una ciencia estricta* permanecerán siempre fiel a un *tema principal* que constituirá el núcleo unificador de sus investigaciones. Así se refiere Walton a este punto:

“Como preocupación central del pensamiento de Husserl, la correlación entre el mundo y la conciencia del mundo, o, con otras palabras, el paralelismo entre el noema

22 Husserl, Edmund, op. cit., p. 34.

y la noesis, no solo ha implicado momentos previos que facilitaron su aparición, sino que sus consecuencias se extienden en la fenomenología posthusserliana. Toda la historia del movimiento fenomenológico se asocia con las vicisitudes de esta correlación [...]. En esta historia pueden deslindarse sucesivos comienzos que evocan la condición reivindicada por Husserl de ser un permanente principiante”²³

El mismo Husserl desestimó en vida aquel propósito que había caracterizado a sus búsquedas durante la fase estática de sus investigaciones: la de dar con un fundamento *apodíctico* en la *subjetividad trascendental*.

Como siempre priorizó la rigurosidad y la evidencia que iban aportando sus propias investigaciones no dudó en ir adaptando sus aspiraciones tempranas en orden a sostener su apego por la búsqueda de la verdad:

“¿Puedo *encontrar* una verdad, una verdad definitiva? ¿Una verdad definitiva que yo pueda encerrar en un enunciado sobre un ser en sí, teniendo la seguridad indubitable de su carácter definitivo? Si dispusiera ya de semejantes verdades dotadas de ‘evidencia

23 Walton, Roberto, *Husserl, mundo, conciencia y temporalidad*, Editorial Almagesto, Buenos Aires, 1993, pp. 9-10.

inmediata', podría por vía mediata derivar de ellas nuevas verdades. Pero, ¿dónde están? [...]?'²⁴

Si bien aquella *inicial idea directriz* de la investigación fenomenológica: *dar con un fundamento último y definitivo en la conciencia*, se vería sutilmente modificada en varias oportunidades, la indicación de Walton en relación a la *correlación entre el mundo y la conciencia del mundo* como tema central de la fenomenología nos ayuda a comprender cuál era la referencia que estaba siempre presente en el horizonte de investigación de Husserl.

Si a éste descubrimiento temprano²⁵ se le adiciona la rigurosidad metodológica y honestidad que lo caracterizaba, no resultará extraño, ni contradictorio, comprender por qué Husserl no dudó en ir reconociendo e identificando en sus investigaciones los límites característicos de cada uno de los actos de la *conciencia* y de sus *correlatos* en sus variados modos de darse.

24 Husserl, Edmund, *op. cit.*, p. 103.

25 Walton ubica ese momento hacia el año 1898, reconocido por Husserl en una nota al pie de carácter autobiográfico mientras escribía el texto principal de *Krisis*; cfr. Walton, Roberto, *op.cit.*, p.9.

Sobre uno de estos *límites*, así se refiere Walton:

“La percepción no puede justificar absolutamente su racionalidad porque ningún conjunto de determinaciones del objeto puede ser considerado como definitivo. De este modo, la razón se convierte en un desarrollo o proceso. La racionalidad perfecta es un ideal al que nos aproximamos, pero que no puede alcanzarse en virtud del horizonte interno del objeto percibido. La razón no se sustenta en una sola aparición intuitiva del objeto, sino en un conjunto de apariciones, es decir, se apoya tanto en la actual aparición efectiva, como en las posibles apariciones futuras”²⁶

La *fenomenología husserliana*, al transitar el arduo camino que le impuso su estricto método descriptivo, terminó reconociendo que la *correlación entre el mundo y la conciencia del mundo* alcanza su límite en el momento preciso en el cual, alguno de ellos, adopta para sí la figura del *simulacro*:

¿Existe en alguna parte un ser en sí del que yo esté tan indudablemente seguro por experiencia inmediata, que yo mismo pueda luego, con el auxilio de conceptos descriptivos, ajustados inmediatamente a la

26 Ales Bello, Ángela y Walton, Roberto, op. cit., pp. 91-2.

experiencia, al contenido de la experiencia, enunciar verdades en sí de carácter inmediato? ¿Qué vale, en conjunto y en detalle, la experiencia del orden mundano, de este orden del que tengo una certeza intuitiva de carácter inmediato en cuanto ser espacio-temporal? Es una certeza, *pero una certeza puede modalizarse; lo cierto puede llegar a ser dudoso, disiparse en simulacro en el curso de la experiencia*: ningún enunciado sobre la experiencia inmediata me da un ser de acuerdo a lo que es en sí, sino una cosa mentada según el modo de certeza que debe confirmarse en el flujo moviente de mi vida de experiencia. Pero la simple confirmación, constituida por la concordancia de *la experiencia real, no basta para prevenir la posibilidad del simulacro*²⁷

No obstante estos límites, la descripción fenomenológica es capaz de dar cuenta de múltiples actividades de la conciencia vuelta críticamente sobre sí misma y sobre su correlato. La *correlación entre el mundo y la conciencia del mundo*, aún con sus límites, provee a cada sujeto de un conjunto ilimitado de certezas.

27 Husserl, Edmund, *op. cit.*, p. 103. (Las cursivas son nuestras)

Hay un sinnúmero de *modalizaciones* de la certeza que no ingresan en la esfera del simulacro y que son [concretamente] verdades: ya parciales, ya relativas, ya escorzadas, ya fragmentarias, pero ciertas, es decir, críticamente reales y cargadas de significación (y sentido).

Después de Husserl y de su crítica del conocimiento, cada científico, cada filósofo, sabe que, en adelante, ya no será correcto asumir a-críticamente la *tesis del mundo* como un fundamento para hacer ciencia o para filosofar.

La *tesis del mundo* es la suposición *tética*, *ingenua* y *a-crítica*, que naturaliza los significados para el *yo mundano* y que posibilita que el *mundo para mí* se corresponda y se generalice con el *mundo para todos*. Es la tesis propia del ciudadano adulto en su '*actitud natural*'. No debería ser asumida a-críticamente por el científico, ni por el filósofo.

Husserl llevará a su máxima expresión el *ideal cartesiano* que ha caracterizado a todos los racionalismos modernos²⁸, realizándolo desde dentro pero en

28 Eugenio Pucciarelli realiza un estudio crítico notable como introducción al texto de Husserl '*La filosofía*

base a un método riguroso de descripción del régimen de la conciencia y de su correlato. Régimen que no estará basado en la duda metódica, ni en la sospecha sistemática.

El método husserliano se asentará en la suspensión (*epogé*) de la ‘*actitud natural*’ que posibilitará la descripción rigurosa (sin ningún tipo de *pre-juicios* ni *a-prioris*) de los actos de la conciencia en sus *modalizaciones* y en los múltiples *modos de darse* de ese *algo* que se le presenta a la conciencia en su descripción *noético-noemática*:

“Todos los modos de darse algo y diferencias entre ellos que encontramos en la esfera de la percepción, se repiten en las modificaciones reproductivas, pero en distinto modo. Las representaciones de cosas representan por medio de exhibiciones en que los matices o escorzos mismos, las apercepciones, e igual los fenómenos enteros de un cabo a otro, están modificados reproductivamente. También de las vivencias tenemos reproducciones y actos de intuición reproductiva en

como ciencia estricta y otros textos’, Husserl, Edmund, op. cit. pp. 11-40. Se sugiere su lectura.

el modo de la representación y de la reflexión sobre la representación”²⁹

Ricœur describe a este relevante aporte de la fenomenología en los siguientes términos:

“El gran descubrimiento de la fenomenología, sometida al requisito de la reducción fenomenológica, es la intencionalidad, es decir, en su sentido menos técnico, la supremacía de la conciencia *de algo* sobre la conciencia de sí. [...] En su sentido riguroso, la intencionalidad significa que el *acto* de referirse a algo sólo se logra a través de la unidad identificable y reidentificable del *sentido* referido –lo que Husserl llama el nóema, o correlato intencional de la referencia noética–. Además, sobre este nóema, se deposita en estratos superpuestos el resultado de las actividades sintéticas que Husserl denomina *constitución* (constitución de la cosa, constitución del espacio, constitución del tiempo, etcétera)”³⁰

Los elementos expuestos hasta aquí, aspiran a exhibir, aunque más no sea en un modo extremadamente acotado, el compromiso *inicial* de Husserl hacia la

29 Husserl, Edmund, op. cit., p. 102.

30 Ricœur, Paul, op. cit., p. 27.

búsqueda de un fundamento último de la subjetividad trascendental y los avatares por los que debió transitar a medida que sus investigaciones arrojaban nuevos y sorprendentes resultados.

Se visualiza en este auto-reconocimiento del propio límite un gesto notable de humildad y honestidad intelectual. Ricœur se refería del siguiente modo a esta infrecuente situación:

“[...] la tarea concreta de la fenomenología [...] pone de manifiesto, de modo regresivo, estratos cada vez más fundamentales donde las síntesis activas remiten continuamente a síntesis pasivas cada vez más radicales. La fenomenología queda así atrapada en un movimiento infinito de *interrogación hacia atrás* en el que se desvanece su proyecto de autofundamentación radical. [...] El *Lebenswelt* nunca está dado y siempre se presupone. Es el paraíso perdido de la fenomenología. Por eso decimos que esta teoría ha subvertido su propia idea conductora al tratar de realizarla. *En esto reside la grandeza trágica de la obra de Husserl*”³¹.

Se ha insistido aquí lo suficiente en las múltiples complicaciones que surgieron en la labor investigativa

31 Ibidem. (Las cursivas son nuestras)

de Husserl por apearse a la búsqueda de la verdad más allá de las consecuencias que este apego le ocasionara. Cuando se sopesa todo lo que aquí ha sido relatado, entonces, la siguiente reflexión de Husserl, escrita hacia el final de su vida, adquiere una grandeza intelectual que merece no pasar desapercibida:

“¿Cómo podría el pensamiento dar otros frutos que no sean verdades relativas? Y, sin embargo, el hombre de la vida corriente no carece de razón; es un ser pensante; posee *tó kathólu* [lo general] de que carece el animal; posee, en consecuencia, el lenguaje, el poder de describir, de deducir; suscita problemas de verdad; comprueba, argumenta y se decide racionalmente; -pero, ¿tiene un sentido en sí la idea total de verdad? ¿No es, acaso, una invención filosófica, como la idea correlativa de ser en sí? Y, sin embargo, ella no es una ficción, una invención de la que podríamos prescindir y que carecería de significado; es una invención que eleva al hombre a un nuevo nivel, o que, al menos, está llamado a elevarlo a un plano en que la vida humana adquiere una nueva dimensión histórica: con relación a ésta, la nueva idea de verdad desempeña el papel de entelequia; designa el proceso filosófico o científico que le está ordenado, el principio metodológico de un pensamiento científico de nuevo género”³²

32 Husserl, Edmund, *op. cit.*, p. 104.

Bibliografía

Ales Bello, Ángela y Walton, Roberto, *Introducción al pensar fenomenológico. Despliegues de la consigna de Husserl 'volver a las cosas mismas'*, Editorial Biblos, CaBA, 2013.

Husserl, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica, Libro Primero*, Trad. Antonio Ziri6n Quijano, Ed. Fondo de Cultura Econ6mica. 2013.

-----, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica (1era edici6n) Libro segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constituci6n*, Trad. Antonio Ziri6n Quijano, Ed. Fondo de Cultura Econ6mica, 2005.

-----, *Meditaciones cartesianas*, Trad. de Jos6 Gaos y Jos6 María Bar6, FCE, 2005, México (DF).

-----, *La filosofía como ciencia estricta y otros textos*, CABA, Prometeo Libros, 2013

Ric6eur, Paul, *Del texto a la acci6n. Ensayos de hermenéutica II*, (1 reimpresi6n), Trad. Pablo Corona, Ed. Fondo de Cultura econ6mica, 2006.

-----, *Ser, esencia y sustancia en Plat6n y Arist6teles*, Siglo XXI editores, Bs. As., 2013,

-----, *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de Hermenéutica*, FCE, Buenos Aires, 2003.

Walton, Roberto, *Husserl, mundo, conciencia y temporalidad*, Editorial Almagesto, Buenos Aires, 1993.

-----, *El fenómeno y sus configuraciones*, Editorial Almagesto, Buenos Aires, 1993..

Artículos

Domigo Moratalla, Tomás: “*Fenomenología y política en Paul Ricoeur: la fenomenología como resistencia*”, en Revista *Investigaciones Fenomenológicas*, UNED, vol. monográfico 3: Fenomenología y política, (2011), pp. 120-141.

-----, “*Paul Ricoeur (1913-2005): Memoria, recuerdo y agradecimiento*”, en Revista *Investigaciones Fenomenológicas*, UNED, Volúmen 4, (2005).

-----, ‘*La fenomenología hermenéutica de Paul Ricoeur: mundo de la vida e imaginación*’, en *Investigaciones fenomenológicas: Anuario de la Sociedad Española de Fenomenología*, Nro 3, (2001), pp. 291-302.

Fornari, Aníbal: “*La dialéctica de la razón y la afición desde Paul Ricoeur*”, en Acta fenomenológica latinoamericana. Volumen IV (Actas del V Coloquio Latinoamericano de Fenomenología), Clafen, Lima, PUC Perú, (2012), pp. 85-100.

Walton, Roberto: ‘*Las figuras de la identidad personal en la fenomenología*’, en Revista ARETE, Vol. IV, No 2, (1992), pp. 415-441.

-----, ‘*La fenomenología del don y la dialéctica entre disimetría y mutualidad*’, en Revista Latinoamericana de Filosofía, Vol. XXXII, No 2, (Primavera 2006), pp. 327-353;

-----, ‘*Husserl y Ricoeur. Sobre la intersubjetividad y lo político*’, en Revista *Investigaciones Fenomenológicas*, UNED, vol. monográfico 3: Fenomenología y política (2011), pp. 35-60.

CAPÍTULO II

“Discurso icónico y excedente de sentido en la obra audiovisual.

Propuesta de un *concepto límite*
a partir del caso ‘*Mentira la verdad*’,
temporada 1”

Cristina Gonzalo-Canavoso

*"Puedo trasladarme a todos los tiempos.[..]
Mi tiempo finito es por cierto infranqueable [...]
Pero obro como si tuviera alas temporales,
como si tuviera una capacidad de movimiento
a través de todos los tiempos"³³*

Edmund Husserl

33 Esta cita realizada por Roberto Walton en su artículo *"El papel de la imaginación en la reconstrucción de la historia"* pertenece a Husserl (1973) en: *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass. Dritter Teil: 1929-1935*, ed. Iso Kern, Husserliana XV, Den Haag: Martinus Nijhoff

Introducción³⁴

En el ciclo de TV *'Mentira la verdad'*, la filosofía, Dios, lo humano, lo real, el orden, la muerte y la belleza son temas *narrados* en entregas unitarias que, en principio, hemos denominado *obras de ficción audiovisual*.

Sztajnszrajber promueve una serie de reflexiones-preguntas que orientan la *trama* del espectáculo narrativo de ficción interpelando al *televidente* en sus certezas, buscando conmoverlo, e incomodarlo. El resultado es un conjunto de productos audiovisuales

³⁴ Una versión resumida en formato de ponencia fue leída el día viernes 7 de octubre de 2016 en el *Estudio de Televisión* del Campus de la UNVM en el marco de las “*Jornadas La imagen Imaginada 2. Nueva ficción televisiva en los territorios nacionales*”. La ponencia presentada se tituló: “*Discurso icónico-audiovisual y excedente de sentido. Notas para un estudio del caso 'Mentira la verdad', temporada 1*”. Este material fue entregado a los organizadores del evento en vistas a su publicación en las *Actas de las Jornadas*.

construidos a partir de una mixtura variable de tres elementos constitutivos: el *texto de ficción* propiamente dicho, el *texto de divulgación filosófica* y, por último, lo que aquí se propondrá como un *discurso icónico*.

La anterior distinción permite el planeamiento de ciertas cuestiones problemáticas, a saber: ¿cómo es posible desagregar *en el audiovisual* el *discurso icónico* del *texto de ficción* propiamente dicho y el de la *reflexión filosófica*? ¿Cuáles serían las ventajas de distinguir las nociones de *texto* y *discurso* para un análisis ceñido a una *epistemología de la iconicidad*? ¿Existen modalizaciones específicas del *discurso icónico en el audiovisual*? ¿Cómo podrían abordarse analíticamente dichas modalizaciones?

Paul Ricœur nos proporciona algunas claves para comenzar a responder estos interrogantes. Este filósofo enfatiza las diferencias existentes entre las nociones de *texto* y *discurso*. Sus análisis fenomenológico-hermenéuticos en relación con la productividad de sentido de los actos de conciencia ante-predicativos y la disminución de sentido de las expresiones lingüísticas –provistos por los desarrollos de Husserl–, constituyen

la base para la formulación de la noción de *discurso icónico* en el presente estudio.

Frente a un programa del ciclo '*Mentira la verdad*' temporada 1, 2011, el televidente recibe como unidad un producto audiovisual que es el resultado de un proceso artístico de producción en el cual se involucran un conjunto de elementos diversos. Es decir, el televidente aprehende una totalidad significativa que constituye en en sí mismo un *fenómeno complejo*. La denominación de *fenómeno complejo* ha sido asignada debido a que el caso estudiado reúne en un solo producto audiovisual *textos ficcionales*, *textos filosóficos* de divulgación masiva y *discursos 'visuales y sonoros*. De estos tres componentes, la presente investigación centra su atención en la problemática del *discurso icónico* en su dimensión *visual*.

Los componentes referidos han sido estudiados en el ámbito de las ciencias sociales y de las ciencias humanas (entendidas como *ciencias empíricas*) desde diversas perspectivas teóricas. Muchas veces se han analizado cada uno de ellos por separado, sin embargo estas múltiples miradas pueden ser agrupadas en niveles de análisis técnicos, conceptuales y realizativos.

Otras veces, han sido considerados como totalidades significantes y, a partir de allí, ha habido autores que los han interpretado desde sus propios horizontes hermenéuticos.

Las explicaciones técnicas, conceptuales y realizativas analizan cada componente y proponen un instrumental adecuado para ello. Las interpretaciones, por el contrario, intentan dar cuenta de cada producto audiovisual tomándolo como un todo.

En muchas ocasiones, estos productos han sido leídos como *discursos audiovisuales* (entendiendo por *discurso* el conjunto de textos involucrados) y se han extrapolado a la noción de *discurso audiovisual* las herramientas y metodologías de análisis propias del espacio textual lingüístico. En otras ocasiones, se ha denominado a los productos directamente como *textos audiovisuales*, por manteniendo la extrapolación señalada.

Alejado de estas posiciones, Martín Heidegger entiende por *discurso* la articulación significativa de la comprensibilidad del *estar-en-el-mundo*. Por una parte, el *discurso* es la base de la interpretación y del enunciado; por otra parte, la articulación es la base de la

comprensibilidad. El discurso es *co-originario* con la disposición afectiva y el comprender. En el discurso lo articulado es el *sentido*; se trata de una articulación *significante*. Así, la noción de discurso abarca los actos de conciencia ante-predicativos³⁵.

Siguiendo a Heidegger, Ricœur entiende que *discurso* es un referir al mundo y agrega que la forma en la que se exterioriza es la *iconicidad*. De este modo la *iconicidad* es considerada un *aumento estético* de la realidad. Dentro de su propuesta de una *teoría de la iconicidad*, la escritura será tan sólo un caso particular de esa exteriorización del *discurso*, un caso de *fijación* del discurso.

El presente estudio pone a consideración del lector la siguiente conjetura: la noción de *discurso icónico*, aplicada al corpus de análisis ya referido, posibilita distinguir y preservar un *excedente de sentido* a partir de un *aumento estético* que impide ser reducido a análisis de tipo semióticos, lingüísticos o textuales.

35 HEIDEGGER, M., *Ser y Tiempo*, (2 edición), Traducción: José E. Rivera, Ed. Trotta, España, 2009, § 34.

En un primer momento se describirá sucintamente el *estado del arte* actual de algunas tradiciones relevantes de las *ciencias empíricas* cuyo objeto de estudio es la *imagen*. Se indicarán problemas metodológicos asociados al estudio de la *imagen* y ciertas respuestas que estas tradiciones han dado. Se dejará constancia allí de la crítica que es posible realizar desde la fenomenología husserliana y poshusserliana a una doble reducción y extrapolación producida en los orígenes de la tradición semiótica.

A continuación se señalarán algunos aspectos que identifican el *giro* producido a partir de los años 1990 en relación con el estudio de la imagen: en el ámbito académico alemán conocido como *giro icónico* y en el espacio académico anglosajón como *giro pictorial*.

En un segundo momento, se procederá a detallar: a) los *supuestos fenomenológicos* y b) los *supuestos hermenéuticos* en los que se asienta nuestra propuesta conceptual de *discurso icónico*. El objetivo de esta propuesta es bien concreto y su función es estrictamente limitada: contar con una *noción límite* o un *concepto límite* que, en el nivel de análisis operatorio de las *ciencias empíricas*, llame la atención sobre un aspecto que se

encuentra ausente en el *estado del arte* aquí referido sobre los *estudios de la imagen*. Sin entrar en mayores detalles, consignemos rápidamente que el *discurso icónico orienta la mirada del investigador de las ciencias empíricas a todo aquello que no admite ser reducido al orden predicativo*.

Los *supuestos fenomenológicos* de la noción de *discurso icónico* refieren a los estudios de Husserl en *Ideas (I)* sobre los actos de conciencia ante-predicativos y su relevancia para una interpretación de la *imagen* como *fictum*. Las descripciones puntualmente elegidas sobre estos estudios de Husserl serán completadas con la exégesis realizada por Walton en su apartado sobre *I. FENOMENOLOGÍA DE LA IMAGINACIÓN*³⁶ en relación a los diversos grados de plenitud de las *intuiciones* que nos ponen en contacto con los objetos. Centraremos la atención sobre las descripciones indicadas por Walton en relación a las *presentificaciones* simples y complejas.

36 WALTON, Roberto, “*El papel de la imaginación en la reconstrucción de la historia*”, en WALTON, Roberto (y otros), *Imagen y sentido. Reflexiones fenomenológicas y hermenéuticas*, Editorial Nautilium, Ciudad de México, 2016, pp. 11-38.

Sobre estos *supuestos fenomenológicos* se añadirán los *supuestos hermenéuticos*: a) de Heidegger en relación a la noción de *discurso* y b) de Ricœur en relación las nociones de *discurso*, *texto* y *ficción* que abren la posibilidad a la propuesta de una *Teoría de la iconicidad*. Hasta aquí los supuestos que subyacen en nuestra *noción límite de discurso icónico*.

Se recuerda: el carácter de límite que distingue al *discurso icónico*, señala el ámbito ante-predicativo de la *imagen*, ámbitos obre el cual las *ciencias empíricas* no deberían avanzar con herramientas lingüísticas, si lo que se pretende es no violentar la *esencia* del fenómeno de la *imagen* en cuanto tal.

Además, en un tercer momento, se hará una breve mención a algunos aspectos de la propuesta de Bernhard Waldenfels, fenomenólogo alemán que ha elaborado una *gramática del ver* considerando los aportes de Maurice Merleau-Ponty. Con Waldenfels la fenomenología poshusserliana abre el horizonte de análisis a una propuesta positiva sobre la *imagen* sin el riesgo de violentar su especificidad esencial.

Por último, se esbozarán algunas conclusiones. El itinerario recorrido en el desarrollo del trabajo aspira a mostrar la relevancia y potencialidades que los estudios fenomenológicos husserlianos y poshusserlianos poseen para enriquecer el debate académico de los *estudios de la imagen* o *estudios sobre la imagen*.

PRIMER MOMENTO

El giro lingüístico y los estudios sobre la imagen

Muchos estudios de la *imagen* o estudios *sobre la imagen* encuentran una fuerte raigambre en la tradición semiótica. Tal como Polidoro lo expone, la tradición semiótica nace relativamente de manera reciente, hacia 1960, y durante toda esa década su tema central fue “la descripción teórica del lenguaje y de su funcionamiento, concentrándose en conceptos como *signo* y *código*”³⁷.

En la década de 1970 comienza un desplazamiento progresivo en relación al objeto de estudio de su tema central: el interés de los investigadores se correrá desde el funcionamiento del *lenguaje* como sistema hacia los *textos* entendidos como unidades auto-subsistentes de significación:

37 POLIDORO, Piero, *Qué es la semiótica visual?* Traducción: Carmen Arocena, Ed de la Universidad del País Vasco, Bilbao, 2016, pág. 11.

"Un *texto* es una porción de la realidad en la que diversos elementos se combinan para dar vida a un sentido más o menos coherente. Por lo tanto, no sólo son textos un relato o una poesía, sino también un fragmento musical, un cuadro, una habitación [...]"³⁸

Debe prestarse mucha atención a estos rasgos fundacionales de la semiótica ya que condicionarán, en diversos grados de afectación, a las nuevas generaciones de investigadores ubicados en esta joven y difundida tradición.

Los conceptos e instrumentos de análisis semióticos surgieron de esta *doble centralidad temática* bien específica: en un primer momento, el lenguaje pensado como un sistema auto-subsistente, la identificación de elementos propios a ese sistema y la delimitación de sus relaciones intrínsecas. Desde estas coordenadas, extrapolarán sus herramientas a lo que ellos considerarán como otros *lenguajes* cuyos comportamientos presumen equivalentes: el lenguaje musical, el lenguaje pictórico, el lenguaje institucional, etc.

38 Ibidem.

En un segundo momento, partiendo de su concepción sistémico-estructural en relación al lenguaje, la noción de *texto* que ellos proponen asumirá las mismas coordenadas sistémicas y, posteriormente, se producirá la consiguiente extrapolación de esta noción de *texto* hacia otras unidades auto-subsistentes significantes: un cuadro, un fragmento musical, etc.

Paul Ricœur llamará la atención sobre la hipóstasis llevada a cabo por la semiótica y se referirá a ella en estos términos:

“[...] la hermenéutica se opone a toda hipóstasis de cualquier sistema de signos, que desembocaría en la eliminación de la función del lenguaje, consistente en decir nuestro *ser-en-el-mundo*, en elaborarlo lingüísticamente como un nuevo modo de *ser-en-el-mundo*. Esta doble implicación polémica de la amplia definición de hermenéutica que propongo deja ya entrever que en su segmento crítico, en el sentido que dije antes, a saber, en su reflexión sobre los supuestos de las ciencias semióticas, la filosofía hermenéutica puede verse obligada a decir «sí» y «no» a esta ciencia. *Sí* a la semiótica como método y

técnica de análisis que exige la abstracción del texto, -y una abstracción perfectamente fundada, como intentaré mostrar-. *No* a la semiótica cuando se convierte en la ideología del texto en sí. Por consiguiente: *sí* a la abstracción del texto, *no* a la hipóstasis del texto”³⁹

En línea con los aportes de la fenomenología-hermenéutica poshusserliana, este escrito asume una posición crítica frente a toda *hipóstasis del texto* más allá de sus legítimos espacios de pertinencia. La revisión crítica no busca impugnarlas en aquello que ellas aportaron de valioso y positivo.

En su aplicación concreta, las numerosas investigaciones de las diversas escuelas que se ubican bajo esta gran tradición han sido y siguen siendo relevantes y sus aportes no pueden ser ignorados al momento de avanzar en un estudio comprometido cuyo objeto sea la *imagen*.

39 RICŒUR, Paul, *Hermenéutica y semiótica*, Cuaderno gris, [ISSN](#) 0213-6872, Nro 2, 1997, (Ejemplar dedicado a: Horizontes del relato : lecturas y conversaciones con Paul Ricœur / por Gabriel Aranzueque; Olivier Mongin) [ISBN](#) 84-932145-1-5, pp. 91-106

La crítica se orienta a esta doble reducción y a su posterior extrapolación que está presente ya en su *origen*: ¿puede reducirse la comprensión de cualquier lenguaje, incluso el verbal, a coordenadas sistémico-estructurales? ¿admiten ser cabalmente comprendidas todas las obras de la cultura sólo bajo estas coordenadas?

Continuemos ahora con el desarrollo histórico realizado por Polidoro. Este autor consigna dos grandes escuelas dentro de la tradición semiótica.

La primera de ellas, conocida como *semiótica estructural* o como *semiótica generativa*, se asienta en la lingüística estructural de Greimas:

"Esta corriente (llamada también «escuela de París», porque nació y se desarrolló en la capital francesa) hunde sus raíces en la lingüística y la antropología y, sobre todo, en el *método estructural* muy difundido en la años sesenta y setenta. Para Greimas y sus discípulos un texto es un sistema de relaciones: un elemento textual no tiene sentido en sí mismo, sino únicamente porque está inserto en una red de relaciones con otros elementos"⁴⁰

40 POLIDORO, Piero, op. cit., pág. 13

Otras escuelas dentro de la semiótica son las agrupadas bajo el nombre de *semiótica interpretativa* situadas en la tradición de Charles Sanders Peirce y que tienen a Umberto Eco y a Nelson Goodman como sus más destacados exponentes. La *semiótica interpretativa* presenta a las *imágenes* como casos particulares de *signos*.

"Utiliza el aparato conceptual de la semiótica y sus distinciones fundamentales para el estudio de la imagen, adaptándolo, no sin controversia, a las particulares condiciones de lo icónico. Partiendo de la definición de Pierce entre símbolo, icono e índice, la imagen es definida como un símbolo cuya relación de referencia está caracterizada por la semejanza, a diferencia de la palabra, basada en la convención"⁴¹.

Es preciso señalar que tanto Eco⁴² como Goodman⁴³ en sus publicaciones canónicas sobre semiótica afirmaron

41 POLIDORO, Piero, op. cit., pág. 12.

42 ECO, Umberto, *Tratado de semiótica general*, Editorial Lumen, Barcelona, 1976.

43 GOODMAN, Nelson, *Lenguajes del arte*, Seix Barral, Barcelona, 1976.

que la imagen no admitía ser reducida a la relación por semejanza.

También, han surgido propuestas en torno a una *semiótica visual*; este caso particular considera los aspectos figurativos y los plásticos según tengan un correlato visual con el mundo circundante o no lo tengan. La *semiótica figurativa* se orienta a distinguir en una *imagen* dada sus respectivos concordantes con el mundo circundante: escenas, objetos, etc.

La rama de la *semiótica plástica*, según Polidoro, "se interesa por los efectos de sentido producidos por los elementos visuales en sí mismos, independientemente de lo que representen"⁴⁴.

A su vez, la *semiótica plástica* ha sido abordada desde dos perspectivas diversas. Una de ellas se reconoce más identificada con la noción de *lo plástico* propuestas alternativamente por Honarth y Kandinsky. En este caso, la *semiótica plástica* busca:

"comprender cómo algunas configuraciones visuales pueden crear efectos de sentido bastante generales y elementales (como ten-

44 POLIDORO, Piero, op. cit., pág. 13

sión, dinamismo, equilibrio) [...] una serie de efectos que tienen su origen en una fase inicial del proceso perceptivo y que, por lo tanto, probablemente, son también más *inmediatos*”⁴⁵

La otra perspectiva de *la semiótica plástica* surge a partir de los estudios de la Escuela de París con Greimas. Su interés estaba orientado a explicar:

“[...] la manera en que los elementos plásticos (líneas, colores, organizaciones espaciales) pueden crear un sistema de reenvíos o de oposiciones que representan, a nivel superficial, relaciones existentes entre significados profundos”⁴⁶

La cuestión de los *métodos* con que se aborda el estudio de las obras audiovisuales o visuales ha dado lugar a ingentes debates metodológicos.

Muchos de los métodos frecuentemente utilizados para el análisis de este tipo de obras han sido proporcionados por las dos grandes escuelas de la tradición semiótica.

45 POLIDORO, Piero, op. cit., pág. 86.

46 Ibidem.

Son dos los inconvenientes que afectan a nuestro corpus de análisis si se asume como *única* herramienta a la semiótica:

a) este camino deja sin efecto al *discurso* como tal y se concentra en el análisis de las relaciones internas de los elementos del sistema de la lengua sin referencia alguna al mundo;

b) desde esta perspectiva, si llevamos adelante un análisis semiótico de una *obra audiovisual* con el instrumental metodológico pensado para las obras de carácter lingüístico incurrimos en una extrapolación impertinente.

En primer lugar, porque como ya se indicó, este es un fenómeno complejo: involucra textos, sonido e imágenes, razón por la cual no todo tiene alcance lingüístico.

En segundo lugar, porque provoca una cierta forma de violencia a la esencia del fenómeno de la *imagen*.

Del giro lingüístico al giro icónico

Estos problemas han sido también advertidos por Gottfried Boehm cuando señala que “no era posible concebir la imagen como paradigma sin delimitar de alguna forma su relación con el lenguaje en general”⁴⁷.

El estudio de la *imagen* debía progresar sin ataduras a instrumentales importados de otras disciplinas a menos que se *asuma definitivamente a la imagen como un fenómeno lingüístico más*.

La reflexión académica actual en torno a la imagen ha marcado un giro y cambio de perspectiva en su estudio. Los ámbitos en que estas discusiones se gestaron han marcado desde la década de 1990 el derrotero del *sentido* y la *significación* de la *imagen*, como así también, el

47 GARCIA VARAS, Ana, *Filosofía de la imagen*, Editorial Universidad de Salamanca, España, 2011, pág. 59

énfasis puesto en el estudio de la imagen “como lugar de pensamiento y como cristalización de la historia de la cultura”⁴⁸.

Este acontecimiento se ha dado a conocer con las denominaciones siguientes: *giro pictorial* en el ámbito anglosajón y *giro icónico* en el ámbito alemán. En ambos casos, la preocupación inicial y constante en su desarrollo hasta la actualidad es la de la *relación de las imágenes con el lenguaje verbal*.

Tanto el *giro icónico* –representado por el alemán Gottfried Böehm–, como el *giro pictorial* –representado por el estadounidense J. W. Thomas Mitchell–, consti-tuyen los momentos inaugurales de dos tradiciones que tomarán sus obras como punto de referencia: se conocerán respectivamente como la ‘*ciencia de la imagen*’ en el contexto académico alemán y como los ‘*visual studies*’ o también ‘*visual cultural studies*’ en el ámbito anglosajón.

Es preciso indicar, tal como lo señaló García Varas, que "ambos autores habitan un mismo elemento, pero sus

48 GARCIA VARAS, Ana, op. cit., p. 11.

preguntas, sus problemas, son en realidad muy diferentes"⁴⁹.

En los '*visual cultural studies*' hallamos análisis inspirados frecuentemente en la crítica ideológica de la representación. Estos análisis revisten un carácter social, político o cultural y, en ellos, la visualidad permanece subordinada en tanto que constituye sólo un medio para llegar a un fin específico: la *crítica de las ideologías*.

Las ideologías tienen fuerte presencia en el ámbito de la imagen y es posible mostrar cómo también se manifiestan allí en toda su extensión. Este carácter instrumental de la *imagen* implicará que su interpretación esté mediada por los vectores hermenéuticos propios a las disciplinas que lo sustentan. Esos vectores son comunes a todas ellas.

En cambio, en las *ciencias de la imagen*, la interdisciplinariedad no está dada de antemano sino que se desarrolla alrededor de dos disciplinas centrales: la *historia del arte* y la *filosofía*.

A partir de estas dos disciplinas: *historia del arte* y *filosofía*, las *ciencias de la imagen* alemanas incluyen

49 GARCIA VARAS, Ana, op. cit., pág 19.

los aportes de otras disciplinas cuyas contribuciones conforman la *Bildwissenschaft*.

Gottfried Boëhm toma como centro y punto de partida de sus estudios el análisis de la lógica pictórica; con este cambio de perspectiva se "delimita una transformación en el estudio de la cultura, una mirada distinta que se acerca a la realidad a través de su cristalización, representación o definición en imágenes"⁵⁰. Su posición plantea una crítica al logo-centrismo como único fundamento del pensar. Con su texto *Was ist ein Bild?*⁵¹ sitúa a la imagen en el centro del debate exigiendo una reflexión sobre lo que es específicamente *icónico* frente a lo lingüístico.

Sobre las diferencias entre ambas tradiciones, se entendió como relevante apuntar la observación de la investigadora Marion Müller, quien hace foco especialmente en la cuestión lexicológica y señala cómo el léxico condiciona el tipo de pensamiento que se construye: "Al elegir entre *image*, *picture* o *visual*, un investigador anglófono está tomando una decisión sobre

50 GARCIA VARAS, Ana, op. cit., pág. 18

51 BOEHM, Gottfried, *Was ist ein Bild?*, Fink, Munchen, 1994.

la manera en que se aproxima a la imagen [...] Por el contrario, cuando un investigador alemán utiliza el término *Bild*, éste resulta por sí mismo demasiado amplio"⁵².

El término *Bild*, entonces, sirve para designar tanto imágenes materiales como inmateriales en el ámbito académico alemán y esto no ocurre nunca en el ámbito académico inglés.

El objetivo común a estas tradiciones, a pesar de llevarse adelante en un espacio heterogéneo, es que todas ellas configuran –desde una variedad de coordenadas– una base de “reflexión filosófica sobre las imágenes que parte del *logos* propio de lo icónico”⁵³.

52 LUMBRERAS, María, "Magia, acción, materia: la imagen en la *Bildwissenschaft*", Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, vol. 22, 2010, pp. 241-262, ISSN: 1130-5517; pág. 242

53 GARCIA VARAS, Ana, *Filosofía de la imagen*, op. cit., pág. 12

SEGUNDO MOMENTO

Hacia una noción de *discurso icónico* como límite

Supuestos fenomenológicos

Actos de conciencia ante-predicativos

Para avanzar en el esclarecimiento de la noción de *discurso icónico* se sigue paso a paso el itinerario que detalla Ricœur en el análisis husserliano de la *intencionalidad*. El recorrido es realizado desde el plano lógico-expresivo al plano perceptivo:

“Al mismo tiempo, la fenomenología pasa del plano predicativo y apofántico del significado, donde siguen aún las *Investigaciones Lógicas*, a un plano propiamente antepredicativo en el que el análisis noemático precede al análisis lingüístico. Así, en *Ideen I*, Husserl llega a decir que el estrato de la

expresión es un estrato esencialmente
'improductivo' »⁵⁴.

A partir de *Ideen*, Edmund Husserl accede a un campo de problemas relacionados a la expansión de *sentido* que afecta a todos los actos de conciencia del campo *noético-noemático*.

Descubre así, todo un nuevo espectro de problemas, más allá de los actos de expresión y de significación que ya había abordado en sus *Investigaciones Lógicas*. Llama la atención acerca de la *productividad de sentido* en las vivencias intencionales o actos de conciencia *ante-predicativos* o *no expresivos*.

Husserl, en la descripción fenomenológica hasta el § 124 de *Ideas I*, refiere al modo en que se entretajan los actos de expresión. Luego, en el mencionado párrafo, el fenomenólogo destaca el hallazgo en torno al “significar” y a la “significación”. Dirá Husserl:

“Originalmente tienen estos términos una exclusiva relación con la esfera del lenguaje o del “expresar”. Pero es prácticamente ine-

54 RICŒUR, Paul, *Del texto a la acción*, (1 reimpr.) trad. Pablo Corona, Ed. Fondo de Cultura económica, 2006. Bs. as. pág. 59

vitante a la vez que un importante progreso del conocimiento, ensanchar y modificar adecuadamente la significación de estos términos, con lo que resultan aplicables en cierta forma a toda la esfera noético-noemática, o sea, a todos los actos hállese éstos o no entretejidos con actos de expresión”⁵⁵.

Husserl refiere a la noción de ‘sentido’ y advierte que en su uso se lo asimila como equivalente de significación. Para despejar equívocos los distingue; utiliza el término *significación* para designar a las expresiones lógicas, mientras que al término *sentido* se lo empleará “en la más amplia latitud”⁵⁶.

Continúa luego con un ejemplo, a partir de un simple aprehender perceptivo. Al proceder a explicar lo dado por el ejemplo “esto es blanco”; dice Husserl:

“Este proceso no requiere lo más mínimo de una ‘expresión’, ni de un expresión en el

55 HUSSERL, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro primero Introducción general a la fenomenología pura*. Traducción: José Gaos, Ed. FCE, México, 1949, pág. 296

56 Ibidem

sentido de un fonema, ni de nada semejante a un significar de las palabras, cosa esta última que puede producirse aquí independientemente de todo fonema (como si se ‘olvidase’ éste). Pero si hemos ‘*pensado*’ o *enunciado* que ‘esto es blanco’, está a la vez ahí una nueva capa, a una con lo mentado en cuanto tal en forma puramente perceptiva. De este modo es también explicitable y expresable lo representado o fantaseado en cuanto tal. Todo lo ‘mentado en cuanto tal’, toda mención en sentido noemático [...] de un acto cualquiera es expresable mediante ‘significaciones’⁵⁷.

La expresión “esto es bello”, aún cuando no sea puesta en un fonema, considerando sólo la nueva capa de significación que se adiciona a lo mentado perceptivamente, será una expresión valorativa si tenemos en cuenta lo que distinguió Husserl *en Ideas II*. Sólo se elevará al reino de lo conceptual y por tanto de lo universal, si la actitud valorativa cambia a una actitud dóxico-teórica.

57 HUSSERL, Edmund, op. cit., págs. 296-297

En relación a la improductividad de las expresiones lógicas dirá Husserl más adelante:

“La capa de la expresión no es productiva- es lo que constituye su peculiaridad-, [...] O si se prefiere; *su productividad, su función noemática, se agota en el expresar y en la forma de lo conceptual* que interviene como forma nueva con el expresar”⁵⁸.

Cuando nos referimos a obra (de arte) de la cultura, estamos frente a objetos contruidos, pero no son meros objetos, al ser *artefactos artísticos* se presentan a la conciencia como algo más que lo efectivamente apprehendido empíricamente.

La percepción normal queda *neutralizada*. Cuando esto ocurre la conciencia no puede negar ni afirmar nada. La *fantasía* misma es una *modificación de neutralidad*, sin embargo es preciso distinguirla "de la modificación universal de neutralidad con sus múltiples formas, que siguen a todas las de posición [...] es el fantasear en general la modificación de neutralidad de la

58 HUSSERL, Edmund, op. cit., pág. 298

representación 'ponente' de la representación en el más amplio sentido concebible"⁵⁹.

Percepción, Neutralidad y régimen de *phantasia*

Husserl asume como un lema para su fenomenología el dejar de enredarse en discursos, opiniones y prejuicios y retroceder a las *cosas mismas*⁶⁰. ¿De qué manera nos ponemos en contacto con las *cosas mismas*? Demostrará que es a través de las *intuiciones*, serán ellas las que nos ponen en contacto directo con las cosas. Son intuiciones: la percepción, el recuerdo, la reflexión, la empatía.

De todas las *intuiciones* la *percepción* tiene la primacía porque nos da el objeto EN PERSONA:

59 HUSSERL, Edmund, op. cit., pág. 261

60 En relación a los usos de algún modo improcedentes realizados sobre esta consigna husserliana '*volver a las cosas mismas*', exceso en el que incluso habría incurrido Martín Heidegger, se sugiere la lectura del artículo "La noción de fenomenología y el llamado a las cosas mismas" de Antonio ZIRIÓN QUIJANO en XOLOCOTZI, Ángel (coord.), *Hermenéutica y fenomenología. 1er Coloquio*, Cuadernos de Filosofía Nro 34, Universidad Iberoamericana, México DF, 2003, pp. 31-57.

"[...] la intuición de *la* primera esfera del conocimiento, la "natural", y de todas sus ciencias, es la experiencia natural, y la experiencia en que aquellos objetos se dan *originariamente* es la *Percepción* entendida la palabra en el sentido habitual. Darse originariamente algo real, "intuirlo" simplemente y "percibir" son una sola cosa"⁶¹.

Experiencia originaria se tienen de las cosas físicas en la percepción externa, pero no en el recuerdo o en la expectativa; ni tampoco en una percepción interna de los demás y de sus vivencias en la empatía.

Husserl, en el § 24 de *Ideas I* formula el principio de todos los principios:

"[...] **que** TODA INTUICIÓN ORIGINARIA-MENTE DADORA ES UNA FUENTE LEGÍTIMA DE CONOCIMIENTO [...] HAY QUE ACEPTARLO SIMPLEMENTE COMO LO QUE SE DA, pero

61 HUSSERL, Edmund, op. cit., pág. 17

también SÓLO EN LOS LÍMITES EN QUE ELLA SE
DA"⁶².

En las percepciones se distingue un componente sensible como vivencia no intencional y un componente interpretativo o *noesis*, que es intencional. "La percepción de cosas no representa algo no presente, como si fuera un recuerdo o una fantasía, presenta, aprehende un ello mismo en su presencia en persona"⁶³.

En la percepción de las *cosas físicas*, éstas se muestran escorzadas. "El ser corporal es en principio un ser que aparece, que se exhibe mediante matices y escorzos sensibles"⁶⁴.

El flujo de vivencias en la percepción, en una conciencia ponente, alcanza distintos niveles de creencia. Señala Walton que "caracteres de ser y

62 HUSSERL, Edmund, *IDEAS relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, traducción: Antonio Zirión Quijano, FCE, Mexico, 2013,pág. 129

63 HUSSERL, Edmund, *IDEAS.....I*, op. cit, pág. 99

64 HUSSERL, Edmund, *IDEAS.....I*, op. cit. pág. 126

caracteres de creencia son caracteres que implican una posición modal con respecto al objeto"⁶⁵.

La conciencia, en su plano ante-predicativo, pone en marcha la *actitud imaginante* que neutraliza la conciencia ponente, la percepción normal ya no observa *re-presentaciones* u *objetos* ordinarios sino que la misma se vuelve a las 'realidades' exhibidas en la 'imagen', en cuanto *unidad temporal* constituida en la conciencia fenomenológica del tiempo.

A todo presente vivencial actual corresponde idealmente una modificación de neutralidad, a saber, un posible presente vivencial-de-fantasía.

Cuando estamos frente a una obra (de arte) de la cultura nuestra percepción "queda neutralizada".

Husserl se refiere a este acto de conciencia en el § 111 de *Ideas I* como *modificación de neutralidad*, donde, a través del ejemplo de la contemplación de un grabado de Dürero, distingue la percepción de una cosa física

65 WALTON, Roberto, "El papel de la imaginación en la reconstrucción de la historia" en *IMAGEN Y SENTIDO, Reflexiones fenomenológicas y hermenéuticas*. Edición de Ricardo Gibu y Ángel Xolocotzi, Universidad Autónoma de Puebla, Mexico, 2016, pág.12

llamada "grabado" de la conciencia perceptiva en tanto conciencia-de-imagen:

“En la contemplación estética no estamos vueltos a estas figurillas como a objetos: estamos vueltos a las realidades exhibidas, más exactamente, a las realidades "reproducidas", el Caballero de carne y hueso, etc. La conciencia de la "reproducción" [...] es ahora un ejemplo de la modificación de neutralidad de la percepción. Este *objeto- "imagen" reproductor* no está ante nosotros *ni como existente, ni como no-existente*, ni en ninguna *otra modalidad* de posición; o más bien, es consciente como existente, pero como "*quasi-existente*" en la modificación de neutralidad del ser”⁶⁶.

Dirá, además que:

"A toda corriente de vivencias y yo en cuanto tal, es inherente la posibilidad, de principio de lograr *esta* evidencia; [...] Pero ¿no es concebible, cabría que se preguntase, que un yo sólo fantasías tuviese en la corriente de

66 HUSSERL, Edmund, op. cit., 262-3

sus vivencias, o que ésta no se compusiera de nada más que de intuiciones fingidoras? Un yo semejante sólo se encontraría con ficciones de *cogitationes*; sus reflexiones serían, dada la naturaleza de este medio de vivencias, exclusivamente reflexiones en la imaginación"⁶⁷.

Husserl considera al arte –y especialmente a la poesía– como:

"[...] productos de la imaginación ‘pero que en lo que respecta’ a la originalidad de las innovaciones, a la abundancia de los rasgos singulares, a la tupida continuidad de la motivación, exceden con mucho a las operaciones de nuestra propia fantasía, y a la vez y gracias a la fuerza sugestiva de los medios de expresión artística se traducen con especial facilidad en fantasías perfectamente claras al *apercibir las* en la comprensión"⁶⁸.

La imaginación es un modo de *presentificación* o representación.

67 HUSSERL, Edmund, *IDEAS.....I*, op. cit, pág. 103

68 HUSSERL, Edmund, *IDEAS.....I*, op. cit, pág. 158

En tanto *presentificación* o re-presentación en la fantasía, la imaginación queda liberada de la relación temporal del presente en persona.

Walton señala que:

"Husserl se plantea el problema de “*si hay tal cosa como una fantasía completamente pura*” [...]. Tiene en cuenta que toda experiencia está “atada” tanto al curso de la conciencia como a un contexto de experiencia. Señala que la fantasía se inserta en el curso de la conciencia, y pregunta si esta inserción no establece una relación entre la ficción y la realidad de modo que la imaginación queda sujeta a una limitación. Y observa que las fantasías que ordinariamente se nos ocurren no son libres sino “fantasías-en [...] que imaginan algo ficticio en una porción de realidad experienciada intuitivamente o aun de realidad oscuramente puesta”⁶⁹.

69 Ibid. pág. 13

Conciencia-de-imagen, modalidades de la fantasía

Los sentidos –*la percepción visual en este caso preponderante*– son la puerta de acceso para la exploración de aspectos inusitados de nuestro mundo, al tiempo que promueven la expansión de sentido.

“Hay que aclarar que ‘PERCEPCIÓN’, en el sentido normal de la palabra no quiere decir sólo en general que alguna *cosa* APARECE al yo CON PRESENCIA EN PERSONA, sino que el yo se PERCATA de la cosa que aparece, la capta, la pone como realmente existente. Esta actualidad de posición de existencia es, [...] neutralizada en la conciencia perceptiva de imagen. Vueltos a la ‘imagen’ (no a lo figurado) no captamos como objeto nada real, sino precisamente una imagen, un *fictum*”⁷⁰

Husserl también anticipa que los objetos de los sentidos que se corresponden con [*lo que denominó*] la síntesis estética, no son propiamente objetos sino *proto-objetos constitutivos*.

70 HUSSERL, Edmund, op. cit., p. 346.

En Husserl la función de la síntesis estética puede observarse en diferentes estratos. Cuando se mira una *cosa*, la mirada se dirige siempre a una 'nota', a algún respecto de aquello captado como momento particular del sentido puramente *estético*.

“Así en la aprehensión de una superficie unitaria yacen encerrados potencialmente actos que traerían a la experiencia superficies parciales singulares, aunque éstas no estaban co-dadas como separadas”⁷¹

Otra función de la síntesis estética “es unir unas con otras las objetividades que se han constituido en diferentes esferas sensoriales singulares; por ejemplo el estrato visual de la *cosa* con el táctil (en nuestro caso auditiva)”⁷².

Walton expone la distinción que realiza Husserl entre presentificación simple y compleja.

Uno de los casos de *presentificación simple* es la *presentificación* de pasado, de futuro o de presente que pone el objeto en algún lugar del horizonte temporal.

71 HUSSERL, Edmund, op. cit., p. 49.

72 HUSSERL, Edmund, op. cit., p. 49.

El otro caso de *presentificación simple* es el de la *imaginación* o *fantasía* que implica una neutralización del momento temporal.

Ambos casos de *presentificación simple* constituyen lo que Husserl denomina "*fantasía reproductiva*" cuya diferencia radica en el *modo de efectividad de su objeto*; la rememoración *modalmente* no se modifica, mientras que en la fantasía se opera una *modificación de la posición* o tesis en el modo del 'como-si', lo fantaseado no es puesto como efectivo.

La *presentificación compleja* "no da el objeto en sí mismo sino que es la conciencia de un elemento mediador"⁷³.

La *presentificación compleja* presenta dos casos. El primero, y en el cual nos detendremos, es la *conciencia-de-imagen*, la cual implica la percepción de un objeto como objeto-imagen retratante; al respecto refiere Walton:

"[...] para que un objeto percibido aparezca como una imagen, debe ser neutralizado. Se trata de una neutralización aplicada a la

73 WALTON, Roberto, op. cit., pág. 14

percepción o presentación. La imagen es algo percibido que es neutralizado de tal modo que me abstengo de ponerlo como percibido. Así, no percibo la estatua como una figura de piedra sino como imagen de una persona. La percepción de la piedra es depositaria de una intención que va más allá de ella y la caracteriza como imagen. Se tiene entonces la cosa-imagen (*Bildding*) o imagen física, es decir, la imagen como cosa física (el mármol), el objeto-imagen (*Bildobjekt*), es decir, el objeto que representa o retrata algo (la estatua), y el sujeto de la imagen (*Bildsujet*), lo representado o retratado por medio de la imagen (un héroe)"⁷⁴.

La *conciencia-de-imagen* puede ser considerada según "una pura percepción carente de posición" –neutralizada– con lo cual estamos ante una *fantasía perceptiva*, o bien, cuando usa el material de percepciones pasadas y entonces estamos frente a una *fantasía reproductiva*, y, en razón de una realidad pasada que ha sido, es una *fantasía ponente*.

74 WALTON, Roberto, op. cit., pp.13-14

Walton precisa la consideración de Husserl respecto a la percepción carente de posición:

"En una obra de teatro, por ejemplo, los actores pueden producir la imagen, por ejemplo, de un suceso trágico, pero la 'imagen de' no es un retrato (*Abbild*) en el sentido de que un objeto-imagen representa un sujeto de la imagen. Lo que el actor hace no es un objeto-imagen en el cual se retrata un sujeto de la imagen real o ficticio, [...] Aquello de lo cual trata la obra de teatro es algo interno a la obra misma. El objeto-imagen es figurante de tal modo que en él se figura el sujeto de la imagen"⁷⁵.

En la fantasía perceptiva "se desvanece la diferencia entre el objeto-imagen y el sujeto de la imagen porque el sujeto se convierte en algo interno a la configuración [literaria] de modo que la ficción proporciona su propio referente"⁷⁶.

Husserl refiere también a lo que denomina *fantasía atada*. Ésta se da por un condicionamiento de la

75 WALTON, Roberto, op. cit., pp. 15-16

76 WALTON, Roberto, op. cit., 31.

fantasía, a partir de la referencia a un tiempo y lugar: a un contexto de experiencia. Una *fantasía atada* aparece en la *empatía* "cuya forma originaria es la experiencia del otro percibido mediante su cuerpo propio. Esta percepción es la motivación de intenciones vacías que se dirigen a otro curso de vivencias y que son pleni-ficadas por medio de la imaginación"⁷⁷.

En la *empatía*, la imaginación se halla sujeta a limitaciones por la exigencia que impone la exterioridad experienciada de un cuerpo físico allí, de este modo, se excluye toda arbitrariedad.

Fantasía perceptiva y fantasía atada, señala Walton, son modalidades que permiten comprender el papel que juega la imaginación en la reconstrucción histórica⁷⁸.

¿Porqué es relevante para el presente estudio la consideración de la *imaginación-empatía* en la reconstrucción del tiempo histórico? Resulta relevante dado que, como señala Walton,

"[...] el desvelamiento del sentido del objeto cultural exige trasponerse en la imaginación

77 WALTON, Roberto, op. cit., pág.16

78 WALTON, Roberto, op. cit., pág.17

dentro de los sujetos extraños y explicitar la intención o la meta general que ha motivado la producción de una formación cultural como una herramienta, un símbolo religioso, una obra de arte o una obra literaria [...] también son apercibidos e imaginados los sujetos que han formado estos objetos culturales en relación con sus fines"⁷⁹.

Así como hay *empatía* como experiencia de la coexistencia presente y perceptiva de los otros, hay una *empatía* orientada hacia *yo es* que no son percibidos en el horizonte de simultaneidad, que han existido en el pasado. Además, la *empatía* es mediata en tanto los monumentos, los documentos, etc., que aparecen en el presente, nos remiten a presentes pasados que pueden ser reconstruidos por las *presentificaciones* de la imaginación⁸⁰.

79 WALTON, Roberto, op. cit., pág.18

80 WALTON, Roberto, op. cit., pág.21

Supuestos hermenéuticos

Heidegger: *decir, encontrarse y comprender*

Heidegger en el §34 de *Ser y Tiempo* tematiza el lenguaje. Dirá que el discurso [Rede] es la articulación significativa de la comprensibilidad del estar-en-el-mundo y está a la base de la interpretación y del enunciado.

*“El discurso es co-originario con la disposición afectiva y el comprender. El discurso es la articulación de la comprensibilidad. Por eso, el discurso se encuentra a la base de la interpretación y del enunciado”*⁸¹.

Lo *articulable* de la interpretación es el *sentido*. Lo *articulado* del discurso son las *significaciones*. Luego a

81 HEIDEGGER, *Ser y Tiempo*, Max Niemeyer Verlag (1927), Traducción al español J.E.Rivera C, segunda edición, Ed. Trotta, España (2009), pág. 179.

las significaciones les emergen las palabras en lugar de ser las palabras que se ven provistas de significaciones. Por tanto la exteriorización del discurso es el lenguaje.

“El discurso es la articulación en significaciones de la comprensibilidad afectivamente dispuesta del estar-en-el-mundo. Sus momentos constitutivos son: el sobre qué del discurso (aquello acerca de lo cual se discurre), lo discursivamente dicho en cuanto tal, la comunicación y la notificación [*Bekundung*]. Éstas no son propiedades que se puedan recoger en el lenguaje por la sola vía empírica, sino caracteres existenciales enraizados en la constitución de ser del Dasein, que hacen ontológicamente posible el lenguaje.[...] El hecho de que frecuentemente *no* se expresen “en palabras”, no es el índice de un modo particular de discurso, ya que el discurso como tal comporta la totalidad de las estructuras mencionadas”⁸².

Por esta razón Ricœur referirá que el orden lógico de los enunciados no puede pretender autonomía; éste remite a las *estructuras existenciales* del ser-en-el-mundo, o lo

82 HEIDEGGER, Martín, op. cit., p. 181

que es lo mismo, está precedido de un “*decir* que es solidario con un *encontrarse* y un *comprender*”⁸³.

Ricœur: *discurso, texto y ficción*

Tres son los aspectos que nos conducen a dilucidar la noción de *discurso* y *texto* en la obra de Paul Ricœur: el *texto* propiamente dicho, que es *discurso* fijado por la escritura; el *discurso* como una estructura del ser-en-el-mundo; por último la posibilidad de considerar a la acción humana significativa (sensata) y a las obras de la cultura –a partir del paradigma del modelo de texto– como *cuasi-textos*.

Para Ricœur la escritura fija tan sólo un tipo particular de *discurso* que este filósofo llamará *texto*. La escritura fija el “decir” y al hacerlo le otorga ‘significación’ y con ello se opera una delimitación, un recorte, una merma del *sentido*.

En el texto-escritura el factor humano desaparece, se produce un *distanciamiento* del acontecimiento del discurso que le dio nacimiento, por lo tanto la escritura es ya *interpretación* de un decir previo cuyo *sentido*

83 RICŒUR; Paul, *Del texto a la acción*, op. cit., 58

noético fue acotado por la fijación del discurso en escritura. Discurso y escritura son dos momentos de la relación con el mundo en términos de la subjetividad.

Ricœur señala que la teoría del "comprender" heideggeriano, no se corresponde con el tema de la intersubjetividad sino más bien a una *estructura del ser-en-el-mundo*; "el momento del 'comprender' responde dialécticamente al de 'encontrarse', en tanto proyecto de nuestras posibilidades más propias en las situaciones donde estamos arrojados"⁸⁴.

Ricœur propone despojar la noción de *proyecto* de su connotación voluntarista heideggeriana y aplicarla a la *teoría del texto*, de donde resulta que lo que se va *interpretar* en un texto es un *proyecto de mundo*; un mundo posible *presentificado* por la obra.

Aún cuando la noción de *texto* de Ricœur ha sido objeto de críticas, sin embargo, su significación se mantiene a lo largo de su obra y, además, para otorgarle mayor densidad y amplitud lo utiliza como modelo de

84 RICŒUR, Paul, *Fe y filosofía*, Problemas del lenguaje religioso. Traducción: Néstor Corona, R. Ferrara, J.C. Gorlier, M.F. Begué, Ed. Prometo, Bs. As. 2008, pág. 60

interpretación para la *acción* humana en el campo social.

El error más común de las críticas a la noción de *texto* de Ricœur se produce cuando se reduce el significado de su noción de *texto* al significado que le asignan a esa noción las *ciencias empíricas* (sociales y humanas).

Es decir, cuando se lo lee a Ricœur sin tener en cuenta los supuestos fenomenológicos husserlianos y poshusserlianos que él incorpora como supuestos teóricos de su investigación.

La *acción*, del mismo modo que los signos, está articulada por reglas, normas, por significaciones, “es en líneas generales el hecho del hombre significante”⁸⁵, ésta tiene aspectos legibles que son interpretados como *símbolos* en tanto constituyen una esfera autónoma de representaciones culturales.

Es a partir de la manera en que el término símbolo fue utilizado por Cassirer "que se puede hablar de la acción desde siempre mediatizada simbólicamente"⁸⁶. Por esta

85 RICŒUR, Paul, "*La hermenéutica y el método de las ciencias sociales*", traducción: Jorge Enrique González, Cuadernos de Filosofía, Vol 34, núm 109, 2013, pág. 64

86 RICŒUR, Paul, op. cit., pág. 64

razón, es decir, por formar conjuntos significantes, tienen una estructura similar a la de un *texto*, es decir constituyen un '*cuasi-texto*'. Éste deja en el tejido histórico su trazo, su marca, una especie de escritura de la acción en el mundo.

Estas acciones fijadas en soportes materiales –las obras de la cultura–, son susceptibles de *descontextualizaciones* y *recontextualizaciones* disponibles a una multiplicidad de lecturas que amplían los horizontes de sentido. Las huellas de la acción humana se convierten en símbolos que inauguran un decir imaginativo recreado en el devenir temporal.

El actuar humano "cuando está mediatizado simbólicamente, está articulado por interpretaciones internas a la acción en sí misma, antes de ser ofrecida a la interpretación de otros. En este sentido, la interpretación es ella misma un componente de la acción"⁸⁷.

En su libro *Del texto a la acción* Ricœur aborda el tema de la *imagen* vinculada a la *ficción* a propósito del problema filosófico de la imaginación.

87 RICŒUR, Paul, op. cit., pág. 65

Para dilucidar este problema recoge cuatro empleos del término imaginación que se identifican en dos ejes de oposición: "del lado del objeto, el eje de la presencia y de la ausencia; del lado del sujeto, eje de la conciencia fascinada y la conciencia crítica"⁸⁸.

Si se consideran las teorías que hacen foco del lado del objeto, la imagen se puede colocar en dos extremos polares: en el primer polo, la imagen queda reducida a una huella debilitada de la percepción cuya función sólo sería reproductora (David Hume); en el otro polo, la imagen es concebida por ausencia, *de lo otro que lo presente*, tal como lo hacen el retrato, el sueño, ficción, etc, asumiendo una función productora (Jean Paul Sartre).

Pensada del lado del sujeto, las "teorías de la imagen se reparten entonces a lo largo de un eje, ya no *noemático* sino *noético*, cuyas variaciones son reguladas por los grados de creencia"⁸⁹. A su vez este eje posee también dos extremos: por un lado, el de la conciencia crítica

88 RICŒUR, Paul, *Del texto a la acción*. Ensayos de hermenéutica II. Traducción Pablo Corona, FCE, Bs. As. primera reimpresión 2006, pág. 199

89 RICŒUR, Paul, op. cit., pág. 200

nula donde la imagen es tomada por real, confundida con lo real; en el otro extremo, la distancia crítica es plenamente consciente de sí misma, "donde la imaginación es el instrumento mismo de la crítica de lo real"⁹⁰. Sobre el particular Ricœur agrega:

"El papel último de la imagen no es sólo difundir el sentido en diversos campos sensoriales, sino suspender el significado en la atmósfera neutralizada, en el elemento de ficción"⁹¹.

Finalmente proporciona una definición de imaginación entendida ésta como el libre juego de posibilidades en un estado de no compromiso con el mundo donde se ensayan nuevas ideas, nuevos valores, *nuevas formas de habitar el mundo*.

La ficción tiene su rasgo distintivo en su fuerza heurística, es decir, en la capacidad de desplegar nuevas dimensiones de la realidad cuando se pone entre paréntesis el mundo ordinario, el mundo cotidiano. Señala Ricœur: "la paradoja de la ficción es que la

90 Ibidem.

91 RICŒUR, Paul, op. cit., pág. 203

anulación de la percepción condiciona un aumento de nuestra visión de las cosas"⁹².

Paul Ricœur, además, muestra como se produce la articulación entre lo teórico y lo práctico en tanto las ficciones re-describen la acción humana.

En la ficción, mediante la función neutralizante de la imaginación respecto de la *tesis del mundo*, el hombre se aproxima a una comprensión de lo diverso a través de la condensación, abreviación, y articulación de elementos mediante los cuales logra un *aumento estético de la realidad*.

Lenguaje, acción humana significativa y obras (de arte) de la cultura constituyen todas *obras de discurso*. Todo discurso se encuentra en alguna medida vinculado al mundo. Si el discurso, en su sentido más abarcativo, es aplicado a la ficción, la fuerza referencial ya no viene dada por su vínculo con la realidad cotidiana, sino que se dirige a un núcleo de mayor profundidad, emergiendo lo que Ricœur denomina una referencia de segundo grado. La *ficción* constituye entonces, un modo privilegiado para una re-descripción de la realidad.

92 RICŒUR, Paul, op. cit., pág. 205

Ricœur y la teoría de la *iconicidad*

Ricœur aborda el problema de la escritura retro-trayéndolo a Platón y a un modelo de conocimiento que condena la exterioridad como contraria a la reminiscencia genuina. También señala el comentario de Sócrates que dice que la escritura es como la pintura que genera al ser no vivo y que permanece en silencio cuando se le pide que conteste.

Una crítica que, como señala Ricœur, se repitió en diversos momentos de la historia.

De la réplica a dichas críticas surge el interrogante sobre si, la teoría del *eikon*, no supone una crítica a toda mediación por signos exteriores como una disminución o sombra respecto de la realidad.

Ricœur apela al ejemplo de la actividad plástica para señalar que allí la reconstrucción de la realidad se hace sobre la base de un alfabeto óptico limitado y que, con menos reditúa más. A partir de allí, sería posible “ampliar el significado del universo capturándolo en la red de sus signos abreviados. Este efecto de saturación y culminación [...] en oposición a la erosión óptica de la

visión ordinaria, es lo quiere decir aumento icónico”⁹³. Llevada al extremo, refiere al arte abstracto del siguiente modo:

"[...] en el arte abstracto la pintura se acerca a la ciencia en tanto desafía las formas perceptibles al relacionarlas con estructuras no perceptivas, [...] la captura gráfica del universo se sirve de una negación radical de lo inmediato. La pintura sólo parece ‘producir, ya no ‘reproducir’. Pero logra darle alcance a la realidad en el nivel de sus elementos, como lo hace el dios del *Timeo*. [...] Iconicidad entonces, significa la revelación de una realidad más real que la realidad ordinaria”⁹⁴.

La iconicidad es la re-escritura de la realidad y la escritura, un caso particular de la iconicidad. Una *teoría de la iconicidad* deberá partir, por lo tanto, de la *productividad de sentido* que distingue a los actos de conciencia ante-predicativos.

93 RICŒUR; Paul, *Teoría de la interpretación*, traducción: Graciela Monges Nicolau, ed. SXXI , 2003, México, pág. 53

94 RICŒUR; Paul, *Teoría de la interpretación*, op. cit. pág. 54

El fenómeno de *re-presentación de y en* la imagen es considerado como casos complejos de modificación que pueden encadenarse y mezclarse al infinito. Este recorrido por la *descripción noético-noemática* husserliana de los actos de conciencia ante-predicativos que Ricœur asume en su hermenéutica, contribuyen a comprender la complejidad que rodea al estudio de la imagen en sus diversas maneras de darse en la *re-presentación*.

Con estas definiciones, toda obra de arte visual o audiovisual deberá ser considerada como un discurso *cuasi-textual*, como un discurso *no lexical*, pero sí un *discurso icónico*, capaz de promover una experiencia estética que rompa con la entropía de la visión ordinaria, aquellas sombras debilitadas de la realidad a las que refería Platón.

A partir de allí, sería posible “[...] ampliar el significado del universo capturándolo en la red de sus signos abreviados. Este efecto de saturación y culminación [...] en oposición a la erosión óptica de la visión ordinaria, es lo quiere decir aumento icónico”⁹⁵.

95 RICŒUR; Paul, op. cit. pág. 53.

Pensar el *discurso icónico* como un aumento *estético de la realidad* a partir de marcas, *huellas* en la cultura, nos permite comprender el fenómeno en términos hermenéuticos de "*distanciamiento y apropiación*".

Distanciamiento y apropiación son dos términos dialécticamente ligados. La *apropiación* significa hacer propio lo que era extraño; a su vez con esta extrañeza se plantea el problema del *distanciamiento* que no implica sólo una distancia espacial y temporal que se abre entre uno y una obra de arte o discurso, sino que constituye un rasgo dialéctico entre "la otredad que transforma toda la distancia espacial y temporal en una separación cultural y lo propio, por lo cual todo el entendimiento apunta a la extensión de la autocomprensión"⁹⁶.

Se genera una proximidad que suprime y preserva la distancia cultural e incluye la otredad dentro de lo propio. Comprensión es comprender-*se* a la distancia.

Pero existen otros casos de *iconicidad*: los jeroglíficos, los pictogramas, los ideogramas, en todos ellos la productividad de sentido no resulta disminuida como en la

96 RICŒUR; Paul, *Teoría de la interpretación*, op. cit. pág. 56

escritura y, por lo tanto, es preciso hablar allí de *re-escritura* de la realidad, más que de *escritura*.

Más aún, cada vez que el *discurso es* inscripto se opera una transcripción del mundo. Y Ricœur recuerda que transcripción no es duplicación sino metamorfosis⁹⁷.

97 RICŒUR; Paul, op. cit. pág. 54

TERCER MOMENTO

La fenomenología actual sobre la *imagen* en la línea de Maurice Merleau-Ponty

Waldenfels y los órdenes de *lo visible*

Berhard Waldenfels es uno de los representantes de la fenomenología que sigue las lecturas de Merleau-Ponty en el ámbito alemán actual. Este intelectual hace sus propios aportes al estudio de la *imagen* aunque reconoce que sin la obra referente de Husserl "no podría haber existido una fenomenología de la imagen posterior"⁹⁸.

La fenomenología actual enfocada al estudio de la imagen –según García Varas–, ha trasladado el acento metodológico de la pregunta por el “*qué es la imagen*” a la pregunta por el “*cómo vemos en el medio icónico*” y “*cómo tiene lugar la creación de sentido en la imagen*”. Señala García Varas:

98 Ibidem

"[...] los elementos comunes a todos estos planteamientos subrayan un interés centrado en el análisis de la percepción y la sensibilidad como origen y ámbito del sentido icónico, a partir y dentro del cual necesariamente ha de estructurarse todo estudio de las imágenes"⁹⁹.

En el caso de Waldenfels su preocupación central está dada en el *ver en la imagen*, "que es una manera de ver las cosas en el mundo, no simplemente un ver un tipo de objetos concretos, las imágenes"¹⁰⁰.

No obstante, plantea tres objeciones a la propuesta de Husserl¹⁰¹. En lo que respecta a la percepción "Waldenfels se hace cargo de las contribuciones posthusserlianas y se detiene críticamente en el papel del yo y la noción de presentación"¹⁰²; sostiene que la percepción no es primariamente presentación sino articulación, en línea con la tesis de Merleau-Ponty, "acerca de una oposición

99 GARCIA VARAS, op. cit., pág. 34

100 GARCIA VARAS, op. cit., pág. 42

101 WALTON, Roberto, *El fenómeno y sus configuraciones*, Ed. Almagesto, Bs.As. 1993, pág. pp. 145-148

102 WALTON, Roberto, op. cit., pág. 152

entre percepción originaria o productiva y una percepción secundaria o empírica"¹⁰³.

Este fenomenólogo comienza por definir la experiencia visual como "aquello en lo que aparece algo como algo", al tiempo que denomina "*diferencia significativa* a la diferencia originaria entre lo que algo es y el modo en que se da, se piensa o se interpreta"¹⁰⁴.

Por lo tanto será "*experiencia icónica* cuando en la imagen, algo se hace visible como algo"¹⁰⁵, y habrá *diferencia icónica* en la diferencia entre *aquello* que se hace plásticamente visible en la imagen y el medio *en el cual* se hace visible"¹⁰⁶.

Esta concepción de imagen tiene su clave en el *cómo* fenomenológico que aquí será un *como* icónico o pictorial. Este autor dirá además que:

"[...] del mismo modo que Husserl y Merleau-Ponty hablan de funcionalidad, yo,

103 WALTON, Roberto, op. cit., pág. 154

104 WALDENFELS, Bernhard, *Espejo, huella y mirada. Sobre la génesis de la imagen*, en *Filosofía de la imagen*, op. cit. pág. 156

105 WALDENFELS, Bernhard, op. cit., pág. 157

106 Ibidem

cuerpo y lenguaje operantes, podríamos hablar de *imagen operante* que hace que algo sea visible como tal, una imagen cuya "operación" no puede ser aprehendida mediante ninguna tematización [...] entonces antes que ver *la imagen*, vemos *en la imagen* [...] el misterio de la visibilidad radica ahora en que el volverse visible y hacer visible se dan con los medios de lo visible"¹⁰⁷

Otro aspecto a destacar en la propuesta fenomenológica de Waldenfels es la necesidad de un tipo especial de *epoché fenomenológica*, una mirada contenida que implica algo más que la mera suspensión del juicio sobre la realidad o negación de posición de lo real. Señala al respecto que:

"[...] las artes visuales practican tal *epoché*, no necesariamente cuando reflexionan sobre ellas mismas sino en su quehacer; es decir, cuando no se limitan a hacer algo visible en la imagen, sino que presentan la visibilidad misma"¹⁰⁸.

107 WALDENFELS, Bernhard, op. cit., págs157-158

108 WALDENFELS, Bernhard, op. cit, pág 159

Según lo expresa Ana García Varas, en Waldenfels el estudio de la imagen muestra una posición distinta ante la realidad, "donde el mundo aparece como 'otro' -en términos de Merleau-Ponty- y no como un mundo listo y finalizado, ya constituido [...] sino, en toda su plenitud, como un "mundo en nacimiento"¹⁰⁹.

Agrega luego que "[...] desde la imagen hay algo que nos mira, nos intranquiliza y nos mueve a la acción"¹¹⁰.

Además, la *gramática del ver* de Waldenfels ofrece para nuestro caso particular: el estudio de una *obra audiovisual*, la oportunidad de "diferenciar distintos elementos, dimensiones y reglas que configuran el sentido de las imágenes"¹¹¹ y diseñar "un sistema de órdenes de lo visible que no está sujeto ni subordinado a formas lingüísticas o verbales"¹¹².

La *imagen tiene su propia sintaxis y su propia semántica* inscriptas en su forma particular de mostración y sus movimientos de sentido.

109 GARCIA VARAS, op. cit. pág. 44

110 Ibidem

111 GARCIA VARAS; op. cit. pág. 43

112 Ibidem.

Maurice Merleau-Ponty, en su *Fenomenología de la Percepción*, ha considerado algunos aportes provistos por las *ciencias empíricas*, como la psicología de la Gestalt, aunque llevando sus consideraciones al punto de emergencia fenomenológica:

“Cuando la Gestalttheorie nos dice que una figura sobre un fondo es el dato sensible más simple que obtener se pueda, no tenemos ante nosotros un carácter contingente de la percepción de hecho que nos dejaría en libertad, en un análisis ideal para introducir la noción de impresión. Tenemos la definición misma del fenómeno perceptivo; aquello sin lo cual no puede decirse de un fenómeno que sea percepción. El «algo» perceptivo está siempre en el contexto de algo más; siempre forma parte de un «campo». Una región verdaderamente homogénea, sin ofrecer *nada que percibir*, no puede ser dato de *ninguna percepción*”¹¹³

113 MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Traducción Jem Cabannes. Ed. Planeta, Argentina, 1993, pág. 26

También en su descripción fenomenológica en el nivel de la sensación, observa:

"[...] lo propio de lo percibido es la admisión de la ambigüedad, lo «movido», el dejarse modelar por su contexto. En la ilusión de Müller-Lyck una de las líneas deja de ser igual a la otra sin ser «desigual»: es diferente. Eso es, una línea objetiva aislada y la misma línea dentro de una figura dejan de ser, para la percepción, «la misma». En estas dos funciones solamente la puede identificar una percepción analítica, o sea, una percepción no natural"¹¹⁴.

Para Merleau-Ponty la *percepción* no es un acto, ni una ciencia del mundo ni una toma de posición deliberada sino que es el "trasfondo sobre el que se destacan todos los actos y que todos los actos presuponen"¹¹⁵.

Advertimos al lector que las investigaciones referidas más arriba operan en distintos niveles gnoseológicos.

114 MERLEAU-PONTY, Maurice, op. cit, pág. 33

115 MERLEAU-PONTY, Maurice, op. cit, pág. 10

Los casos de las denominadas *ciencias de la imagen* y de los *estudios visuales* estarían incluidos dentro de lo que Husserl denomina *ciencias de experiencia*, "ciencias del mundo, ciencias pues, de la actitud natural"¹¹⁶ que se ocupan de *hechos*, se incluyen aquí las ciencias naturales:

"de los seres animales con su NATURALEZA PSICOFÍSICA, o sea, también la fisiología, la psicología, etc. Igualmente pertenecen a este grupo todas las llamadas CIENCIAS DEL ESPÍRITU, la historia, las ciencias de la cultura, las disciplinas sociológicas de toda índole [...]"¹¹⁷

Las *ciencias de experiencia* son *ciencias de hechos*, mientras que la *fenomenología* se ocupa de *esencias*, entendidas éstas "ANTE TODO lo que se encuentra en ser más propio de un individuo como su QUÉ [...] LA ESENCIA (EIDOS) ES UN OBJETO DE NUEVA ÍNDOLE"¹¹⁸.

116 HUSSERL, Edmund, *IDEAS ...I*, trad. Ziri3n Quijano, op. cit.,pág. 88

117 Ibidem

118 Ibid., pp. 90-91.

Conclusiones

Para poder enfrentar el estudio de un producto audiovisual como el que propone Darío Sztajnszrajber –en donde la potencia significativa está dada por la cuidada construcción de cada una de las partes que configuran este producto–, resultó una tarea imprescindible separar analíticamente sus elementos en tres contenedores relevantes: *texto de ficción*, *texto filosófico de divulgación* y *discurso icónico*.

Nuestra primera tarea fue, entonces, realizar un aproximación al *estado del arte* actual de algunas tradiciones relevantes de las *ciencias empíricas* cuyo objeto de estudio es la *imagen*. Se dejó constancia allí de la crítica que es posible realizar desde la fenomenología husserliana y poshusserliana a una cierta *hipóstasis del texto* que está presente desde los orígenes de la tradición semiótica.

A continuación, se revisaron algunos núcleos temáticos que identifican el *giro* producido a partir de los años 1990 en relación al estudio de la *imagen*: el *giro icónico* y el *giro pictorial* en Alemania e Inglaterra respectivamente.

Posteriormente, se revisó fugazmente el modo en que Husserl precisa la diferencia entre los actos de conciencia predicativos y los actos de conciencia ante-predicativos. En los actos de conciencia predicativos se ubican las expresiones del lenguaje cuya productividad *se agota en el expresar y en la forma de lo conceptual*.

En los actos de conciencia ante-predicativos la productividad de sentido se expande, poniendo en marcha lo que Husserl denomina la actitud *imaginante*.

Fue necesario, además, el paso por las descripciones fenomenológicas que nos proporcionaron la distinción entre la *percepción ponente* y la *neutralización de la conciencia* que se produce frente a un artefacto artísticamente construido. Esto nos proporcionó el ingreso a la problemática husserliana de la *imagen-fantasía*, en tanto *presentificación compleja* que varía según el modo de efectividad de su objeto y deja en suspenso toda conciencia ponente.

Guiados por Paul Ricœur y Heidegger comprendimos el alcance de la noción de *discurso* como *existenciarario* y de la noción de *texto* como todo *discurso* que ha sido fijado mediante la escritura. De tales definiciones asumimos que discurso es la articulación significativa de la comprensibilidad del *estar-en-el-mundo*; por lo tanto de todo *sentir-significar* en relación al mundo; donde subrayamos la relevancia del *sentir-sentido* que es la que contiene a las expresiones extra-lingüísticas.

Si se subraya el *significar* es porque esta noción de discurso incluye al *texto* del que Ricœur reconocerá como tipo particular de *discurso* fijado por la escritura. ¿Cuál es la relación entre el significar y el texto? Husserl refiere que originalmente el significado guarda estrecha relación con el expresar y en exclusiva relación con el lenguaje.

Por su parte Paul Ricœur propone abordar los *discursos no-lingüísticos* a partir de una *Teoría de la iconicidad* que parta de la *productividad de sentido* de los actos de conciencia ante-predicativos y, de esta manera entender que esta expansión de sentido es la que promueve un *aumento estético* de la realidad y posibilita la ruptura con la visión entrópica de la vida ordinaria.

Esta *productividad de sentido* será posible si entendemos la *constitución* de la imagen y, luego de la *iconicidad*, teniendo en cuenta que en nuestro caso la percepción visual ocupa un lugar de centralidad. Al respecto Husserl advierte que no debe confundirse la percepción sólo como *la presencia en persona de alguna cosa*, sino que debemos considerar la captación de la cosa que aparece, se la pone como existente y se la neutraliza posibilitando en la emergencia de la *imagen* una sobreabundancia de sentido.

También agrega que en una aprehensión unitaria yacen encerrados *potencialmente* actos que traerían a la experiencia aspectos parciales singulares, aunque éstos no se hayan dado como separados, y es la mirada la que siempre se dirige a un aspecto como momento particular del sentido estético.

La imagen genera *sus posibles*, o, en términos de Ricoeur, pone en marcha la imaginación productiva. Así, la *imagen*, y su correlato *noemático* lo *imaginado*, no nos conduce a través de un saber especulativo sino que ancla en los *deseos* y en la *voluntad*, es decir en una conciencia axiológica-valorativa.

Siguiendo a Ricœur y sus desarrollos entre *imaginación*, *acción* y *ficción* se dirá que el relato de *ficción* posibilita en el *televidente*, la *apropiación*, —refiguración— de un *mundo posible* que es propuesto en dicho relato.

En este proceso de *apropiación*, el *mundo de la vida cotidiana* del *televidente* admite ser reconfigurado por el relato de *ficción* el cual altera tanto sus expectativas como su horizonte de comprensión: "La obra se revela por sí misma capaz de crear *mundo*"¹¹⁹.

Finalmente se consignaron, de manera muy breve, algunas referencias a la obra fenomenológica de Bernhard Waldenfels y se indicaron allí algunos antecedentes *merleau-pontyanos*.

El itinerario recorrido nos ha permitido arribar a la construcción de la noción límite de *discurso icónico*, la cual nos permitirá en adelante un análisis pormenorizado de la *potencia* de este tipo de discurso. Discurso que se abre a una pluralidad de interpretaciones *no predicadas* —*sobreabundancia de*

¹¹⁹ RICŒUR, Paul, *Crítica y convicción*, Traducción Javier Palacio Tauste, Editorial Síntesis, 2003, Madrid, pág. 239.

sentido— de alto impacto en la afectividad del televidente.

Referencias bibliográficas

Heidegger, M. (2009), *Ser y Tiempo*. (2 edición) trad. Jose E. Rivera, Ed. Trotta; España.

Husserl, E. (1949), *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (1 edición) *Libro Primero: introducción general a la fenomenología pura*, trad. José Gaos, Ed. Fondo de Cultura Económica.

-----,(2013), *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (edición rev.), *Libro Primero*, trad. Antonio Zirión Quijano, Ed. Fondo de Cultura Económica.

-----,(2005) *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (1 edición) *Libro segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*, trad. Antonio Zirión Quijano, Ed. Fondo de Cultura Económica.

POLIDORO,P, (2016) *¿Qué es la semiótica visual?*, trad.: Carmen Arocena, Ed. Universidad del País Vasco.

RICŒUR, Paul, (2006) *Del texto a la acción*, (1 reimpr.) trad. Pablo Corona, Ed. Fondo de Cultura económica.

-----, (2003) *Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido*, (5 edición), trad. Graciela Monges Nicolau, Ed. siglo XXI

-----, (2008) *Fe y Filosofía*. Problemas del lenguaje religioso. (1 edición) traducción: N. Corona, R. Ferrara, J. Gorlier, M. Begué, Ed. Prometeo, Buenos Aires.

-----, (2003) *Crítica y convicción*, Traducción Javier Palacio Tauste, Editorial Síntesis, Madrid.

WALTON; Roberto, (1993) *El fenómeno y sus configuraciones*, Ed. Almagesto, Bs.As.

Artículos

WALTON, Roberto, "*El papel de la imaginación en la reconstrucción de la historia*", en WALTON, Roberto (y otros), *Imagen y sentido. Reflexiones fenomenológicas y hermenéuticas*, Editorial Nautilus, Ciudad de México, 2016, pp. 11-38.

ZIRIÓN QUIJANO, Antonio, "La noción de fenomenología y el llamado a las cosas mismas" pp. 31-57 en XOLOCOTZI, Ángel (coord.), *Hermenéutica y fenomenología. 1er Coloquio*, Cuadernos de Filosofía Nro 34, Universidad Iberoamericana, México DF, 2003.

CAPÍTULO III

Fenómeno televisivo educativo, divulgación filosófica y filosofía de la sospecha

Reflexiones a partir del ciclo
'*Mentira la verdad*', primera temporada

Lorenzo Toribio

Introducción¹²⁰

Esta ponencia se ubica en el tercer nivel de análisis de este proyecto de investigación: el *hermenéutico-crítico*. La noción básica de referencia será la *estructura falible de la realidad humana* tal como ha sido propuesta por el filósofo *Paul Ricœur*.

La hipótesis que quisiéramos contrastar tiene formato de pregunta y es la siguiente: ¿cómo interpretar, desde esta perspectiva *ricœuriana*, la deliberada e insistente pregunta por el ‘*sentido*’ que *Sztajnszrajber* realiza al

120 Una versión resumida en formato de ponencia fue leída el día viernes 7 de octubre de 2016 en el *Estudio de Televisión* del Campus de la UNVM en el marco de las “*Jornadas La imagen Imaginada 2. Nueva ficción televisiva en los territorios nacionales*”. La ponencia presentada se tituló: “*Fenómeno televisivo y filosofía. Reflexiones a partir del caso ‘Mentira la Verdad’, temporada 1*”. Posteriormente, y en vistas a su publicación en las *Actas de las Jornadas*, se hizo entrega a los organizadores del evento del original de dicha ponencia que constaba de 3.500 palabras.

televidente de manera *pro-vocativa* y que es renovada bajo diversas modalidades en cada uno de los capítulos de su ciclo '*Mentira la verdad*'?

A partir de esta hipótesis se revisarán algunos aspectos del corpus audiovisual seleccionado. El itinerario a recorrer estará guiado por los siguientes interrogantes:

- 1) ¿Qué tipo de problemas y desafíos rodean a la *divulgación científica* y a la *divulgación filosófica*?
- 2) ¿Cuál es el problema específico de la divulgación y de la enseñanza filosófica?
- 3) ¿Para qué sirve la filosofía?
- 4) ¿Qué es el *asombro filosófico*? ¿Qué es el *mundo de la vida cotidiana*?
- 5) ¿Qué es y cómo se desarrolla el *injerto de la hermenéutica en la fenomenología* de Paul Ricœur?
- 6) ¿Cómo es el diálogo que promueve la *fenomenología-hermenéutica* de Ricœur con los maestros de la sospecha?
- 7) ¿Cuál es el *sentido* de creer o no creer en Dios?
¿Qué significa la frase *Dios ha muerto*?
- 8) ¿Qué significa morir, cuál es el *sentido* de la muerte?

- 9) ¿Tiene *sentido* que la conciencia filosófica se esfuerce por *modalizar* las certezas sobre el *sentido*?
¿Tiene *sentido* la pregunta por el *sentido*?
- 10) ¿Tiene *sentido* producir y emitir un ciclo de programas de divulgación de la filosofía que indague críticamente los grandes núcleos problemáticos de la realidad humana? ¿Qué variables económico-políticas constituyen una condición necesaria para su realización? ¿Cuáles serían los aportes concretos de una propuesta audiovisual de este tipo para una democracia de baja intensidad como la nuestra?

Expondremos la capacidad de incisión y contundencia que distingue a *Sztajnszrajber* contemplando alguno de los núcleos temáticos presentes en el corpus audiovisual seleccionado.

Observaremos cómo la capacidad de conmover al televidente va de menor a mayor y no es apta para un público desprevenido. Los temas-núcleos se corresponden con algunos de los interrogantes señalados anteriormente y son: la filosofía, la muerte, Dios, y el *sentido* propiamente dicho.

El lector notará que esta exposición será complementada con ciertos aportes realizados por la fenomenología husserliana¹²¹ y poshusserliana: insumos teóricos, éstos, que fueran asumidos por Ricoeur en su formación temprana y que lo acompañarían hasta el final de su recorrido intelectual¹²².

121 Para una primera aproximación, muy elemental, a la fenomenología de Husserl y su crítica del conocimiento cfr. el artículo de Lorenzo Toribio: "Hacia una fenomenología-hermenéutica de *lo televisivo*" en este volumen: pp. 21-50. Allí se sugieren lecturas introductorias a la fenomenología.

122 Para una mayor profundización entre los lazos y compromisos de Paul Ricoeur con la fenomenología de Edmund Husserl se sugieren los siguientes artículos académicos: Aníbal Fornari, "*La dialéctica de la razón y la afección desde Paul Ricoeur*", en Acta fenomenológica latinoamericana. Volumen IV (Actas del V Coloquio Latinoamericano de Fenomenología), Clafen, Lima, PUC Perú, (2012), pp. 85-100; Tomás Domingo Moratalla: "*Fenomenología y política en Paul Ricoeur: la fenomenología como resistencia*", en Revista *Investigaciones Fenomenológicas*, UNED, vol. monográfico 3: Fenomenología y política, (2011), pp. 120-141; Tomás Domingo Moratalla: "*Paul Ricoeur (1913-2005): Memoria, recuerdo y agradecimiento*", en Revista *Investigaciones Fenomenológicas*, UNED, Volúmen 4, (2005); Tomás Domingo Moratalla, "*La fenomenología hermenéutica de Paul Ricoeur: mundo de la vida e imaginación*", en *Investigaciones fenomenológicas: Anuario de la Sociedad Española de Fenome-*

A modo de cierre de esta introducción definimos más específicamente el lugar desde el cual este escrito es enunciado. Señalábamos que la noción básica de referencia es la *estructura falible de la realidad humana* tal como ha sido propuesta por el filósofo *Paul Ricœur*. ¿Qué implicaciones tiene asumir esta perspectiva? Fornari lo describe de manera magistral:

“La perspectiva filosófica de Ricœur se yergue, en cada instancia, a través de una polaridad dialéctica antropológica (por ejemplo, voluntario e involuntario, finitud y culpabilidad, razón y sentimiento, mismidad e ipseidad, etc.) y, consecuentemente, también metodológica (por ejemplo, arqueología y teleología, crítica y convicción, comprensión y explicación, ideología y utopía, tradición y emancipación, etc.). Ello porque la realidad humana misma y el acceso a ella, a partir de todas sus expresiones, está

nología, Nro 3, (2001), pp. 291-302; Roberto Walton, ‘*Las figuras de la identidad personal en la fenomenología*’, en Revista ARETE, Vol. IV, No 2, (1992), pp. 415-441; Roberto Walton, ‘*La fenomenología del don y la dialéctica entre disimetría y mutualidad*’, en Revista Latinoamericana de Filosofía, Vol. XXXII, No 2, (Primavera 2006), pp. 327-353; Roberto J. Walton, ‘*Husserl y Ricoeur. Sobre la intersubjetividad y lo político*’, en Revista *Investigaciones Fenomenológicas*, UNED, vol. monográfico 3: Fenomenología y política (2011), pp. 35-60.

afectada y vitalizada por la oposición polar que se abre en un punto de fuga que permanece discursivamente abierto, por definición. La primera figura de la polaridad se expresa en un esfuerzo de captación de la estructura dinámica de la praxis del *cogito encarnado* que en cada caso somos [...] Dualidad no dualista sino asimétrica y tensional, que salta a la vista como constante desproporción, ante todo a nivel del deseo y de la acción”¹²³.

123 Fornari, Aníbal, op.cit., pp. 87-88.

1.

**La divulgación masiva de las ciencias
y de la filosofía: problemas y desafíos**

Comencemos por considerar *divulgación masiva* de las ciencias y de la filosofía a todo *texto* orientado a un público que, en principio, es anónimo y masivo. Es un *texto* porque es un discurso fijado por la escritura¹²⁴. Más allá de cuál sea el soporte sobre el cual está fijado. Es de *divulgación masiva* porque su reproducción está mediada por algún soporte tecnológico cuya distribución, emisión y/o reproducción garantiza una cobertura que es superior a la que se produce en cualquier comunicación *EN PERSONA*.

124 Cfr. Ricœur, Paul, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, (1 reimpresión), Trad. Pablo Corona, Ed. Fondo de Cultura económica, 2006, p. 127.

Es un *texto de divulgación* porque está expresado en un lenguaje accesible (despojado de tecnicismos y de nociones complejas) que está orientado a facilitar su comprensión en la mayor cantidad de personas posibles. El público se considera *anónimo* porque el enunciador del *texto de divulgación* (emisor) no puede identificar ni conocer, a priori, cuántos, cuándo, cómo ni quiénes serán los intérpretes (receptores) de dicho discurso.

Ahora bien, la posibilidad de lograr una “*traducción razonable*” de los contenidos de las ciencias y de la filosofía a un lenguaje accesible y apto para un público masivo constituye todo un desafío para el *guionista* del *texto de divulgación*.

¿Por qué? Porque ya sea que se analice separadamente el caso de cada una de las ciencias, ya sea que se analice el caso de la filosofía, todas estas disciplinas de estudio poseen, en cada caso particular: a) sus propios problemas; b) las diversas tradiciones de estudio que compiten en la solución de los mismos; c) sus específicos términos, categorías, axiomas, principios, metodologías, etc.; d) los autores canónicos que se han destacado en su desarrollo; y así podríamos seguir

enumerando un conjunto dilatado de especificidades que las configuran y determinan.

Estas particularidades del *mundo de las ciencias* y del *mundo de la(s) filosofía(s)* no están presentes de manera explícita en la información que le es accesible a cualquier *ciudadano adulto normal*¹²⁵ en su '*actitud natural*'. Por ese motivo, a este conocimiento que caracteriza al ciudadano en su '*actitud natural*' y que es parte fundamental de la *realidad eminente* o de su *mundo circundante*, la fenomenología lo ha denominado: *conocimiento del mundo de la vida* o, también, *conocimiento de sentido común*.

Este tipo particular de conocimiento, que simplemente damos por supuesto y que no lo cuestionamos mientras lo usamos, se *constituye* a partir del sustrato físico-anímico-espiritual (material y simbólico-cultural) de nuestra realidad fundamental y eminente: es nuestro *mundo de la vida cotidiana*.

Es en este espacio de la realidad en el cual podemos ser comprendidos por nuestros semejantes y, además, podemos actuar junto a (y junto con) ellos.

¹²⁵ 'Ciudadano adulto normal' y 'ciudadano común' son dos términos utilizados en sentidos similares, algunas veces de manera indistinta, en la fenomenología social.

Para Husserl la '*actitud natural*' es aquella en la cual:

“ [...] EJECUTAMOS pura y simplemente todos los actos mediante los cuales está ahí para nosotros el mundo. Vivimos ingenuamente en el percibir y el experimentar, en estos actos *téticos* en que se nos aparecen unidades de *cosas*, y no sólo aparecen, sino que se dan con el carácter de lo "*ahí delante*", de lo "*real*"...¹²⁶ .

Esta '*actitud natural*' es la que mantenemos cotidianamente como personas y por ello Husserl la denominó posteriormente *actitud* propia de un *mundo personalista*¹²⁷ .

126 Husserl, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica, Libro Primero: Introducción general a la fenomenología pura*, Nueva edición y refundición integral de la traducción de José Gaos por Antonio Ziri3n Quijano, Ed. Fondo de Cultura Econ3mica, M3xico, UNAM, 2013, p. 191.

127 Husserl, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo: Investigaciones fenomenol3gicas sobre la constituci3n*, Traducci3n de Antonio Ziri3n Quijano, Ed. Fondo de Cultura Econ3mica, 2da edici3n, 2005, §49 a §53, p. 219 -258.

Aún cuando muchos ciudadanos adultos hayan estado imposibilitados de haber cursado una instrucción formal: estudios primarios, secundarios, terciarios o universitarios, todos ellos comparten un *conocimiento de sentido común* que está *socialmente distribuido* y que ha sido *socialmente generado*. Este *conocimiento del sentido común* constituye el fondo *habitual y público* que hace posible que *todos*, se insiste: *TODOS*, podamos tener, en principio, la posibilidad de comunicarnos y comprendernos.

Ese *conocimiento de sentido común* que, por el hecho de ser público y por estar socialmente distribuido, es accesible a todo *ciudadano adulto normal* de una sociedad cualesquiera, constituye el *piso espiritual* (simbólico-cultural) *compartido* que posibilita la “*traducción*”: desde los lenguajes de las ciencias o del lenguaje de la filosofía al *lenguaje ordinario*.

Este *lenguaje ordinario* es el lenguaje propio del *mundo de la vida (Lebenswelt)*. Se insiste, es el lenguaje hablado por el *ciudadano adulto normal* en su '*actitud natural*'.

Estas afirmaciones tienen algunas consecuencias prácticas a tener en cuenta en el tema que nos ocupa: a)

todos los ciudadanos adultos normales nos comunicamos habitualmente con el *lenguaje ordinario* pero, los científicos entre sí y los filósofos entre sí, utilizan sus propios lenguajes para comunicar entre ellos los asuntos de sus disciplinas; b) la “*traducción*” siempre resulta necesaria en una dirección: desde los lenguajes más complejos hacia los menos complejos y no al revés; c) no se deben confundir las particularidades de cada tipo de lenguaje con las particularidades de cada uno de los *saberes típicos* (tipificaciones o tipicidades específicas) involucrados en las múltiples y posibles comunicaciones.

Estos *saberes típicos*, no necesariamente forman parte del *conocimiento de sentido común* de todos los *ciudadanos adultos normales*. Pero, el lenguaje en el cual ese saber podría llegar a ser transmitido, sí es accesible a cualquier *ciudadano adulto normal*.

Es preciso, entonces, no confundir los niveles de complejidad de cada *lenguaje* con el *saber específico* de cada oficio. Si hay un *saber específico*, entonces, no necesariamente debe formar parte del *conocimiento de sentido común*, aún cuando dicho saber pueda ser

transmitido en el *lenguaje ordinario* que distingue al *mundo de la vida cotidiana* o *mundo del sentido común*.

Resumiendo: los *saberes específicos* no pertenecen a ese fragmento de sustrato público simbólico-cultural que hemos llamado *conocimiento de sentido común* que es el propio del *mundo de la vida cotidiana*. Cada oficio, técnica o profesión tiene sus *propios saberes*.

Pero los científicos y los filósofos, además de sus *saberes específicos*, tienen sus *específicos lenguajes*: con términos, significados y categorías científicas que no son las mismas que en el *lenguaje ordinario*.

Más aún, muchos términos utilizados habitualmente en el *lenguaje ordinario* son radicalmente re-significados en cada ámbito científico. Incluso, como sucede con la(s) filosofía(s), los mismos términos indican significaciones absolutamente diversas en el concurso de las diversas tradiciones que la componen.

La divulgación científica y la filosófica comparten, entonces, *un mismo problema*: el público al cual se dirigen no es el público especializado en cada ciencia, ni el público que ha estudiado filosofía: es el *ciudadano adulto normal* que, en su '*actitud natural*', está habituado a utilizar el *lenguaje ordinario* y que asume que

todo aquello que sale a su encuentro, que todo aquello que él vive y siente habitualmente es “LA ÚNICA REALIDAD”.

A partir de este problema, la divulgación científica y la divulgación filosófica tienen *dos grandes desafíos*: por una parte, deben comenzar por hacer comprender a ese masivo público anónimo al cual se dirigen que hay otras maneras (actitudes) de vivir y de pensar su propio mundo, su *realidad*, es decir, deben ayudar a hacer comprender que la realidad no es ‘*una, única e igual para todos*’.

Por otra parte, ambas formas de divulgación están condicionadas a realizar una “*traducción razonable*” al *lenguaje ordinario* para que ese gran público pueda incorporar nuevas categorías de pensamiento y nuevos significados en su *acervo de conocimiento a mano*. Para ello, deberán estar dispuestos a expandir voluntariamente sus horizontes de significados y sentidos.

En la medida en que se logren superar estos desafíos, la divulgación podrá considerarse exitosa.

Pero cuidado: porque en el proceso de la *traducción* siempre algo se pierde y, si aquello que queda a un lado del camino, es la posibilidad cierta de una comprensión

razonable de los logros y de los saberes de cada una de las disciplinas científicas, entonces, el divulgador, simplemente habrá fracasado en su objetivo.

Digresión terminológica: en el vocabulario de Husserl no debe confundirse la '*actitud natural*' propia del adulto normal con la '*actitud naturalista*' que es aquella que lleva adelante el hombre de ciencia en tanto estudia las ciencias de la naturaleza.

Frente a la '*actitud natural*' propia del *mundo de la vida* (*Lebenswelt*), Husserl diferenció otros dos tipos de actitudes que él denominó *actitudes artificiales*: por una parte, la '*actitud naturalista*' del hombre de ciencia; por otra parte, la '*actitud fenomenológica*' que implica la *suspensión voluntaria* (epogé) de la '*actitud natural*' que es ejecutada metodológicamente por el fenomenólogo:

“Al practicar la ciencia natural, EJECUTAMOS actos de pensamiento ordenados según la lógica de la experiencia, en los que estas realidades, aceptadas tal como son dadas, son determinadas por el pensamiento, y en los que, también sobre la base de tales trascendencias directamente

experimentadas y determinadas, se infieren nuevas. En la actitud fenomenológica SOFRENAMOS, con universalidad de principio, la EJECUCIÓN de todas esas tesis cogitativas, es decir, ‘colocamos entre paréntesis’ las ejecutadas; a los fines de las nuevas indagaciones ‘no tomamos parte en estas tesis’ ; en lugar de vivir EN ellas, de EJECUTARLAS, ejecutamos actos de REFLEXIÓN dirigidos a ellas y las captamos a ellas mismas como el ser ABSOLUTO que son. Ahora vivimos íntegramente en estos actos de segundo nivel, en lo que lo dado es el campo infinito de las vivencias absolutas - el CAMPO FUNDAMENTAL DE LA FENOMENOLOGÍA”¹²⁸,

[Fin de la digresión].

128 Husserl, Edmund, op. cit., p. 191.

2.

**El problema específico de la divulgación
y de la enseñanza filosófica**

La *divulgación filosófica* tiene un problema adicional y específico frente a la *divulgación* de cualquier *ciencia*. Este problema es una consecuencia derivada de una especie de confusión que está presente en algunas cátedras de filosofía.

Revisemos detenidamente este punto siguiendo bien de cerca el diagnóstico realizado por Martín Heidegger hace ya más de 90 años (1926) en la Alemania de entreguerras.

Salvando las diferencias geográfica, temporal y cultural este diagnóstico conserva aún toda su actualidad y puede aplicarse sin mayores inconvenientes a la Argentina del siglo XXI.

Heidegger sostenía que, en la cultura general de Alemania, la filosofía veía desdibujada su finalidad

merced a la falta de claridad de muchos docentes de filosofía y de algunos filósofos de aquella época que colaboraban con el régimen oficial.

Según Heidegger, la consideración que la filosofía tenía en el imaginario social de su época podía ser enumerada en tres concepciones o formatos que habían sido promovidos desde las mismas cátedras de filosofía:

“1. La filosofía trata de «cuestiones generales» que pueden concernir e interesar a cualquiera.

2. Aquello por lo que pregunta la filosofía puede ser encontrado en toda ciencia, incluso fuera de ella.

3. La filosofía es algo que, por motivos diversos, en circunstancias diversas y con diversos grados de comprensión, alguna vez ocupa a todos constantemente o de vez en cuando.

La filosofía es algo general, no una ciencia de un objeto especial. Por tanto, la filosofía debe ser accesible y comprensible a todos. No es menester ninguna metodología científica especial, sino el modo de pensar del sano sentido común, universalmente extendido: toda mente despierta puede comprenderla, todos pueden hablar sobre ella. [...] Lo que de alguna manera concierne a todos, debe

también ser comprendido por todos. Esta es la opinión, no sólo de los oyentes sino también de la mayor parte de los profesores”¹²⁹

Hasta aquí, un extracto del diagnóstico de Heidegger. Huelga decir que, este discípulo privilegiado de Husserl, no estaba muy conforme con el lugar al que había sido relegada la enseñanza de la filosofía y así lo dejaba expresado:

“Esta actitud, universalmente extendida, respecto de la filosofía es verdaderamente alarmante. La ciencia más radical, y por tanto, la más difícil, es degradada a la así llamada cultura general. Su presentación y su problemática deben ser reguladas por las necesidades dominantes”¹³⁰

De estas citas de Heidegger se deduce que la filosofía, cuando es estudiada y enseñada de manera rigurosa y estricta, no sólo que posee la dificultad propia de cualquier ciencia positiva sino que es *“la ciencia más radical, y por tanto, la más difícil”*.

129 Heidegger, Martín, *Conceptos fundamentales de la filosofía antigua*, CABA, Waldhuter editores, 2014, p. 18.

130 *Ibidem*.

La crítica *heideggeriana* se orienta, insistimos, a muchos de los docentes de filosofía: ellos son los responsables de esta degradación del objeto y de la finalidad de la filosofía.

Teniendo como su origen las cátedras de filosofía, esas ideas auto-degradadas, lograron posteriormente impregnar la cultura general promoviendo la masificación de esta confusión.

Muchos filósofos y profesores de filosofía compartirían este diagnóstico de Heidegger. Y muy probablemente, resultaría para ellos una tarea ardua, cuando no directamente imposible, realizar exitosamente la traducción de ciertos aspectos y problemas de la filosofía a *textos de divulgación filosófica*.

Esta es la posición sostenida, por ejemplo, por el filósofo Guido Mizrahi, egresado de la Universidad de Sorbonne en París y residente en nuestro país:

“La filosofía perdió consistencia, entonces, es absorbida por uno de los mecanismos que tiene la muchedumbre: la divulgación. [...]: Van a decir que es mejor que se divulgue a que no y cualquier opinión contraria a esto sería una opinión opuesta a la democracia y a la tecnología [...] La filosofía fuera de cierto rigor no existe [...] no son más que charlas

para divertirse y para distraerse un rato en donde solo se puede aprender algunos conceptos”¹³¹

Se presenta aquí una *cuestión problemática*¹³²: ¿es posible *traducir razonablemente* problemas, preguntas y aspectos de la *filosofía a textos de divulgación*?

No decidiremos, aquí y ahora, a favor de una respuesta positiva o de una respuesta negativa. Dejemos expresamente consignada la disputa y, probablemente, hacia el final de nuestro itinerario, tendremos más elementos de análisis para arriesgar una respuesta.

En todo caso, podemos suponer que si Darío Sztajnszrajber realizó un programa de televisión que ya lleva cuatro temporadas, para él, esa *traducción razonable* sí era posible. Cuando escribíamos estas líneas accedimos a una respuesta del propio Sztajnszrajber cuando fue entrevistado sobre este punto en una nota periodística:

131 Cfr. Nota periodística de Petrinelli, María, *Qué hay detrás del boom progresista de ¿aprender? Filosofía*, publicada en el diario La Nación, (versión digital), el día Viernes 9 de junio de 2017.

132 *Quaestio disputata* en el lenguaje de los escolásticos de la Edad Media.

“La anarquía originaria del saber filosófico ha permitido que esta disciplina se haga de modos muy diversos. A mí me encanta trabajar en las charlas masivas, en la televisión y en la radio buscando que la filosofía, con todo su rigor y su problematización, no se quede aislada o enclaustrada en un ámbito aristocrático [...] Creo que la filosofía es transformadora pero no la reduzco a la formalidad del canon filosófico tradicional que termina haciendo filosofía para pocos. Nosotros sin perder la profundidad y la rigurosidad de la filosofía buscamos que alguien pueda acercarse a este lenguaje, apropiarse de muchas de sus categorías y tomarlas para una reinención permanente de su existencia”¹³³

También podemos adelantar un crédito a favor del ciclo '*Mentira la verdad*' en su *desafío* por *traducir razonablemente* la(s) filosofía(s) al *lenguaje ordinario*: Sztajnszrajber dio clases de filosofía durante veinte años en la escuela media y esta experiencia docente le permitió agudizar su capacidad de *traducción* del lenguaje específico de la filosofía al *lenguaje ordinario*.

133 Cfr. Nota periodística de Petrinelli, María, *Qué hay detrás del boom progresista de ¿aprender? Filosofía*, publicada en el diario La Nación, (versión digital), el día Viernes 9 de junio de 2017.

Tenía una exigencia especial: el público al cual Sztajnszrajber debía traducir la(s) filosofía(s) era un público de *adolescentes* de la secundaria (con todas sus particularidades) y no de *ciudadanos adultos normales*¹³⁴.

Según nuestra apreciación, las analogías, las preguntas, los ejemplos y las anécdotas que utiliza Sztajnszrajber en este ciclo, muchas de ellas producto de su experiencia docente y otras surgidas de un laborioso proceso de adaptación de los guiones escritos a los guiones audiovisuales, colaboraron adecuadamente en el proceso de traducción.

Otro aspecto a destacar en este ciclo ‘Mentira la verdad’ (2011), es la recurrencia a los *textos de ficción* que son ingeniosamente intercalados con los *textos de divulgación filosófica* aportando un recurso pedagógico original que se orienta a mantener activa la atención del televidente.

134 Vivencia personal del guionista relatada en la conferencia “Libertad, autonomía, revolución” de Darío, Sztajnszrajber, dictada en el Salón de usos múltiples del Campus de la UNVM el 23 de mayo de 2016.

Por último, consignemos un detalle relevante señalado por Ricœur y que complicará aún más la posibilidad de decidir a favor o en contra de las bondades o de los riesgos que conlleva todo *discurso de divulgación filosófica*: por su condición *textual*, ese *discurso de divulgación* debió ser previamente fijado en la escritura (más allá del soporte material sobre el cual dicha fijación haya sido realizada) y, al *devenir texto*, ese discurso adquiere una triple autonomía semántica: “*respecto de la intención del hablante, de la recepción del público primitivo, y de las circunstancias económico, sociales y culturales de su producción*”¹³⁵.

Esta triple autonomía enriquece en intensidad el proceso interpretativo de cualquier texto, incluidos aquellos destinados a la divulgación filosófica.

135 Ricœur, Paul, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, (1 reimpresión), Trad. Pablo Corona, Ed. Fondo de Cultura económica, 2006, p. 33.

3.

¿Para qué sirve la filosofía?

La *actitud de sospecha* que caracteriza a los autores sobre los que *Sztajnszrajber* entreteje el hilo conductor de sus guiones: Karl Marx pero sobre todo, Friedrich Nietzsche, se hace notar desde el comienzo mismo de cada capítulo: ‘*Mentira la verdad. Filosofía a martillazos*’ es el título que lleva este ciclo 2011 y ambas frases indexan a sendos textos del filólogo alemán¹³⁶.

El guionista apela, también, a un amplio repertorio de autores canónicos de la filosofía occidental (Platón, Aristóteles, Epicuro, Protágoras, Pirrón, Cicerón, etc.) y propone un diálogo inteligente entre ellos y un conjunto

136 Cfr. Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Obras Completas, Nietzsche I, Editorial Gredos, Madrid, 952 pp. y Nietzsche, Friedrich, *Crepúsculo de los ídolos o como se filosofa con el martillo*, Alianza Editorial, Madrid, 2013, 208 pp.

de filósofos contemporáneos: Levinas, Derridá, Váttimo, Jean Luc Nancy, entre otros. A partir de una prosa pulida, medida y dosificada en frases cortas y directas [frases que golpean como verdaderos martillazos espirituales al televidente] *Sztajnszrajber* consigue articular distintos núcleos problemáticos de la historia de la filosofía occidental con un guión didáctico e incisivo.

Sztajnszrajber nos interroga desde su primer programa: "*Si la filosofía es un saber inútil ¿para qué sirve la filosofía?*", "*¿Tiene sentido hacer filosofía si ya lo sabemos todo?*"[...] "*Si no sirve para encontrar la verdad ¿para qué sirve la filosofía?*"¹³⁷ y más adelante nos responde: "*Es que la filosofía es un saber inútil. Qué definición rara, ¿no? Lo cotidiano funciona siempre bajo el criterio de la utilidad. Las cosas tienen que servir para algo. Pero la filosofía lo cuestiona porque interpela lo cotidiano y le pregunta: "¿Por qué todo tiene que ser útil?" ¿Por qué las cosas tienen que servir para algo? ¿A quién sirve que todo sirva?*"¹³⁸

137 Cfr. *Sztajnszrajber*, Darío, "*Mentira la verdad*", Temporada 1, Capítulo 1 '*La filosofía*'

138 *Ibidem*

Resulta evidente que el guionista interpela a sus televidentes con la explícita intención de incomodarlos, de sacudirlos, busca *pro*-vocar en ellos una colisión de significaciones con todas aquellas certezas que el televidente asume como verdaderas.

Sin embargo, luego de incomodarnos, el guionista nos vuelve a tranquilizar, cuando afirma: *"Alguien dijo que la filosofía es como un martillazo que apuesta al cuestionamiento frente a todo poder"¹³⁹, "La filosofía puede servir para desenmascarar una realidad de poder e intereses que creemos verdadera [...] nos ejercita en la libertad de la pregunta, y nos invita a ser más libres, más abiertos. A ser más sensibles con el mundo que nos rodea"¹⁴⁰.*

Ahora bien, volviendo nuevamente a las preguntas iniciales de este primer programa: ¿por qué alguien haría algo así? ¿algo tan rebuscado y a la vez tan fastidioso para el televidente? ¿A quién se le ocurre hacer un ciclo de programas sobre filosofía y comenzar el primer programa haciendo estas preguntas?

139 Cfr. Sztajnszrajber, Darío, "Mentira la verdad", Temporada 1, Capítulo 13 'La muerte'

140 Cfr. Sztajnszrajber, Darío, "Mentira la verdad", Temporada 1, Capítulo 1 'La filosofía'

4.

Asombro filosófico y mundo de la vida cotidiana

La actitud de *Sztajnszrajber* no es antojadiza, ni enfermiza. Así comienza su tarea toda *conciencia filosófica*: ante el *asombro*, ante el *estupor por lo obvio*. Y en el caso específico de un filósofo ¿qué podría ser más obvio que su propio filosofar?

El filósofo queda estupefacto ante aquello que a sus contemporáneos no les llama en absoluto la atención. Para el *hombre común* en su '*actitud natural*' todo lo que le rodea es lo más real, todo está ahí y no merece ser cuestionado porque se impone de suyo.

Lo obvio, también es aquello que ocurre naturalmente en la rutina de cada individuo: todos los días nos levantamos, todos los días sale el sol, a cada momento respiramos, etc.

Consideremos ahora todas esas obviedades específicas de nuestro *mundo de la vida (Lebenswelt)*, todas esas habitualidades de nuestra *vida cotidiana* que caracterizan la '*actitud natural*' de cada uno de *nosotros*. Aquí, el término *nosotros*, indica nuestra condición común de ser *contemporáneos* en el tiempo junto a otros *semejantes*.

También, cada uno de nuestros *antepasados* tuvieron sus *habitualidades*. Y todos aquellos que nos sucederán tendrán, a su vez, cada uno de ellos, sus propias *habitualidades*.

Contemporáneos, predecesores y sucesores: desde que cada hombre nace, comienza a recibir, compartir y transmitir *sentidos y significados* socialmente compartidos. Cada uno de nosotros los asume *naturalmente* como realidades que nos permiten relacionarnos en *horizontes socializados* de comprensión.

Todo ese gran conjunto de naturalizaciones es lo que constituye *nuestra realidad*. Aquí, la *realidad* es lo naturalmente vivido en *cuerpo presente*. Todas esas *naturalizaciones* de la realidad componen nuestro *estar en el mundo cotidianamente*.

Porque resuelven nuestras necesidades cotidianas y satisfacen nuestros fines prácticos: son naturales, son reales, son ciertas... para nosotros... en nuestra '*actitud natural*'.

Ahora bien, todas esas certezas son '*suspendidas*' por la actitud filosófica que decide detenerse minuciosamente en cada una de ellas con el objetivo de revisarlas críticamente.

¿Y por qué los filósofos hacen eso?

Porque todas esas naturalizaciones de significados no son, *rigurosamente hablando*, realidades naturales, que están ahí desde siempre y cuyas esencias son inmutables, eternas, *accesibles 'en sí'* desde la '*actitud natural*'.

Por el contrario, nuestro *mundo de la vida (Lebenswelt)* se distingue precisamente por estar constituido en base a un conjunto de acumulaciones colectivas de capas de significados que, a modo de un *acervo de conocimiento a mano*, utilizamos a cada instante para poder resolver cada una de las necesidades prácticas que se nos van presentando.

Insistimos en este punto: porque nos resuelven la mayoría de nuestras necesidades cotidianas, son obvias, son ciertas, son reales, funcionan.

Porque funcionan las usamos y las reproducimos, es decir, al hacerlas propias, las incorporamos a nuestro conocimiento cotidiano y pasan a formar parte de nuestra '*actitud natural*' frente a todo lo que nos rodea, es decir: se incorporan instantáneamente a nuestro *mundo de la vida cotidiana o mundo del sentido común*. Se incorporan... se hacen parte de nuestro *cuerpo*.

Desde nuestra fase más inicial de aprendizaje, apenas nacemos, vamos incorporando como esponjas todas estas habitualidades que nos permiten sobrevivir.

Nuestros *progenitores* nos iniciaron en esta vía y continuamente accedemos a nuevas instancias de acumulación de conocimientos prácticos que nos permiten interactuar con el mundo.

Esta incorporación acumulativa e individual de significados no se detiene nunca en nosotros y, a su vez, colaboramos e interactuamos permanentemente *en y con* la acumulación y sedimentación colectiva de capas de significados de nuestra comunidad.

Y así, auto-comprendidos como un cuerpo colectivo, como un cuerpo social, como *nuestra comunidad*, nuestra capa colectiva de sentidos y significados dialoga y participa *en y con* el resto de las sedimentaciones de sentidos y significados de las demás comunidades del planeta.

Todos nosotros reproducimos de manera autónoma *capas naturalizadas* (constituciones) de significados y sentidos que nos preceden, a las cuales parcial, fragmentaria y mínimamente modificamos y las cuales nos sobrevivirán. Esto sucede todo el tiempo mientras vivimos nuestro *mundo de la vida cotidiana*.

Pero la *actitud filosófica* no es una actitud propia del *mundo de la vida cotidiana* y le exige al filósofo auto-crítico una ruptura con la '*actitud natural*' para escrutar sin atenuantes cada uno de los elementos que componen las diversas capas de naturalizaciones del *mundo de sentido común*. Y esa actitud filosófica, por cierto, debe ser, *sí o sí: crítica*.

No puede correr el riesgo de ser ingenua sin dejar de ser filosófica.

5.

**Paul Ricœur: el injerto de la *hermenéutica*
en la *fenomenología***

La fenomenología elaborada por Edmund Husserl constituyó una de los tres grandes supuestos teóricos que configuraron la tradición filosófica a la que Paul Ricœur pertenecía. Así lo expresaba este filósofo francés:

“[...] comenzaría por caracterizar la tradición filosófica a la que pertenezco por tres rasgos: corresponde a una filosofía *reflexiva*; se encuentra en la esfera de influencia de la *fenomenología* husserliana; pretende ser una variante *hermenéutica* de esa filosofía.”¹⁴¹

En primer lugar, veamos qué significa para Ricœur este primer supuesto filosófico de una filosofía reflexiva:

141 Ricœur, Paul, op. cit., p. 28.

“En líneas generales, una filosofía reflexiva es el modo de pensar procedente del *cogito* cartesiano, pasando por Kant y la filosofía poskantiana francesa poco conocida en el extranjero, y cuyo pensador más destacado ha sido a mi entender Jean Nabert. Los problemas filosóficos que una filosofía reflexiva considera más importantes se refieren a la posibilidad de la *comprensión de uno mismo* como sujeto de las operaciones cognoscitivas, volitivas, estimativas, etcétera. La reflexión es el acto de volverse sobre sí por el cual un sujeto vuelve a captar, en la claridad intelectual y en la responsabilidad moral, el principio unificador de las operaciones en las que se dispersa y se olvida como sujeto. ‘El *yo pienso* —dice Kant— debe acompañar todas mis representaciones’. En esta fórmula se reconocen todas las filosofías reflexivas”¹⁴²

Se han señalado anteriormente algunos de los aportes más relevantes del segundo supuesto teórico de Ricœur: la *fenomenología* husserliana¹⁴³.

142 Ricœur, Paul, op. cit., p. 28.

143 Cfr. en este mismo volumen el artículo: Toribio, Lorenzo, "Hacia una fenomenología-hermenéutica de *lo televisivo*", pp. 21-50

El reconocimiento husserliano en relación a la posibilidad dual, siempre latente, de la astucia de la *conciencia de sí* y del simulacro de *la cosa en sus modos de darse*, es asumida con compromiso filosófico por Ricœur.

Lejos de ser éste un motivo de desánimo, los aportes de la fenomenología de Husserl constituirán para Ricœur la base rigurosamente descriptiva que proveerá la solidez necesaria para afrontar los nuevos desafíos de la *comprensión de sí*.

La *fenomenología husserliana* será así, para la *hermenéutica ricœuriana*, la base que garantizará un cúmulo acotado pero siempre creciente de certezas; la base que permitirá demostrar a la *conciencia de sí* su capacidad cierta y estricta para conocer verdades relativas, pero al mismo tiempo, esa misma fenomenología *avisará* sobre un límite gnoseológico de acero: la posibilidad siempre latente del *disimulo de la conciencia consigo misma* y del *simulacro de la cosa en sus distintos modos de manifestarse*.

Este *aviso* resulta un hallazgo notable y riguroso para toda crítica del conocimiento, pero cuando pretende ser mensurado en términos de comprensión no es más que

eso: un *aviso*. Ahora bien, una vez acusado el *aviso*: ¿Cuál es la tarea para la comprensión filosófica más allá de la rigurosidad *fenomenológica*? ¿Cuál podrá ser ahora la tarea de la filosofía toda vez que las hipótesis sistémicas absolutas han quedado definitivamente abolidas, ya sean que éstas asuman la forma de una auto-fundamentación radical y última de la *conciencia de sí*, ya sea que se presenten como una mediación total de la conciencia absoluta al estilo hegeliano, ya sea que aspiren a una *mathesis universalis* al modo de los racionalismos de los siglos XVI-XVII?

El aviso husserliano implica lo siguiente: si la tarea de la fenomenología es aceptada como la pregunta por el sentido (pregunta que es activada y actualizada a cada instante por el paralelismo entre el *noema* y la *noesis*), cuando el sentido está encubierto, cuando el sentido está disimulado, ya no es posible *describirlo* sino que será preciso *interpretarlo*. La *fenomenología filosófica* dará paso así a la *hermenéutica filosófica*. El primero en dar este paso será uno de los discípulos preferidos de Husserl: Martín Heidegger.

La *hermenéutica heideggeriana* constituye una de las dos maneras de fundar la hermenéutica en la fenome-

nología, pero esta fundación se ejecuta al modo de una *ontología de la comprensión*. Ricœur denominó a esta manera heideggeriana la ‘*vía corta*’:

“Llamo ‘*vía corta*’ a esta ontología de la comprensión porque, al romper con los debates de método, se inscribe de entrada en el plano de una ontología del ser finito, y reconoce en él el *comprender*, no ya como un modo de conocimiento, sino como un modo de ser. No se ingresa de a poco en esta ontología de la comprensión [...] nos transportamos en ella por una súbita inversión de la problemática. La pregunta: ¿cuáles son las condiciones necesarias para que un sujeto cognoscente pueda comprender un texto, o la historia misma?, se sustituye por esta otra pregunta: ¿qué es un ser cuyo ser consiste en comprender? El problema hermenéutico se convierte así en una región de la Analítica de ese ser, el *Dasein*, que existe al comprender”¹⁴⁴.

Pero la ‘*vía corta*’ propia de la hermenéutica fundamental heideggeriana no tiene en su horizonte de problematicidad la inteligibilidad de los textos; no aspira ni le interesa arbitrar en el conflicto de interpreta-

144 Ricœur, Paul, *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de Hermenéutica*, FCE, Buenos Aires, 2003, p. 11.

ciones rivales; no se preocupa por fundar a las ciencias históricas frente a las ciencias de la naturaleza. Ricœur lo explica del siguiente modo:

“Estos problemas no son considerados por una hermenéutica fundamental; esto es así de manera intencional: esta hermenéutica no está orientado a resolverlos, sino a disolverlos; de hecho, Heidegger se negó a considerar cualquier problema particular referido a la comprensión de tal o cual ente: quiso reeducar nuestro ojo y reorientar nuestra mirada; quiso que subordináramos el conocimiento histórico a la comprensión ontológica, como una forma derivada de una forma originaria”¹⁴⁵

Aceptando la plena validez de esta *ontología de la comprensión heideggeriana* y su '*vía corta*', Ricœur elegirá un camino distinto, más arduo, más largo, él se comprometerá con una '*vía larga*' que implicará el extenso rodeo de la reflexión a través de todos los elementos de la cultura: sígnicos, simbólicos y textuales.

Pero Ricœur insistirá en señalar que ese camino personal a través de una '*vía larga*' sólo ha sido posible

145 Idem, p. 15.

a partir del momento que la inversión heideggeriana ha permitido producir dos consecuencias diversas, una negativa y otra positiva, y él entiende que ambas consecuencias merecen ser precisadas y distinguidas:

“Así, la hermenéutica heideggeriana y posheideggeriana, aunque sea la heredera de la fenomenología husserliana, es en última instancia su inversión, en la medida en que es su realización. Las consecuencias filosóficas de esta inversión son considerables. No se perciben si nos limitamos a subrayar la finitud que hace inaccesible el ideal de transparencia del sujeto respecto de sí mismo [...] En el mejor de los casos, sólo expresa en términos negativos la renuncia de la reflexión a toda *hybris*, a toda pretensión del sujeto de fundamentarse a sí mismo. El descubrimiento de la precedencia del ser en el mundo respecto de todo proyecto de fundamentación y de todo intento de justificación última recupera toda su fuerza cuando extraemos de él las consecuencias positivas que tiene para la epistemología la nueva ontología de la comprensión”¹⁴⁶.

146 Ricoeur Paul, *op. cit.*, p. 31.

Las consecuencias positivas que la inversión heideggeriana promoverá sobre la epistemología son resumidas por Ricœur en la siguiente fórmula:

“[...] no hay autocomprensión que no esté *mediatizada* por signos, símbolos y textos; la autocomprensión coincide en última instancia con la interpretación aplicada a estos términos mediadores”¹⁴⁷

La '*vía larga*' Ricœuriana, entonces, recorrerá un camino metodológicamente diverso al de Heidegger apelando a la permanente mediación signica, simbólica y textual.

Ricœur detallará minuciosamente cada una de estas mediaciones:

“Mediación a través de los *signos*: se afirma así la condición originariamente lingüística de toda experiencia humana. La percepción se dice, el deseo se dice. Hegel lo había demostrado ya en la *Fenomenología del espíritu*. Freud dedujo de ello otra consecuencia: que no hay experiencia emocional, por oculta, disimulada o distorsionada que sea, que no pueda ser expuesta a la claridad del lenguaje y para

147 Ricœur, Paul, op. cit., p. 31.

revelar su sentido propio favoreciendo el acceso del deseo a la esfera del lenguaje. El psicoanálisis, como *talk-cure*, sólo se basa en esta hipótesis de la proximidad primordial entre el deseo y la palabra. Y como la palabra se escucha antes de ser pronunciada, el camino más corto entre *mí* y *yo mismo* es la palabra del otro, que me hace recorrer el espacio abierto de los signos”,¹⁴⁸

Esta mediación sónica es complementada por una mediación a través de los símbolos en tanto expresiones de ‘doble sentido’:

“Mediación a través de los *símbolos*: se entienden así las expresiones de doble sentido que las culturas tradicionales han incorporado en la denominación de los *elementos* del cosmos (fuego, agua, viento, tierra, etcétera) de sus *dimensiones* (altura, profundidad, etcétera), de sus *aspectos* (luz, tinieblas, etcétera). Estas expresiones de doble sentido se añaden a símbolos universales, a los que son propios de una sola cultura, y por último, a los que han sido creados por un pensador particular, incluso por una obra singular. En este último caso el símbolo se confunde con la metáfora viva. Pero, a la inversa, no hay quizá creación

148 Ibidem.

simbólica que no esté arraigada en última instancia en el acervo simbólico común a toda la humanidad”¹⁴⁹.

Por último, la mediación textual. Se recuerda que Ricoeur considera como *texto* a todo discurso que ha sido fijado por la escritura:

“[...] mediación a través de los *textos*. A primera vista, esta mediación parece más limitada que la mediación a través de los signos y los símbolos, que pueden ser simplemente orales e incluso no verbales. La mediación a través de los textos parece reducir la esfera de la interpretación a la escritura y a la literatura en detrimento de las culturas orales. Esto es cierto, pero lo que la definición lo pierde en extensión, lo gana en intensidad. En efecto, la escritura otorga recursos originales al discurso [...] Gracias a la escritura, el discurso adquiere una triple autonomía semántica: respecto de la intención del hablante, de la recepción del público primitivo, y de las circunstancias económico, sociales y culturales de su producción”¹⁵⁰.

149 Ricoeur, Paul, op. cit., pp. 31-2.

150 Ricoeur, Paul, op. cit., p. 33.

¿Y cuál será, según Ricœur, la consecuencia directa más relevante de este *devenir texto* del discurso?:

“El rodeo a través de los signos y de los símbolos se amplía y se altera a la vez en virtud de esta mediación a través de los textos que se alejan de la condición intersubjetiva del diálogo. La intención del autor ya no está inmediatamente dada, como pretende estarlo la del hablante cuando se expresa en forma sincera y directa. Debe ser reconstruida al mismo tiempo que el significado del propio texto, como el nombre propio que se da al estilo singular de la obra [...] La intención del autor, ausente de su texto, se ha convertido en sí misma en un problema hermenéutico. [...] Comprenderse es comprenderse *ante el texto* y recibir de él las condiciones de un sí mismo distinto del yo que se pone a leer. Ninguna de las dos subjetividades, ni la del autor, ni la del lector, tienen pues prioridad en el sentido de una presencia originaria de uno ante sí mismo”¹⁵¹.

Una vez que la hermenéutica textual se haya visto liberada de la supremacía de la subjetividad, deberá abordar una doble tarea primordial:

151 Ibidem.

“[...] buscar en el texto mismo, por una parte, la dinámica interna que rige la estructuración de la obra, y por otra, la capacidad de la obra para proyectarse fuera de sí misma y engendrar un mundo que sería verdaderamente la *cosa* del texto. Dinámica interna y proyección externa constituyen lo que llamo el trabajo del texto. La tarea de la hermenéutica consiste en reconstruir ese doble trabajo”¹⁵².

Recién en este momento ha quedado presentado, a modo de una resumida aproximación, los supuestos teóricos desde los cuales Paul Ricoeur realiza los sucesivos diálogos filosóficos, siempre fragmentarios, siempre específicos, con autores y tradiciones relevantes de las ciencias humanas, las ciencias sociales y las ciencias de la naturaleza:

“He presentado, entonces, el camino recorrido desde el primer supuesto, la filosofía como reflexión, pasando por el segundo, el de la filosofía como fenomenología, hasta el tercero, el de la mediación a través de los signos, luego a través de los símbolos y, por último, a través de los textos. Una filosofía hermenéutica es una filosofía que asume todas las exigencias de este largo rodeo y que

152 Ricoeur, Paul, op. cit., p. 34.

renuncia al sueño de una mediación total, al final de la cual la reflexión se igualaría de nuevo a la intuición intelectual en la auto-transparencia de un sujeto absoluto”¹⁵³.

Este largo rodeo ricœuriano, a través de los signos, de los símbolos y de los textos estará signado desde el comienzo por la búsqueda y la amplificación del *sentido*.

Esta hermenéutica ricœuriana está orientada por la fe, no por la sospecha. Se asienta en la confianza y en una apuesta: cada vez que un hombre se ha levantado para producir un elemento de la cultura ha transmitido en él un sentido que está abierto permanentemente a cada intérprete.

Y siempre habrá intérpretes dispuestos a ser interpelados por ese sentido transmitido en la tradición. Esta es la apuesta de una *hermenéutica de la escucha*.

Fe... confianza... apuesta... atestación... recolección del sentido... hermenéutica de la escucha... hermenéutica amplificadora... ¿no aparecen estos términos, de algún modo, un poco ingenuos? ¿cómo pueden insertarse en

153 Ricoeur, Paul, op. cit., p. 34.

una reflexión de carácter filosófico que se auto-impone ser rigurosa y crítica?:

“Lo contrario de la sospecha, diría yo abruptamente, es la fe. ¿Qué fe? Indudablemente ya no la fe primera del carbonero, sino la fe segunda del hermeneuta, la fe que ha atravesado la crítica, la fe pos-crítica. La buscaré en la serie de decisiones filosóficas que animan secretamente una fenomenología de la religión y se ocultan hasta en su aparente neutralidad. Es una fe razonable, puesto que interpreta, pero es fe porque busca, por la interpretación, una segunda ingenuidad. Para ella la fenomenología es el instrumento de la escucha, de la recolección, de la restauración del sentido. Creer para comprender, comprender para creer, tal es su máxima; y su máxima es el "círculo hermenéutico" mismo del creer y el comprender”¹⁵⁴.

Pues bien: ¿cómo sigue una conciencia filosófica militante y comprometida con su tarea de descripción, reflexión y de interpretación del *sentido* cuando el *disimulo* y el *simulacro* se hacen presentes y, precisamente, aquello que impugnan, es el carácter atrofiado de ese *sentido*? ¿Es posible ignorar la impugnación del sentido que lleva adelante la *escuela de la sospecha*?

154 Ricoeur, Paul, op. cit., p. 29.

Para una conciencia filosófica que se orienta a la búsqueda y amplificación del sentido: ¿el *sentido disimulado* y *constituido* en *simulacro institucionalizado* indica que ha llegado el momento de abandonarlo todo y dar por terminada la tarea de la razón filosófica en relación a la búsqueda del *sentido*? ¿Aceptar los propios límites de la conciencia filosófica implica que la *conciencia de sí* deba asumir su impotencia e incapacidad?

Ricœur estaba convencido que esto no era así: era tan importante la tarea de avanzar en una *hermenéutica amplificadora de sentido* como urgente la tarea de poner en diálogo a ésta con todas aquellas tradiciones que, asentadas en la sospecha, ofrecían una *hermenéutica reductora del sentido* en vistas a desmontar el simulacro y poder deletrear en él, el sentido ocultado; tradiciones que daban cuenta del sentido disimulado en lo aparente para poder llegar al sentido latente.

Paul Ricœur promoverá desde la década de los sesenta un diálogo filosófico con las tradiciones más relevantes de las ciencias humanas y sociales de su época: el estructuralismo en todas sus vertientes, el marxismo con todas sus manifestaciones, el psicoanálisis freudiano, el

vitalismo nietzscheano en todas sus versiones, las filosofías del lenguaje, el pragmatismo anglosajón, la deconstrucción, la crítica de las ideologías, entre otros.

Cada una de estas escuelas y propuestas tendrá algo relevante para decir y será tarea de la reflexión y de la comprensión filosófica poder arbitrar el conflicto –siempre lícito y productivo– de todas esas interpretaciones rivales. Ninguna de ellas reductible a la otra y todas con el mismo derecho y legitimidad de existir.

6.

**Ricœur y el diálogo con
los *maestros de la sospecha***

Así como la *fenomenología husserliana* impuso un límite a la desmesura filosófica, también otras escuelas y tradiciones impugnaron de raíz esta soberbia de la *conciencia de sí*, esta desmesura filosófica de la transparencia de la conciencia para consigo misma y de la posibilidad de una auto-fundamentación absoluta. Pero esa impugnación se realizó desde un horizonte hermenéutico muy particular: la *sospecha*.

En las antípodas de Husserl, otros intelectuales partieron de la *falsedad* de la *conciencia de sí*. Sus herramientas de explicación y comprensión no estuvieron orientadas a mostrar las diversas potencias de la *conciencia* en relación a los múltiples sentidos posibles ínsitos en cada

signo, símbolo o texto, sino a des-ocultar los sentidos latentes en los sentidos aparentes.

No se preocuparon por buscar lo *mostrado* a la conciencia, sino que escarbaron en lo ocultado *en* ella... y *a* ella.

Conciencia falsa y simulacro: los más agudos y efectivos fueron aquellos que se orientaron directamente a desmontar el simulacro institucionalizado bajo el disimulo teológico-filosófico: Ludwig Feuerbach¹⁵⁵, Karl Marx, Friedrich Nietzsche y Sigmund Freud, bautizados a manera de reconocimiento por Ricoeur como los *Maestros de la sospecha*:

“Pero estos tres maestros de la sospecha no son tres maestros de escepticismo; son seguramente tres grandes *"destructores"* y, sin embargo, ni siquiera esto debe extraviarnos; la destrucción, dice Heidegger en *Sein und Zeit*, es un momento de toda nueva fundación, incluida la destrucción de la religión, en cuanto es, según palabras de

155 Ludwig Feuerbach es considerado sólo en algunos textos por Ricoeur como un maestro de la sospecha, junto a los otros tres nombrados en esta cita. Cfr. Ricoeur, Paul, *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, p. 306; ver además: Ricoeur, Paul, *Freud: una interpretación de la cultura*, p. 463; Ricoeur, Paul, *Autobiografía intelectual*, entre otros.

Nietzsche, un "platonismo para el pueblo". Es más allá de la "destrucción" donde se plantea la cuestión de saber lo que todavía significan pensamiento, razón e incluso fe. Ahora bien, los tres despejan el horizonte para una palabra más auténtica, para un nuevo reinado de la Verdad, no sólo por medio de una crítica "destructora" sino mediante la invención de un arte de interpretar. Descartes triunfa de la duda sobre la cosa por la evidencia de la conciencia; ellos triunfan de la duda sobre la conciencia por una exégesis del sentido. A partir de ellos, la comprensión es una hermenéutica: buscar el sentido, en lo sucesivo, ya no es deletrear la conciencia del sentido, sino descifrar sus expresiones"¹⁵⁶

Frente a la transparencia de la *conciencia de sí como fundamento último* de una razón teológico-filosófica que se orientaba exclusivamente a legitimar la dominación, todos estos maestros le opusieron la *falsa conciencia* con sus propias modulaciones en vistas a desmontar las alienaciones estructurales naturalizadas por la ideología. En palabras de Paul Ricœur: "*A astuto, astuto y medio*"

156 Ricœur, Paul, *Freud: una interpretación de la cultura*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 8va edición en español, 1990, p. 33.

“La categoría fundamental de la conciencia, para los tres, es la relación oculto-mostrado o, si se prefiere, simulado-manifiesto. Que los marxistas se obstinen en la teoría del "reflejo", que Nietzsche se contradiga dogmatizando sobre el "perspectivismo" de la Voluntad de Poder, que Freud mitologice con su "censura", su "portero" y sus "disfraces"; lo esencial no está en estos obstáculos y atolladeros. Lo esencial es que los tres crean, con los medios a su alcance, es decir, con y contra los prejuicios de la época, una ciencia mediata del sentido, irreductible a la conciencia inmediata del sentido. Lo que los tres han intentado, por caminos diferentes, es hacer coincidir sus métodos "conscientes" de desciframiento con el trabajo "inconsciente" de cifrado, que atribuían a la voluntad de poder, al ser social, al psiquismo inconsciente. A astuto, astuto y medio.”¹⁵⁷

Frente a la *astucia* de la *razón hegeliana*, los maestros de la sospecha le opusieron su *astucia y media* propia de la *sospecha sistemática*.

Frente a la posibilidad y a la potencia que la *subjetividad trascendental* posee para constituir *teleológicamente* capas de significados y de sentidos

157 Ricoeur, Paul, *op. cit.*, p. 34.

que se van acumulando arquitectónica e históricamente, le opusieron una *arqueología* demoledora del sentido agazapado a modo de disimulo y simulacro entre esas capas y que, de manera oculta, ha condicionado la realidad. Realidad que resulta contradictoria para los muchos dominados que la sufren y que se asume como traslúcida para aquellos pocos dominadores que la disfrutan:

“En el fondo, la *Genealogía de la moral* en el sentido de Nietzsche, la teoría de las ideologías en el sentido marxista, la teoría de los ideales y las ilusiones en el sentido de Freud, representan tres procedimientos convergentes de la desmistificación. Quizá no sea todavía esto lo más fuerte que tienen en común; su parentesco subterráneo va más lejos; los tres comienzan por la sospecha con respecto a las ilusiones de la conciencia y continúan por el ardid del desciframiento; los tres, finalmente, lejos de ser detractores de la "conciencia", apuntan a una extensión de la misma. Lo que quiere Marx es liberar la praxis por el conocimiento de la necesidad; pero esta liberación es inseparable de una "toma de conciencia" que responde victoriosamente a las mistificaciones de la conciencia falsa. Lo que quiere Nietzsche es el aumento de la potencia del hombre, la

restauración de su fuerza; pero lo que quiere decir Voluntad de Poder debe ser recuperado por la meditación de las cifras del "superhombre", del "eterno retorno" y de "Dionisos", sin las cuales este poder no sería más que la violencia de este mundo, Lo que quiere Freud es que el analizado, haciendo suyo el sentido que le era ajeno, amplíe su campo de conciencia, viva mejor y finalmente sea un poco más libre y, de ser posible, un poco más feliz"¹⁵⁸

A un *Cogito* auto-fundado le opusieron un *Cogito quebrado*. Ricoeur explica qué entiende él por esta comparación:

“El *Cogito* quebrado: tal podría ser el título emblemático de una tradición, sin duda menos continua que la del *Cogito*, pero cuya virulencia culmina con Nietzsche, haciendo de éste el oponente privilegiado de Descartes. Para comprender el ataque de Nietzsche contra el *Cogito* cartesiano, en particular en los fragmentos del último período, no es inútil remontarse a algunos escritos contemporáneos de *El origen de la tragedia*, en que el alegato contra la retórica tiende a subvertir la pretensión de la filosofía de erigirse en ciencia, en el sentido fuerte de disciplina del

158 Ricoeur, Paul, op.cit., pp. 24-5

fundamento. [...] Al hacer hincapié en esta dimensión del discurso filosófico, Nietzsche saca a la luz las estrategias retóricas ocultas, olvidadas e incluso hipócritamente rechazadas y denostadas, en nombre de la inmediatez de la reflexión”¹⁵⁹.

Ludwig Feuerbach aplicó su crítica reductora a la *esencia de la religión*, logrando recuperar el *sentimiento de dependencia religioso* como un dato connatural a la estructura humana.

Para ello, debió describir y distinguir ese *sentimiento específicamente humano* de cada una de las construcciones argumentales mentirosas que dogmáticamente configuraron los discursos teológicos de las diversas religiones positivas conocidas.

Karl Marx desmontó las mentiras (asumidas a-críticamente como derechos naturales, innatos, eternos) que permanecían ideológicamente escondidas en las relaciones sociales de producción del sistema capitalista.

Denunció la asimetría reguladora del capital y de la propiedad privada frente al trabajo; denunció la reducción de éste último a mercancía y su posterior

159 Ricoeur, Paul, *Sí mismo como otro*, Siglo XXI editores, Madrid, 1996, p. 25.

conversión en fetiche; criticó la deshumanización del proletario que consume su vida y la de su familia en un trabajo explotador y alienante.

Demostró cómo todas esas alienaciones de lo humano se reproducen de manera autónoma en las estructuras de dominación capitalistas.

Friedrich Nietzsche denunció la hipocresía y lascivia de una moral desgastada. Moral decadente que había sido promovida e insuflada por vastos sectores del cristianismo en la cultura de occidente a partir de adaptar –de un modo fraudulento y sospechoso– la enseñanza de los evangelios a un '*platonismo para el pueblo*'.

Nietzsche no vaciló en anunciar la muerte de un Dios que había sido construido por la *metafísica onto-teológica* y que había perdido toda conexión con lo sagrado.

¿Quiénes podrían no aceptar las críticas reductoras de estos *maestros de la sospecha*? ¿No han sido ellos los más destacados, con sus originales instrumentos hermenéuticos, en señalar un conjunto de alienaciones presentes en la realidad moderna y contemporánea? ¿Y qué otra cosa señalaron sino aquellos sentidos que

estaban disimulados u ocultos en los significados naturalizados por los poderes dominantes?

Sólo aquellos intelectuales que estén comprometidos con los intereses de los poderes dominantes podrían no aceptar los originales y concretos aportes de estos críticos de la sospecha.

Quede, entonces, explícitamente expuesto el reconocimiento a esta *escuela de la sospecha* y a sus maestros desde una hermenéutica-crítica ricœuriana.

7.

**¿Cuál es el *sentido* de creer o no creer en Dios?
¿Qué significa la frase *Dios ha muerto*?**

Como se ha señalado al comienzo de este capítulo, Sztajnszrajber apela a supuestos teóricos afines a la escuela de la sospecha —Nietzsche y Marx— pero la exigencia radical y originaria de la fenomenología husserliana por dejar de lado todo prejuicio, presunción, etc., se hace presente en sus guiones cuando cita a algún filósofo de la de-construcción contemporánea [aunque más no sea de un modo indirecto o residual, según cuál sea el autor citado]

Sztajnszrajber dedica su tercer capítulo a la cuestión de Dios. Desarrolla el guión a partir de un divertido contrapunto entre la dramatización del *parágrafo 125* del libro *La Gaya Ciencia* de Nietzsche y los tres grandes prejuicios del *imaginario social* elaborados histó-

ricamente en relación a la cuestión de Dios: creyentes, ateos y agnósticos.

Recordemos que, más allá del modo en el cual cada uno de nosotros elija vivir su religiosidad, estos *prejuicios* instalados en el *mundo de sentido común* nos permiten elegir rápidamente entre tres opciones pre-formateadas, casi como si eligiésemos en la góndola de un supermercado.

¿A usted le suelen preguntar qué posición personal tiene en relación a Dios? Si no se quiere complicar pensando este tema seriamente, bueno, pase y elija: puede ser creyente [en Dios o en cualquier otro tipo de divinidad trascendente], puede ser ateo [negar la existencia de Dios] o puede elegir ser agnóstico [ni afirmar, ni negar la existencia de Dios].

Ser creyente es un *prejuicio* que tiene su origen en el *mundo de la religión* a partir de todas las religiones positivas mientras que el ateísmo y el agnosticismo son prejuicios que han tenido su origen en el *mundo de las ciencias*. Si elije la opción (1) trate de argumentar con el libreto de alguna religión positiva (cristianismo, islamismo, judaísmo, etc.), si elije las opciones (2) o (3), justi-

fique con el libreto que las ciencias ya han puesto a disposición de la sociedad.

Sin tomar posición por ninguna de estas tres posturas, el guionista comienza su tarea de demolición y nos recuerda una de las invectivas más provocativas de Friedrich Nietzsche: *la muerte de Dios* cuyo asesinato fue consumado por los *hombres*, según se lo anuncia *el loco* a sus parroquianos.

Sztajnszrajber se apropia de la mordaz crítica nietzscheana y sigue de cerca a su mejor intérprete en este punto: *Martín Heidegger*.

Fue este destacado discípulo de Husserl quién señaló que el Dios que ha muerto con *el loco*, no es el verdadero Dios, no es *lo sagrado* en cuanto tal, sino tan sólo las ideas degradadas que de Dios se habían hecho hasta ese momento los hombres. El Dios que muere con Nietzsche, entonces, [y según Heidegger] es la *idea* de Dios, es el *Dios de los filósofos*.

Pareciera entonces que el guionista ha comprendido la aguda interpretación de Heidegger cuando sostiene: "*Hay una idea de Nietzsche por ahí que dice que solo cuando Dios muere el hombre puede volver a creer*" pero genera cierta perplejidad cuando a continuación afirma: "*Necesitamos otra metáfora de Dios para*

*nuestros tiempos*¹⁶⁰. Y sigue proponiendo: "*¿Y si la idea tradicional de Dios ya no nos sirve? El Dios de la Biblia era afín a las problemáticas de hace dos mil años. Hoy, la mayoría de los milagros son producidos por la ciencia. La medicina puede curar la ceguera, tratar la lepra, multiplicar el agua y hasta revivir a los muertos*"¹⁶¹.

La interpretación del guionista está orientada a la reconstrucción de sentido de lo que para él constituye el valor de una versión más contemporánea de la *metáfora de Dios*. Esta reconstrucción de sentido está a tono con las demandas actuales de los regímenes democráticos liberales.

Acordamos totalmente con el contenido ético-político de esta *nueva metáfora de Dios*, entendida ella como una nueva versión que garantizaría el respeto a la *libertad de creencias* en la arena política.

No obstante, en la línea de la fenomenología que va desde Husserl, pasando por Heidegger y que fuera re-interpretada por Ricoeur, no podríamos nunca acordar en que la *cuestión de Dios* admita ser reducida a una metáfora. Más allá de cuál sea su contenido.

160 Cfr. Sztajnszrajber, Darío, "Mentira la verdad", Temporada 1, Capítulo 3 'Dios'

161 Ibidem

8.

¿Qué significa morir?

¿Cuál es el *sentido* de la muerte?

Sztajnszrajber nos acerca la cuestión de la muerte con preguntas como estas: “¿Puede el hombre saber qué es la muerte? ¿Por qué le tememos? ¿No se acabaría el sentido de la vida si supiéramos qué es la muerte?”¹⁶², con esos interrogantes el guionista se encamina a deconstruir toda una historia de argumentos filosóficos y religiosos acumulados durante siglos en Occidente sobre qué cosa significa vivir y qué cosa significa morir.

Tanto las religiones positivas de occidente [judaísmo, cristianismo, islamismo, *new age*, etc.] cuanto la comunidad filosófica occidental [articulada en sus respectivas tradiciones de filósofos] se han ocupado de

162 Cfr. Sztajnszrajber, Darío, “Mentira la verdad”, Temporada 1, Capítulo 13 ‘La muerte’

responder a estas preguntas que se encuentran dentro de las preocupaciones últimas de la realidad.

Aceptémoslo. No nos ocupamos cotidianamente de la muerte.

Esas *pre*-ocupaciones quedan siempre postergadas y se diluyen hasta desvanecerse. ¿Cuánto de mi se involucra cuando me formulo la pregunta sobre la muerte?

Ciertamente no es una pregunta que se pueda responder fácilmente desde la cotidianeidad. Para poder responder a una pregunta de este tipo se necesita interrumpir la rutina, cortar con la agenda diaria de actividades y dedicar un tiempo precioso a tratar de resolverlo.

¿Por qué alguien haría tal cosa?

Sólo cuando la muerte se nos hace presente, ya sea a partir de una enfermedad terminal, ya sea a partir del fallecimiento de un ser querido, sólo allí, nuestra rutina se ve interrumpida desde fuera por algo que nos conmociona de un modo no rutinario.

Todos sabemos que, a partir del mismo momento que nacemos, lo único seguro es... *que vamos a morir*.

Podremos no saber cuándo ni cómo moriremos, pero ninguno puede dudar que en algún momento morirá.

No es casual, entonces, que algo tan obvio, algo de lo cual todos estamos tan ciertos y tan seguros, permanezca en la cotidianeidad suspendido indefinidamente, casi como ... negado.

El guionista repasa las distintas respuestas que Occidente ha tenido sobre la muerte: desde la inmortalidad del alma que es la base argumental de las religiones, pasando a la negación contemporánea de la muerte que es adormecida con el uso de los ansiolíticos hasta llegar a la formulación del metafísico de Baden: *"Heidegger entiende al hombre como un ser-para-la-muerte. Pero esto no significa estar todo el tiempo pendiente de ver cuándo llega la muerte, sino, por el contrario, saber que nuestra vida tiene un final, y que todo lo que hacemos se estructura a partir de este tiempo que vivimos"*¹⁶³.

En esta línea de consideraciones Sztajnszrajber sugiere: *"Está claro que la ciencia moderna no ha hecho otra cosa que intentar, y con buen éxito, reducir el sufrimiento, y alargar, de alguna manera, nuestra vida. Vivimos tiempos donde parece que lo único que importa es la continuación indefinida de la vida. Pero ¿qué*

163 Ibidem

*vida? En realidad, solo cuando la muerte nos amaga es cuando nos damos cuenta de cuánto podríamos transformar nuestra propia vida. Está bueno pensar que nuestra muerte es parte de nuestra vida*¹⁶⁴.

A continuación repasa la ética del Jardín en la obra de Epicuro y su búsqueda permanente de equilibrio y felicidad [ataraxia], para lo cual aconsejaba alejarse de las funciones públicas y de los compromisos propios de las ciudades: *"Epicuro resume todas estas ideas en una famosa síntesis. 'La muerte nada es para nosotros, porque cuando ella se presenta nosotros no estamos y, cuando nosotros estamos, ella ya no se presenta"*¹⁶⁵.

La reflexión final del guionista en este capítulo es la siguiente: *"Alguien dijo que toda la filosofía no es más que un antídoto contra nuestro miedo a la muerte, como una anestesia, como una demora, como una postergación. Un caminar que busca sentido y, con el paso del tiempo, va comprendiendo que el sentido es la búsqueda"*¹⁶⁶.

164 Ibidem

165 Ibidem

166 Ibidem

9.

**¿Tiene o no tiene *sentido*
la pregunta filosófica por el *sentido*?**

Hemos recorrido sólo algunos pasajes de los guiones del itinerario realizado por *Sztajnszrajber* en su ciclo '*Mentira la Verdad*' y en cada uno de los temas-núcleos abordados se verifica una constante: la pregunta por el *sentido*, la intención de indagar profundamente en *qué cosa significa* cada una de esos núcleos, rompiendo con los prejuicios instalados socialmente para poder llegar a significados más comprometidos.

El televidente, a esta altura, habrá comprendido que la tarea incómoda de la(s) filosofía(s) es sacudir a su interlocutor y ayudarlo a crecer espiritualmente.

En el caso del ciclo '*Mentira la verdad*' la sacudida es ejecutada a los martillazos y el crecimiento espiritual se produciría a partir de la demolición de todo aquello que el televidente haya edificado a nivel de significados y

sentidos. Ya se ha señalado que este particular modo de divulgar la filosofía se asemeja a un estilo de raigambre nietzscheana. Es un estilo... entre muchos otros estilos filosóficos.

Ahora bien. Todo este itinerario se ve rápidamente trastocado cuando el guionista sentencia: *“Nunca encajamos ¿cómo encajar si todo el sentido se despliega en que nacemos para morir? Tal vez el problema esté en el encaje. En creer que la búsqueda de sentido ... tiene sentido”*¹⁶⁷.

Aquí la perplejidad nos embarga. Esta frase ya no está orientada a incomodar al televidente sino que busca demoler el lugar más frágil y al mismo tiempo más potente de la existencia humana: ¿significa algo la búsqueda de sentido? Porque si no tiene sentido la pregunta por el sentido ¿Para qué formularla?

Pareciera que el error, la equivocación, ya no estaría en la respuesta que le demos a esta pregunta o a cualquier

167 Cfr. Sztajnszrajber, Darío, “Desencajados”, Tema 13 ‘Wise up’ (Despierta ya). Cfr. además, conferencia “Libertad, autonomía, revolución”, Sztajnszrajber, Darío, dictada en el Salón de usos múltiples del Campus de la UNVM el 23 de mayo de 2016.

pregunta, sino que el error o el desvío se produciría, ahora, en el hecho mismo de formular la pregunta.

¡Aquí, el martillazo filosófico asume la forma de un misil nuclear que ya no dejaría nada en pie!

¿No resulta en algún punto excesivamente demoleadora esta afirmación? ¿*Sztajnszrajber* no pasa allí un límite del cual le será muy difícil regresar?

Vayamos despacio: si la pregunta por el sentido no tiene sentido, entonces, nada tiene sentido. Y si nada tiene sentido, lo único que queda es terminar con esa nada. ¿Cómo se vuelve de una sugerencia así? ¿Adónde nos invita el guionista? ¿A vivir una vida sin sentido? ¿A no vivirla? ¿A dilapidarla? ¿A demolerla? ¿Esa es la enseñanza que nos dejan 2.500 años de filosofía en occidente? ¿Dónde ha quedado todo el itinerario desarrollado por *Sztajnszrajber* que ha estado signado, desde el comienzo y hasta casi el final, por la búsqueda del sentido?

Esta es nuestra interpretación: *Sztajnszrajber*, al igual que su maestro Nietzsche, tienen plena conciencia de lo siguiente: allí donde ellos han apuntado los cañones de su *sospecha* se encuentra muy bien escondida *la astucia de la razón* que está siempre presta a dar una embos-

cada. ¿No habíamos ya señalado que era éste, y no otro, el gran aporte de los maestros de la *escuela de la sospecha*?

En relación a Nietzsche —y a su sospecha sistemática frente a verdades que, por *principio metódico*, deben *presumirse siempre* como mentirosas— Ricœur realiza un señalamiento interesante:

“Así como la duda de Descartes procedía de la supuesta indistinción entre el sueño y la vigilia, la de Nietzsche procede de la indistinción más hiperbólica entre mentira y verdad. Por eso, el Cogito debe sucumbir ante esta versión, también hiperbólica, del genio maligno, pues lo que éste no podía incluir era el instinto de verdad. Pero ahora es él el que se hace «enigmático». El genio maligno se revela aquí más maligno que el Cogito. En cuanto a la filosofía propia de Nietzsche, o bien se excluye ella misma de este reino universal de la *Verstellung* —¿pero mediante qué astucia superior escaparía al sofisma del engañador?—, o bien sucumbe a él; pero, ¿cómo justificar entonces el tono de revelación con el cual serán proclamados la voluntad de poder, el superhombre y el retorno eterno de lo mismo? Este dilema, que, al parecer, no ha impedido a Nietzsche pensar y escribir, ha dado lugar al de sus

comentaristas, divididos en dos campos: los fieles y los ironistas¹⁶⁸

Pues bien, sucede que al sospechar tan radicalmente de las mil máscaras que asume *la astucia de la razón*, tal como Nietzsche propone, se corre el riesgo de obliterar las genuinas y comprobadas posibilidades de la actividad de la conciencia en su paradójica dialéctica de la intencionalidad y el sentido.

Preguntamos: si algún televidente comprometido e interesado en incorporar las enseñanzas del guionista asume literalmente aquella proposición del *sinsentido*: ¿no se correría el riesgo de terminar tirando al niño con el agua de la bañera? Aún sin haberlo premeditado: ¿no invita aquí el guionista a ingresar en una zona filosófica y existencial ciertamente auto-destructiva a sus televidentes?

No responderemos aquí estas preguntas. Aún así, nos parece relevante poder formularlas. Lo que sí podemos consignar son algunos aspectos a tener en cuenta desde la base que nos provee la fenomenología tratando de

168 Ricoeur, Paul, *Sí mismo como otro*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 1996, pp. 25-26.

complementar algunos de los problemas abordados en los apartados anteriores.

En su fase inicial, conocida como fase estática, la fenomenología de Husserl consigue dilucidar varios elementos descriptivos relativos a los diversos modos posibles en que toda *conciencia* conoce *algo*. Hay múltiples *actividades* de la conciencia que pueden ser descritas a partir del análisis fenomenológico en su fase estática y el resultado de esas descripciones arrojará que lo específico de la actividad de la conciencia es *dar sentido* a los contenidos a los que ella se dirige, tal como a ella se le presentan. Walton así lo explica:

“Y con este análisis de diversos modos de conciencia que se orientan de distinta manera a un mismo contenido, inicia una fase fundamental en la evolución de su pensamiento ya que aquí está contenida *la noción de dar sentido, es decir, interpretar un contenido mediante una operación de la conciencia*. [...] Lo que en un primer momento se limitaba a un fenómeno expresivo se generaliza a toda la vida de la conciencia. De suerte que, por ejemplo, la percepción puede ser analizada con el mismo esquema [...] Así, los contenidos o datos sensibles se convierten en el fundamento de la aprehensión de un objeto que no se

identifica ya con estos contenidos sino que *emerge como el correlato de ese acto que los ha interpretado*”¹⁶⁹

La descripción de la fenomenología estática no da lugar a ningún tipo de dudas: lo propio de la *vivencia intencional* de la conciencia es el acto de *dar sentido, interpretar* los contenidos noéticos (*ego-cogitatio*) cuyos *correlatos intencionales* paralelos son los *sentidos noemáticos* (*ego-cogitatum*) a los cuáles ella se dirige.

Dentro de esta misma fase *estática* se producen nuevas revelaciones a partir de las ingentes investigaciones de Husserl.

Tal vez, una de las estaciones más relevantes sea la formulación de una *filosofía fenomenológica trascendental* con su correspondiente *reducción fenomenológica*:

“Para 1908 Husserl ya ha caracterizado explícitamente su filosofía como trascendental y ha comenzado metódicamente a asignarle la tarea de investigar la constitución de las trascen-

169 Walton, Roberto, op. cit., p. 11. (Las cursivas son nuestras)

dencias [...] Este método permite por un lado asignar a la correlación entre el mundo y la conciencia del mundo el carácter de un ámbito que se cierra absolutamente sobre sí mismo, y por el otro, descubrir aquella efectividad que puede considerarse legitimada: ‘El mundo -aclara Husserl- no se ha perdido por la epoché; ésta no es en absoluto abstención respecto del ser del mundo y de todo juicio sobre él, sino que es el camino para el descubrimiento de los juicios de correlación de la reducción de todas las unidades de ser a mí mismo y a mi subjetividad, *que tiene sentido y da sentido, junto con sus capacidades*’¹⁷⁰

Se puede tomar nota, entonces, que la *reducción fenomenológica* consolida a la *subjetividad trascendental* como *portadora y dadora de sentido*.

Es cierto que las posteriores investigaciones exigirán a Husserl revisar sus *ideas directrices* en relación a un fundamento último y apodíctico en la *subjetividad trascendental*, pero, insistimos, no es menos cierto que estas investigaciones de la fase estática no debilitan en un ápice la función de la *subjetividad trascendental*

170 Walton, Roberto, op.cit., p. 12-13. (Las cursivas son nuestras)

como *portadora y dadora de sentido*. Y la confirmación de estas propiedades o facultades de la subjetividad ha sido conseguida a partir de un método descriptivo riguroso y estricto.

Husserl ingresará en una nueva fase de sus investigaciones fenomenológicas hacia 1917-1918: “*Con el método de análisis genético y el tema del mundo de la vida, la noción de horizonte se extenderá a toda actividad humana y se desplegará en todos sus alcances*”¹⁷¹.

Walton lo explica del siguiente modo:

“El pasaje a la fenomenología genética permite reelaborar las nociones fenomenológicas fundamentales y ampliar el esquema primario de la investigación fenomenológica. [...] La correlación entre el sujeto y el objeto se convierte en el paralelismo entre el horizonte de capacidades potenciales adquiridas por el primero y el conglomerado de tipos empíricos que organizan los horizontes interno y externo del segundo. Así, la génesis del yo tiene su correlato en la génesis del mundo circundante, y la consecuencia de este nuevo punto de vista es que la conciencia de algo deja de tener un carácter estático para

171 Walton, Roberto, op. cit., p. 14

transformarse en una referencia objetiva que continuamente va más allá de sí misma y abarca, en cuanto conciencia de horizonte, ‘muy diversos modos de una intencionalidad que es ‘inconsciente’ en el sentido habitual más estrecho de la palabra, y que, sin embargo puede ser mostrada como coviviente e incluso cooperante de diversas maneras...’ (VI, 240)”¹⁷²

La *fenomenología genética* de Husserl inaugura y amplía el espectro de investigaciones fenomenológicas relacionadas al *mundo de la vida (Lebenswelt)* que, posteriormente, tanto influirán en la teoría social contemporánea y en la sociología a partir de autores como Alfred Schutz, Agnes Heller, por citar sólo algunos.

En la ‘*actitud natural*’, señalábamos, cada *ciudadano adulto normal* asume que todo aquello que sale a su encuentro, que todo aquello que él vive y siente habitualmente es “LA ÚNICA REALIDAD”. Para el *hombre común* en su ‘*actitud natural*’ todo lo que le rodea es lo más real, todo está ahí y no merece ser cuestionado porque se impone de suyo.

172 Walton, Roberto, op.cit., p. 15

Esta '*actitud natural*' se repite en cada hombre pero del momento que cada *hombre normal* se relaciona de una manera absolutamente singular e irrepetible con el sustrato cultural socializado en la(s) comunidad(es) en la(s) que crece y vive, por una parte, y por otra parte, en la medida en que cada hombre situado históricamente es el resultado de sus propios, únicos y singulares actos, nunca habrá dos biografías iguales. Si bien cada hombre está en un proceso de crecimiento psico-físico continuo y permanente, su *corporalidad* constituye la unidad de origen de *referencias de sentido* de su subjetividad:

“Así, la actitud natural da por supuesto un mundo que sólo se puede tener y al que sólo se puede acceder por las operaciones de la subjetividad, es decir, encubre con un presupuesto ontológico la correlación entre el mundo y la conciencia del mundo. [...] Pues bien, entre los objetos del mundo, se encuentra aquel que caracterizamos como '*hombre*' o '*unidad psico-física*'. Y como todos los *sentidos*, éstos han debido también tener su *génesis* y por ende remiten al campo de la experiencia trascendental como ámbito de su origen, es decir, *quedan referidos a la subjetividad o a la intersubjetividad trascen-*

dental que los ha constituido en el marco de una historia de los sentidos”¹⁷³

Aún cuando el *ciudadano adulto normal* no lo sepa, aún cuando nunca se detenga a reflexionar sobre este punto, su *identidad es una, única, singular* y se ha configurado a partir del campo de la experiencia trascendental, constituida en el marco de una historia de los sentidos.

Entonces: ¿qué otra cosa es cada hombre sino un ser finito cuya *unidad psico-física* ha sido, es y será permanentemente configurada, atravesada y posibilitada por una variedad casi ilimitada de significados y sentidos que se han constituidos históricamente?

Es desde esta base de certezas provistas por la *fenomenología husserliana*, tanto en su fase estática cuanto en su fase genética, que Ricœur realiza el reconocimiento póstumo a los cuatro maestros de la sospecha: Feuerbach, Marx, Nietzsche y Freud.

Ellos cuatro, aportaron algo que no pudo ni podrá ser aportado por la *fenomenología*. Su *hermenéutica de la sospecha* como una herramienta de interpretación reductora que estará siempre con la guardia levantada: a riesgo de que la conciencia filosófica promueva un nuevo *simulacro* consigo misma, ellos sospecharán siempre anticipadamente de la *astucia de la razón*. Y a

173 Walton, Roberto, op.cit., p. 18. (Las cursivas son nuestras)

partir de esta actitud crítica de sospecha, cada uno de estos cuatro maestros fueron capaces de generar una particular modalidad de re-descripción de la *conciencia engañada* con su propio método exegético.

10.

¿Tiene *sentido* producir y emitir un ciclo de programas de divulgación de la filosofía que indague críticamente los grandes núcleos problemáticos de la realidad humana?

Volvamos sobre un punto que había quedado abierto en nuestro segundo apartado: el problema de *traducir razonablemente* aspectos y cuestiones de la filosofía a un *texto de divulgación*, asumiendo a la filosofía a la manera en que Heidegger la consideraba: como “*la ciencia más radical, y por tanto, la más difícil*”.

La actitud pedagógica promovida en el *texto de divulgación* de Sztajnszrajber se asienta en un porcentaje mayoritario en preguntas, en cuestionamientos, en interrogaciones y, en muy pocas ocasiones, en afirmaciones.

Cuando Sztajnszrajber realiza afirmaciones, las mismas son enunciadas evitando conclusiones de carácter

dogmático y sin apelar a la persuasión retórica con formatos ideológicos.

No quiere decir que Sztajnszrajber no enuncie su texto desde un lugar bien definido. En este escrito hemos realizado dos tareas al respecto: primero hemos reconocido algunos de los supuestos teóricos dominantes en la enunciación del guionista de '*Mentira la verdad*' (Nietzsche y Marx, entre otros); posteriormente los hemos interpretado desde una mirada teórica específica que no es reductible al lugar de enunciación de Sztajnszrajber pero que sí admite un diálogo complementario desde hermenéuticas rivales: la *estructura falible de la realidad humana* tal como ha sido propuesta por el filósofo *Paul Ricœur*.

Sí es preciso destacar que en el texto de Sztajnszrajber se estimulan las preguntas y se evitan los dogmas concluyentes. Esta relativización recurrente es funcional a su tarea de demolición de aquellos significados que, según él, se presentan como naturalizados e incuestionables en la cultura general. Se ha identificado anteriormente, que esa tarea, cuando es *realizada a martillazos filosóficos*, se asimila al desafío nietzscheano que

el guionista asume como propio. Podríamos definir a este último aspecto como el *estilo del texto*.

Con estos elementos a la vista, es imposible soslayar que el método arqueológico de deconstrucción de significados, aún cuando sea enunciado desde una *hermenéutica reductora* basada en la *sospecha*, no deja por ello de ser un método crítico y, en ese punto específico, estará en consonancia de fines con todo pensamiento anti-dogmático y auto-crítico.

Por otra parte, la presencia de algunas preguntas que no están orientadas sólo a demoler sino que pretenden posibilitar la apertura de otras perspectivas que amplíen el horizonte reflexivo del televidente no dejan de tener ciertas resonancias *heideggerianas*.

Así planteada esta situación, ahora podemos responder al guionista: *¡Sí que tiene sentido la(s) pregunta(s) por el sentido!*, por el sentido inmediato, por el mediato y por el sentido último, ya que la *estructura de la realidad humana* se distingue de la del resto de los animales por la particular dinámica de su conciencia que propone una infinita dialéctica paradójal [por eso no cierra nunca] entre la intención y el sentido.

Somos buscadores de sentidos, de todos ellos: de los más modestos [cómo resolver una necesidad de la vida cotidiana], de los más ambiciosos [p.e.: cómo proyectarme para alcanzar una formación de grado] y de los sentidos existenciales últimos [¿para qué un Dios? ¿quién soy yo realmente? ¿qué es lo humano? ¿cuál es el sentido de la muerte?, etc].

Podemos también responder el resto de los interrogantes realizados en la introducción: ¡Tiene mucho *sentido* producir y emitir un ciclo de programas de divulgación de la filosofía que indague críticamente los grandes núcleos problemáticos de la realidad humana! Este tipo de propuestas televisivas se orientan a educar al soberano que, en las democracias liberales, no es otro que el pueblo.

Y la '*paideia*' de *Sztajnszrajber* se dirige a un objetivo puntual: empoderar a cada televidente en su condición de ciudadano crítico. ¿Crítico con quién o de quién? Con el sistema *real de dominación* que ejercen los poderes concentrados, ya económicos, ya políticos.

El guionista apuesta a las *herramientas críticas de la sospecha* para derribar prejuicios culturales y sociales que han sido inteligentemente instalados a partir de

construcciones de significados planificadas desde los Medios Masivos de Comunicación que, en Argentina, han alcanzado la tasa de concentración más alta de su historia y responden íntegramente al poder económico-financiero.

Sería casi imposible que un programa televisivo de estas características sea financiado por las corporaciones económicas o por un poder político que tuviese pretensiones de auto-perpetuarse. Ni el autoritarismo político, ni el discurso único del mercado encontrarán en este ciclo *'Mentira la Verdad'* a un aliado cultural. Es por ello que las líneas de financiamiento para este tipo de ficciones televisivas críticas deberían constituirse en una política de estado y no tendrían que ser reducidas a la acción de un determinado gobierno, ni libradas a las reglas del hiper-concentrado mercado audiovisual argentino.

El genio creativo del guionista del ciclo *'Mentira la verdad. Filosofía a martillazos'* impone un piso de talento artístico-técnico-realizativo muy alto para cualquier intento futuro de divulgación filosófica televisiva. Sztajnszrajber y sus compañeros de camino de *Mulata Films* han conseguido ganarse, con talento y

originalidad, un genuino lugar de reconocimiento en las producciones del *fenómeno televisivo educativo* en Argentina.

Resta esperar que este tipo de propuestas televisivas constituyan la regla y no la excepción en el futuro escenario de *convergencia digital*. Lo que está en juego, no es solamente el trabajo futuro de los realizadores audiovisuales, sino la misma democracia que ha perdido su intensidad producto de una estrategia sistemática de saturación y empobrecimiento de los *horizontes de significaciones* de la *ciudadanía*. Esta estrategia ha sido intencionalmente planificada e inteligentemente ejecutada desde las suntuosas oficinas del poder real.

Bibliografía

Heidegger, Martín, *Conceptos fundamentales de la filosofía antigua*, CABA, Waldhuter editores, 2014.

Husserl, E., *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica, Libro Primero*, Trad. Antonio Ziri6n Quijano, Ed. Fondo de Cultura Econ6mica. 2013.

-----, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica (1era edici6n) Libro segundo: Investigaciones fenomenol6gicas sobre la constituci6n*, Trad. Antonio Ziri6n Quijano, Ed. Fondo de Cultura Econ6mica, 2005.

Nietzsche, Friedrich, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Obras Completas, Nietzsche I, Editorial Gredos, Madrid.

-----, *Crep6sculo de los 6dolos o como se filosofa con el martillo*, Alianza Editorial, Madrid, 2013.

Ric6eur, Paul, *Del texto a la acci6n. Ensayos de hermen6utica II*, (1 reimpresi6n), Trad. Pablo Corona, Ed. Fondo de Cultura econ6mica, 2006.

-----, *S6 mismo como otro*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 1996.

-----, *Freud: una interpretaci6n de la cultura*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 8va edici6n en espa6ol, 1990.

-----, *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de Hermen6utica*, FCE, Buenos Aires, 2003,

Artículos

Domigo Moratalla, Tomás: “*Fenomenología y política en Paul Ricoeur: la fenomenología como resistencia*”, en Revista *Investigaciones Fenomenológicas*, UNED, vol. monográfico 3: Fenomenología y política, (2011), pp. 120-141.

-----, “*Paul Ricoeur (1913-2005): Memoria, recuerdo y agradecimiento*”, en Revista *Investigaciones Fenomenológicas*, UNED, Volúmen 4, (2005).

-----, ‘*La fenomenología hermenéutica de Paul Ricoeur: mundo de la vida e imaginación*’, en *Investigaciones fenomenológicas: Anuario de la Sociedad Española de Fenomenología*, Nro 3, (2001), pp. 291-302.

Fornari, Aníbal: “*La dialéctica de la razón y la afición desde Paul Ricoeur*”, en Acta fenomenológica latinoamericana. Volumen IV (Actas del V Coloquio Latinoamericano de Fenomenología), Clafen, Lima, PUC Perú, (2012), pp. 85-100.

Walton, Roberto: ‘*Las figuras de la identidad personal en la fenomenología*’, en Revista ARETE, Vol. IV, No 2, (1992), pp. 415-441.

-----, ‘*La fenomenología del don y la dialéctica entre disimetría y mutualidad*’, en Revista Latinoamericana de Filosofía, Vol. XXXII, No 2, (Primavera 2006), pp. 327-353;

-----, ‘*Husserl y Ricoeur. Sobre la intersubjetividad y lo político*’, en Revista *Investigaciones Fenomenológicas*, UNED, vol. monográfico 3: Fenomenología y política (2011), pp. 35-60.

CAPÍTULO IV

Los mensajes ocultos del vestuario

*De elemento caracterizador
a potenciador de significados*

Ana Cecilia Ávalos

Introducción

En su libro *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*¹⁷⁴, Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía explican que el vestuario aporta a la definición del personaje, en tanto que denota en su apariencia su procedencia cultural y social y rasgos concretos de su personalidad. Así, el vestuario se sumará al hablar y accionar del personaje, para brindar al espectador pistas sobre quién es y cómo es dicho personaje. Ésta, que es la función clave del vestuario, se aplica a toda obra audiovisual pero con una diferencia fundamental según pertenezca a la ficción o a la no ficción, las dos grandes categorías en que puede clasificarse toda producción de este tipo. Dicha

¹⁷⁴ FERNÁNDEZ DÍEZ, Federico y MARTÍNEZ ABADÍA, José (1999). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Buenos Aires: Paidós.

diferencia consiste en la naturaleza del sujeto a quién el vestuario viene a caracterizar.

En la ficción –del latín *fictus* (“fingido” o “inventado”) –, categoría a la que pertenece toda obra cuya narración y protagonistas sean una creación producto de la imaginación, el vestuario denota las características socio-culturales y rasgos de la personalidad de un personaje ficticio. En cambio, en la no ficción, abarcativa de toda producción no comprendida dentro de la ficción –como el género documental y el cine ensayo–, cuyas narrativas y protagonistas son tomados de la realidad misma, el vestuario denota aquellas mismas características pero de una persona real y concreta.

En un territorio difuso entre ambas clasificaciones, se sitúan un tercer tipo de producciones, dentro de las cuales puede ubicarse el fenómeno audiovisual particular que concierne a este proyecto de investigación, el ciclo televisivo *Mentira la verdad*, en dónde esa línea entre ficción y no ficción, aparece desdibujada.

Ahora bien, ¿se evidencia esto en la caracterización de sus personajes? ¿Existe alguna diferencia entre la forma en que se presentan caracterizados a través de la vestimenta, aquellos personajes que configuran la parte ficcional de esta producción y su conductor, Darío Sztajnszrajber, quien aparece representando no un personaje ficticio sino a sí mismo? Y de ser así ¿qué pistas da al espectador su vestuario? ¿Cumple éste alguna otra función más allá de la mera caracterización?

El presente trabajo se formula a partir de la hipótesis de que sí existe una clara diferencia en la caracterización a través de la vestimenta, entre Darío Sztajnszrajber y el resto del elenco del ciclo televisivo en cuestión, y se propone analizar los siete capítulos que atañen a este proyecto, con el objetivo de rescatar dichas diferencias y descubrir si efectivamente la vestimenta viene a cumplir, en el caso del conductor, una función más allá de la caracterización.

Los rasgos y funciones visibles y no tan visibles del vestuario

Una primera revisión del material audiovisual, permite dar con una serie de características generales respecto al vestuario de los personajes, rasgos que se mantienen casi a modo de regla a lo largo de los siete episodios tomados para el análisis. Sin embargo, antes de proceder a detallarlas, son pertinentes dos consideraciones previas.

En primer lugar, que el elenco principal de la serie es siempre el mismo, es decir, está conformado siempre por los mismos actores, exceptuando a los extras. En segundo lugar, que los personajes van cambiando de un capítulo a otro y nunca se repiten, lo cual significa que los mismos actores interpretan a distintos personajes en cada capítulo.

Dicho esto y prosiguiendo con las características que presenta el vestuario de los mismos, el rasgo quizás más evidente, es aquel que indica la época en que se desarrolla la narración, a saber, la contemporaneidad. Los personajes visten atuendos de la moda nacional de comienzos del siglo XXI y posterior, salvo casos particulares en que irrumpen en la narrativa personajes, por lo general estereotipados, de épocas pasadas¹⁷⁵.

Otra característica a mencionar es la procedencia social que denota el vestuario, mayormente la clase media, es decir, aquella de nivel socioeconómico medio, aunque también en este caso aparecen excepciones. Algunos ejemplos son los personajes visitantes del museo de arte –octavo episodio, titulado *La belleza*– de clase media-alta, y el hombre que busca a Dios –tercer episodio, *Dios*–, un mendigo de aspecto harapiento y desalineado.

Cabe destacar respecto a éste último aspecto, que dichas variaciones en el atuendo de los personajes en tanto señal de su condición social, se presentan conforme a las diferentes situaciones que los mismos protagonizan

¹⁷⁵ Se cita a modo de ejemplo el caso particular del tercer episodio del ciclo, *Dios*, en que aparecen tres personajes femeninos vistiendo atuendos de la moda de los '60.

y a los lugares en dónde éstas se desarrollan, de acuerdo a ciertos estereotipos culturalmente establecidos. No es fortuito que en un autobús, un supermercado y un bar¹⁷⁶, el vestuario de los personajes permita identificarlos con una clase media, mientras que en un museo de arte, con una más bien alta. Tampoco es casual que el personaje que busca con desespero encontrar a Dios, sea un hombre carenciado, desposeído y en condición de desigualdad respecto al resto de la sociedad.

Hasta aquí, no existe diferencia alguna en la caracterización mediante el vestuario entre el conductor del programa –quien como se ha mencionado representa a una persona real y concreta (a sí mismo)–, y los personajes que llevan adelante la parte ficcional de la narración. Al igual que ellos, Darío Sztajnszrajber viste en cada episodio acorde a la situación en que se desenvuelve. Su atuendo lo ubica en la contemporaneidad y en una clase social media, variando su aspecto entre formal e informal según la ocasión¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Episodios primero, segundo y sexto del ciclo, respectivamente.

¹⁷⁷ A modo de ejemplo, citamos el caso del episodio sexto, titulado *Lo real*, en que el conductor aparece primeramente en un bar, vistiendo una camisa negra, y

Las diferencias entre persona real y personajes, se hallan en cambio en otros aspectos, uno más evidente y otro quizás no tanto. El primero de ellos, consiste en la exaltación de determinados rasgos de los personajes – recuérdese aquí que esto no referencia a los actores– mediante la utilización de pelucas y bigotes falsos como complemento del vestuario. Esto, que quita naturalidad a la caracterización del personaje, lejos de ser un error o un descuido, viene a potenciar una actuación poco natural por parte de éstos, plasmada en un movimiento corporal y gestualidad exagerados y una impostación de la voz, que en suma construyen el aspecto cómico y por momentos satírico de la serie. En el caso del conductor, esta falta de naturalidad no sucede ni su vestimenta la sugiere.

El segundo de dichos aspectos, menos evidente que el primero pero claramente distintivo luego de un análisis y puesta en comparación de los episodios del ciclo, tiene que ver con una diferenciación cromática entre el vestuario de los personajes ficticiales y Darío Sztajnszrajber. Esta diferencia consiste en la elección de

posteriormente en un parque, hablando a un grupo de jóvenes, llevando puesta una remera y una campera con capucha.

colores de una amplia paleta tonal para el vestuario de los primeros, en contraposición con la monocromática vestimenta que caracteriza al conductor, salvo en contadas ocasiones –como aquellas en dónde una luz fría le otorga una tonalidad azulada¹⁷⁸–. Así, este último aparece siempre vistiendo pantalones oscuros, negros o grises, o más usualmente jeans, y camisas o remeras en los mismos tonos –aunque en oportunidades con algún detalle en otro color, pero a esto nos referiremos más adelante–.

Análisis de ejemplos puntuales

Luego de un primer análisis de esta diferencia cromática particular del vestuario, es posible inferir que este rasgo no viene aquí a cumplir un propósito puramente estético, ni la vestimenta misma una función exclusiva de caracterización. Los colores aparecen más bien potenciando la idea de la neutralidad de la figura del filósofo, su imparcialidad frente a un mundo colmado

¹⁷⁸ Se cita como ejemplo de esta situación el episodio primero, dónde la remera que viste el conductor presenta inicialmente un tono gris bajo una luz cálida, pero posteriormente se torna azulada al incidir sobre ella una luz fría.

de emociones, creencias y suposiciones sobre las que él reflexionará con una mirada objetiva.

Ahora bien, en un nivel de análisis más profundo y centrado en dicha figura, es decir en la del filósofo, la vestimenta se nos revela como un elemento que más que dar pistas al espectador sobre la procedencia socio-cultural y rasgos de la personalidad del mismo, constituye un conductor de significaciones en sí misma. Para explicar esto nos referimos a algunos casos puntuales.

En el primer episodio del ciclo, titulado *La filosofía*, un repaso por los orígenes y propósitos de esta disciplina lleva a Darío Sztajnszrajber a desarrollar el tema de la muerte y lo finito de la existencia humana. No es casual que en esta oportunidad el filósofo vista una remera con la palabra *karma* inscripta en ella (ver imagen 1), un término que designa una ley de causa y efecto a la adhieren varias religiones orientales, según la cual lo que sucede a las personas en el presente es consecuencia de su accionar en vidas pasadas, suponiendo así la creencia en la reencarnación.

En el capítulo segundo, *El orden*, el conductor aparece vistiendo una remera a rayas negras y blancas (ver imagen 2). Su atuendo no indica nada significativo sino hacia casi el final del episodio, momento en que hablando de la ley y lo socialmente establecido como lo permitido y lo prohibido, el filósofo es llevado en un patrullero policial con un par de esposas en las muñecas. Es entonces cuando su vestimenta se resignifica, cuando pasa de ser una mera prenda de uso cotidiano para remitir en cambio a los antiguos uniformes de los reos, eliminados de las cárceles argentinas hacia 1947, por orden del entonces presidente Juan Domingo Perón, por considerarse que atentaban "contra los propósitos de humanización y contra la dignidad humana"¹⁷⁹.

En el tercer episodio, titulado *Dios*, Darío Sztajnszrajber aborda la cuestión de la fe en su histórica contraposición con el conocimiento mediante la razón, y de cómo la religión se constituyó desde sus orígenes para dar

¹⁷⁹ (2000) *Resuelven que los presos peligrosos lleven uniformes de color naranja*. Artículo en Diario Clarín. Sección: Sociedad. Disponible en: <https://www.clarin.com/sociedad/resuelven-presos-peligrosos-lleven-uniformes-color-naranja_0_ryWVKhFxRtx.html> [Consultado el 10/08/2017].

explicación a aquello que la razón no encontraba respuesta, fundándose en la idea de Dios como explicación última a todos los interrogantes del hombre, una entidad que no puede ser conocida mediante la razón sino sólo a través de la fe, principio inconcebible en el pensamiento científico. En esta oportunidad el filósofo viste una remera en un tono gris azulado¹⁸⁰, con manchas más oscuras que asemejan al tronco y ramas de un árbol, y una mujer en su costado inferior derecho, presentando un elemento de color rojo en sus manos (ver imagen 3). Intuitivamente, la figura de esta mujer nos remite a la de Eva, de la tradición bíblica, pero para corroborar esta hipótesis es necesario ir más allá de lo aparente.

Una mirada a la parte posterior de la prenda en cuestión nos permite descubrir allí una inscripción, o más bien un logotipo: *Stone Temple Pilots*¹⁸¹. Este nombre pertenece a una banda de rock estadounidense, y una investigación sobre su historia y discografía nos lleva a dar con *Core*,

¹⁸⁰ Blue denim o azul vaquero en su variante más oscura con predominante de gris.

¹⁸¹ Stone Temple Pilots. Sitio web oficial: <<http://stonetemplepilots.com/>>. [Consultado el 12/09/2017]

su álbum debut –lanzado en 1992–, llamado así en referencia a la manzana que Eva, tentada por la serpiente, diera a comer a Adán. La imagen de la remera que viste Darío Sztajnszrajber en el episodio *Dios*, no es otra sino la misma de la portada de *Core*, una mujer al pie de un gran árbol presentando un objeto rojo en sus manos, es decir, una representación de Eva ofreciendo el fruto prohibido tomado del árbol del conocimiento.

Señales y significaciones de este tipo pueden encontrarse en la vestimenta del filósofo a lo largo de todo el ciclo de la serie. No nos explayaremos aquí en todas ellas, pero sí ameritan ser al menos mencionados casos como el del octavo episodio, *La belleza*, en el que el conductor habla de cómo la reproductibilidad técnica y la industrialización vuelven del arte una mercancía, mientras viste una remera de *The Vibrators*, artículo de merchandising del grupo musical punk inglés, o como el del treceavo y último capítulo del ciclo, titulado *La muerte*, cuando dos predicadoras portando biblias llaman a la puerta de una casa y, a continuación, vemos a Darío Sztajnszrajber entrando vestido de negro con la imagen de una calavera en el pecho.

Conclusión

Los elementos señalados en el análisis realizado del material audiovisual estudiado en el presente trabajo, nos permite distinguir una acentuada diferencia en la caracterización mediante el vestuario entre los personajes ficticiales de esta serie televisiva y su conductor.

Como se ha señalado, dicha diferencia se manifiesta en la ocasional artificialidad del vestuario en el caso de los primeros –uso de pelucas, bigotes postizos, etc.–, nunca presente en el caso del segundo, como así también en la amplia paleta de colores elegidos para la vestimenta de los personajes y la casi total monocromía en el atuendo del filósofo, a excepción del color azul –en sus variantes más oscuras y casi siempre próximas a los tonos grises–, aunque esto podría tener que ver con la doble carga simbólica y cultural de este color particular, asociado a la mente y la intelectualidad en nuestros tiempos, pero relacionado al cielo y la espiritualidad en la antigüedad,

como lo señala Michel Pastoureau en *Breve historia de los colores*¹⁸².

Por otra parte, la vestimenta del filósofo aún más que brindarnos datos sobre su persona, funciona como un conductor de significaciones que complementan el contenido narrativo del programa. El vestuario deja aquí de ser sólo un elemento en función de la caracterización de un protagonista con un mensaje, para volverse un agente potenciador de ese mensaje en sí mismo.

Bibliografía

FERNÁNDEZ DÍEZ, Federico y MARTÍNEZ ABADÍA, José (1999). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Buenos Aires: Paidós.

PASTOUREAU, M y SIMONNET, D. (2006) *Breve historia de los colores*. Buenos Aires: Paidós.

¹⁸² PASTOUREAU, M y SIMONNET, D. (2006) *Breve historia de los colores*. Buenos Aires: Paidós.



Imagen 1. Episodio 1, *La filosofía*.





Imagen 3. Episodio 3, *Dios*.

CAPÍTULO V

La composición del espacio en función del discurso

*Análisis aplicado al capítulo primero
del ciclo televisivo Mentira la Verdad*

Ana Cecilia Ávalos

Introducción

En un mercado fuertemente hegemonizado por la producción internacional en la que destaca el entretenimiento, pareciera que las propuestas audiovisuales nacionales orientadas a fines educativos no contarán con oportunidad de florecer y demostrar su potencial.

Sin embargo, en la última década, y más concretamente a partir de la implementación de la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual promulgada el 10 de octubre de 2009, este paradigma ha comenzado a cambiar. Proyectos que priorizan una orientación hacia la educación, actualmente tienen acceso no solo a un espacio del espectro televisivo, sino también a los medios y las

herramientas que hacen esto posible.

Se considera ejemplar, en este sentido, el caso del ciclo televisivo *Mentira la Verdad*, programa educativo que en diversas oportunidades obtuviera reconocimiento a su calidad en el campo tanto nacional como internacional.

En este contexto, este trabajo expone un análisis realizado al capítulo primero de la primera Temporada del ciclo televisivo *Mentira la Verdad* (Mulata Films, 2011), en el que se contemplan sus aspectos estéticos, concretamente la forma en que se componen los espacios dentro del cuadro, como un recurso visual a favor de un discurso ideológico.

Bajo el eslogan “filosofía a martillazos”, la serie *Mentira la Verdad* tensiona diferentes supuestos sobre temas históricamente debatidos tales como la belleza, el amor, la felicidad, etc., partiendo de interrogantes tales como: *si* existe una sola forma de pensar la realidad, *qué* es la verdad y *por qué* aceptamos ciertas afirmaciones como tal, entre

otros.

Mientras su conductor, el filósofo Sztajnszrajber, expone su monólogo tendiente a desmontar conceptos fuertemente instituidos, la imagen acompaña al discurso verbal mediante dramatizaciones de diversa índole, algunas que reproducen situaciones cotidianas y otras que se alejan de cierto realismo¹⁸³.

Pero ¿existe algún *otro* recurso estilístico que refuerce, quizás a un nivel menos evidente, el discurso sobre el que versa la serie?

Una primera aproximación al material permite suponer que esa posibilidad radica en la forma de componer el espacio y el movimiento de los elementos dentro del cuadro.

¹⁸³ Se puede citar a modo de ejemplo, una de las últimas escenas del capítulo primero del ciclo, en la cual uno de los personajes es mostrado trabajando, sentado a un escritorio, en medio de un espacio vacío, negro, aislado y sin notar la presencia de Sztajnszrajber, de pie junto a él.

Plano, montaje, espacio y ritmo

A partir del análisis formal del Capítulo titulado *La filosofía* se reconoce la exhibición de una construcción del espacio y presentación de los personajes mediante una sucesión de planos cortos, que incluyen desde planos detalle hasta planos medios, siendo los planos más largos, tales como planos enteros o generales, sumamente escasos.

Para analizar en profundidad la composición interna de dichos planos, se tendrán en cuenta esquemas como la ley de tercios y las funciones dramáticas del encuadre¹⁸⁴, y diremos que esta

¹⁸⁴ Consultar *El cine clásico de Hollywood* de BORDWELL, D., THOMPSON, K. y STAIGER, J. (1997).

sigue básicamente dos líneas generales según lo que en ellos se presente.

En aquellos planos que encuadran a uno o varios personajes de la dramatización, los mismos ocupan uno u otro extremo del cuadro, es decir ya sea el tercio vertical derecho o el tercio vertical izquierdo de éste, quedando despejados los dos tercios por delante o por detrás de ellos, según la situación.

En aquellos planos que, en cambio, encuadran al conductor del programa en medio de dichos personajes, el sujeto ocupará en la mayor parte de los casos, salvo circunstancias específicas como la aparición de la gráfica, el tercio vertical central del cuadro.

Los encuadres cortos contribuyen a percibir una imagen fragmentada¹⁸⁵. Tanto los espacios como los personajes aparecen solamente recortados, casi

¹⁸⁵ Término utilizado por Víctor Arancibia (Arancibia y Cebrelli, 2005) para caracterizar el cine de Lucrecia Martel, como una forma de dar cuenta de la fragmentación social que destaca en sus filmes.

nunca enteros. A esta composición se añade la dinámica externa del cuadro, la fragmentariedad del montaje, por momentos, discontinuo espacial y temporalmente.

Tomemos como ejemplo la primera escena del episodio, en la que una sucesión de planos cortos de los personajes a bordo del colectivo urbano, nos introduce a los protagonistas del ciclo televisivo y a su conductor, y nos muestra el espacio, aunque jamás completo, en donde se desarrollará la gran mayoría de las escenas del capítulo.

La *fragmentariedad de las imágenes*¹⁸⁶ está construida tanto hacia el interior como al exterior del cuadro. El trabajo en el *interior* contempla el recorte de los espacios y los cuerpos mediante planos cerrados, y la escasa profundidad de campo que parece dividir a su vez dichos planos haciendo reconocible tan sólo una parte de ellos y no su

¹⁸⁶ ARANCIBIA, Víctor y CEBRELLI, Alejandra. (2005) *Modos de mirar y de hacer*. Salta: Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta.

totalidad. Hacia el *exterior* se produce por la dinámica y, en ocasiones, discontinuidad espacial y temporal del montaje. En conjunto refuerzan la idea de la fragmentariedad de las teorías que pretenden explicar la realidad que gobierna la lógica del programa.

Conclusión

La representación a nivel formal de la figura del filósofo, inmerso en el resto de los elementos que ocupan el cuadro, casi sofocado por ellos, pero ubicado en el centro de éste y siempre en foco, afianza a través de la imagen, la idea de un sujeto que, siendo parte de una realidad, se interroga acerca de ella manteniendo una postura lógica y que, mediante el distanciamiento de la situación en la cual se encuentra inmerso, puede objetivarla.

Bibliografía

ARANCIBIA, Víctor y CEBRELLI, Alejandra. (2005) *Modos de mirar y de hacer*. Salta: Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta.

BORDWELL, D., THOMPSON, K. y STAIGER, J. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidón Ibérica.

CAPÍTULO VI

**La dirección de fotografía.
Elementos técnicos y estéticos**
Análisis del capítulo “La Filosofía”

Lucrecia Valinotti

Introducción

El presente escrito circunscribe su análisis a uno de los episodios del programa de televisión argentino “Mentira la verdad” conducido por el filósofo Darío Sztajnszrajber. El capítulo seleccionado “*La Filosofía*”, pertenece a la primera temporada emitida por el Canal Encuentro en el año 2011.

El programa se desarrolla a través de una estructura narrativa muy particular. Mientras avanza el relato, el filósofo varía su rol de conductor que cuestiona y reflexiona sobre diversas situaciones cotidianas, a actor donde se convierte él mismo en protagonista de los conflictos. Iluminación, colores, sonidos, actuaciones y vestuario, forman parte de una

estética que acentúa y, a veces, exagera los caracteres particulares de la situación dramatizada para provocar al espectador.

La iluminación es uno de los elementos relevantes que dispone el realizador audiovisual para destacar la imagen deseada de acuerdo a la información que quiera transmitir al público. “La iluminación crea el ambiente para narrar historias” expresa Blain Brown, y para ello se retrotrae a los inicios del teatro donde el fuego constituyó la primera iluminación para contar:

"La luz del fuego es cálida y brillante, asociada mentalmente con la seguridad, calor y protección de la naturaleza. Atrae a las personas que automáticamente se sitúan en torno a él para lograr un ambiente de conversación muy íntimo. Parpadea suavemente y crea un foco de atención que evita que la visión se distraiga. Comienza brillante y tembloroso, cambiando gradualmente su aspecto y luego se apaga hasta oscurecerse en el momento en que la audiencia comienza a retirarse.

Era la situación ideal para el cazador que regresaba o para el que relataba las viejas historias de la tribu" ¹⁸⁷

La luz es un factor físico imprescindible para discernir los objetos del mundo y, asimismo lo es para el proceso de grabación, ya que sin ella no se logra fijar una imagen; además, cumple una función maleable ya que a su faz técnica, se le suma la expresividad y la creatividad que darán un significado específico a la narrativa audiovisual.

De acuerdo con la perspectiva y distancia con la que luz llega a un objeto, ésta proyecta sombras y al mismo tiempo permite descubrir formas y texturas. Es gracias a la luz que se puede advertir el color. Su presencia o ausencia hace posible distinguir la claridad de la oscuridad.

Además, la luz admite ser interpretada en términos perceptuales de carácter psicológico, es así como

¹⁸⁷ BROWN, Blair, *Iluminación en cine y televisión*, Ed. Butterworth, 1992, pág. 9

puede hablarse de una relación frío-cálido. De este modo la luz y la oscuridad generan asociaciones afectivas: algunas culturalmente asimiladas como por ejemplo: la *oscuridad* con lo *malo-frío* y la *claridad* con el *bien-cálido*.

Este análisis intenta dar respuesta al siguiente interrogante: *¿la iluminación como recurso visual, refuerza expresivamente los relatos expositivos y explicativos enunciados por Darío Sztajnszrajber?*

La propuesta se desarrollará en dos etapas: la primera donde se explicitarán algunos conceptos generales que involucran a la relación de la iluminación con el audiovisual y posteriormente se seleccionarán dos fotogramas representativos del capítulo, de los que se destacarán aspectos salientes y característicos. Finalmente se propondrán algunas conclusiones.

La luz en la construcción del espacio escénico

Para comprender el fenómeno físico de la luz, se debe recordar que "la luz aparece aquí, como un fenómeno autosuficiente, o como una cualidad intrínseca de los mismos objetos"¹⁸⁸.

En la naturaleza algunos objetos se perciben como más luminosos que otros; esta luminosidad va a variar en función de la superficie del objeto o, en términos físicos, de las longitudes de onda que reciba o rechace. "La luminosidad propia del objeto está determinada por su poder de reflexión y por la cantidad de luz que incide sobre dicha superficie"¹⁸⁹.

La luz es medida físicamente en longitudes de onda, con su poder de reflexión y refracción es la responsable de nuestra visión de los objetos en un

¹⁸⁸ ARHNEIM, R., *Arte y percepción visual, Psicología de la visión creadora*, trad. Rubén Masera; EUDEBA, Bs. As. 1985, pág. 248

¹⁸⁹ *Ibid.*, ppp. 249-250

campo visual. Ahora bien, psicológicamente el ojo recibe la intensidad lumínica como un todo "y no obtiene ningún dato sobre la proporción en que ambos componentes contribuyen a obtener este resultado"¹⁹⁰. El observador no distingue entre claridad del objeto y la claridad de la iluminación.

El comportamiento físico y técnico de la luz es de imprescindible consideración al momento de diseñar la luz escénica ya que "existen casos en que la luz anula determinados pigmentos y otros casos en los que éstos son destacados"¹⁹¹.

La luz no sólo hace visibles las cosas sino que, en la modulación con las sombras contribuye a generar espacios y climas visuales. El diseño de la *iluminación* para un espacio escenográfico, deberá atender particularmente a los efectos de sentido que una estudiada disposición lumínica produce en la totalidad de la propuesta audiovisual.

¹⁹⁰ Ibid., 250

¹⁹¹ GENTILE, DIAZ, FERRARI; *Escenografía cinematográfica*, Ed. La Crujía, Bs. As. 2011, pág.157

De la luz a la iluminación

Se da un paso ahora en dirección de la *luz* a la *iluminación*, con el objeto de trasladar el acento, de una consideración físico-técnica a una faz expresiva. De la luz que posibilita la visión pasamos a la iluminación que produce resultados visuales. Y de esta manera "al pasar de lo visible a lo visual, ya hemos empezado a tener en cuenta el papel del sujeto que mira"¹⁹².

Poder crear una iluminación expresiva que destaque la escena y sus personajes, sin que gane un protagonismo innecesario, ni sucumbir a los efectos explícitos y evidentes, quizás sea el mayor

¹⁹² AUMONT, J, *La imagen*, trad: Antonio López Ruiz, Ed Paidós, Bs. As., 2013, pág. 61

desafío de un Director de Fotografía. La propuesta audiovisual está *dirigida* a alguien que mira y escucha "algo" cuyo objetivo es provocar, asombrar, etc.; apunta a la *emoción* del espectador.

Los usos técnicos de la fotografía como la direccionalidad, la altura, la intensidad, calidez, etc, sirven para crear perceptualmente "atmósferas visuales" con el fin de conducir de alguna manera la mirada del espectador, que es la que define la intencionalidad de lo que ve, y a partir de las cuales dará respuestas emotivas cargándolas de significado:

"Méliès aconsejaba fondos grises gracias a los cuales el espectador, a quién nada llegaba a distraerlo, percibía mejor lo que se desarrollaba en el centro de la pantalla y, hoy todavía una pintura azul oscuro que absorbe la luz es aplicada muchas veces sobre las paredes de los estudios de televisión

para resaltar a las personas entrevistadas"¹⁹³.

La iluminación como componente de la imagen "depende en conjunto de la esfera de lo simbólico, campo de las producciones socializadas, utilizables en virtud de las convenciones que rigen las relaciones interindividuales"¹⁹⁴.

Por lo tanto el director de fotografía deberá interpretar el guión y, con todo su bagaje técnico traducir la iluminación a términos simbólicos.

¹⁹³ SORLIN, Pierre, *Estéticas del audiovisual*, trad.: Belén Dezzi, ed. la marca, Bs. As. 2010, pág. 40

¹⁹⁴ AUMONT, J, op. cit. pág 85

Análisis de fotogramas del capítulo "La filosofía"

En un visionado exhaustivo del capítulo "La Filosofía", se advierte un criterio de iluminación que se mantiene constante a lo largo de toda el capítulo televisivo y es la *relación dureza y suavidad*¹⁹⁵ de la luz artificial y la incidencia de ésta en el valor tonal.

La dirección de la luz

La iluminación bien focalizada, posee un alto grado de contraste; las zonas poco iluminadas se hacen más oscuras y las más iluminadas resplandecientes.

¹⁹⁵ La dureza o suavidad de la luz, viene determinada por la relación entre el tamaño de la fuente de luz y el tamaño del sujeto a fotografiar y no es una propiedad inherente a la propia luz.

Esta relación de contraste de claroscuro entre los personajes y el entorno puede observarse con nitidez en las escenas situadas dentro del colectivo, en donde los personajes aparecen brillantes destacándose notablemente el entorno.

Las luces destacan de las sombras con recortes nítidos, los niveles intermedios o penumbra se ausentan generando una iluminación rígida con fuerte discrepancia. De esta manera las luces y sombras muestran mayor relieve que si la escena estuviera iluminada de manera homogénea. La iluminación en este caso “modela” a los sujetos y a los objetos¹⁹⁶.

Valor tonal

La tonalidad es otro de los factores a destacar. Subrayamos aquí la relevancia de considerar la tonalidad en relación con el *valor*, esto es el grado de claridad u oscuridad con que un tono destaca por su iluminación.

¹⁹⁶ ver imagen 1.

En el capítulo estudiado, hay una tendencia general hacia el rojizo, una dominante casi absoluta del rojo y un notable oscurecimiento del entorno en general. Esta coloración da una sensación de irrealidad en tanto que el relato muta de lo existente a lo imaginado o pensado. Esta característica se observa, particularmente, en la escena de la oficina¹⁹⁷ donde aparece como color predominante el azul-verdoso, transmite una sensación de frialdad y dramatismo por la situación conflictiva del jefe y empleado.

El tratamiento cromático y el lumínico en su conjunto proporcionan una percepción que apunta a vincular los aspectos que han sido técnicamente elaborados por separado. Al ejemplo citado del *azul-verdoso* con una luz dura que recorta y acentúa los contrastes, se le suma un tipo particular de actuación que gestualmente irradia furia, disgusto, etc. Ambos proporcionan una atmósfera visual opresiva. Ahora bien, no debe olvidarse que

¹⁹⁷ ver imagen 2

tanto el color como la iluminación producen efectos relativos a la situación propuesta, no hay colores ni luz aislada, siempre están en relación con un contexto más amplio, del mismo modo que la asignación de caracteres afectivos está en relación con aspectos culturales.

A modo de conclusión

La utilización exclusiva de la luz artificial en cine y televisión posibilita al realizador todo tipo de recursos ambientales, permitiendo la creación de variados efectos expresivos. El producto audiovisual analizado propone una fotografía que refuerza expresivamente los textos expuestos por Sztanszrajber.

El exagerado cambio de tonalidad en el momento de felicidad durante el nacimiento del bebé o de ira

del trabajador de oficina, manifiesta estados narrativos claves en la historia y de emociones disímiles y opuestas. Es una iluminación que genera una atmosfera ambiental precisa y que en algunas escenas combina ambas fuentes de luz: la natural y la artificial.

El diseño lumínico cumple una tarea performativa, en tanto que dirige nuestro foco de atención enfatizando o atenuando los objetos y los espacios, guiando la mirada y afectándonos. Además interviene en la línea argumental de la historia revelando diversos estados anímicos de los personajes y en los espectadores. La fotografía, en el capítulo "la Filosofía" contribuye a reforzar visualmente la expresividad de los fragmentos narrativos al tiempo que los complementa.

Bibliografía consultada

“Manual básico de técnica cinematográfica y dirección de fotografía”. Martínez Abadía, José; Serra Flores, Jordi. Ed. Paidós ibérica, S.A, 2000.

“Iluminación en cine y televisión”. Blain, Brown. Ed. Butterworth – Heinemann Ltd. 1992.

“Estéticas del audiovisual”. Pierre, Sorlin. Ed. La Marca Editora, 2010.

“Iluminación”. Präkel, David. Naturart, S.A. Ed. Blume. 2007.

“Iluminación para Televisión y Cine”. Millerson, Gerald. Ed. Iortv. RTVE, 1991.

“La iluminación en video y cine”. Vidal, Albert. Ed. Ceac. S.A. 1992.

Referencias Web:

<http://encuentro.gob.ar>

<http://www.infonews.com/nota/155224>

<https://www.educ.ar/recursos/50585/mentira-la-verdad>



Imagen 1



Imagen 2

CAPÍTULO VII

La Construcción de nuestra Realidad a partir de Imágenes

Adalberto Melgar Castellón

Introducción

En el marco de la investigación: “*Fenómeno televisivo: descripción, caracterización e interpretación. Estudio del caso ‘Mentira la verdad’ temporada 1, año 2011*” protagonizado por el filósofo Darío Sztajnsrajber como actor y presentador y televisado por el canal Encuentro, hemos tomado a la *imagen* como línea transversal a los siete capítulos elegidos para alcanzar el objeto de nuestra investigación: describir y explicar:

- 1) ¿cómo construimos las imágenes?
- 2) ¿qué aporta ésta construcción al desarrollo de nuestro funcionamiento mental?
- 3) ¿cuál es la función de las imágenes mentales en la construcción de nuestra realidad psíquica?

Para dar respuesta a estos interrogantes me apropiaré de diferentes áreas del saber, para la primera pregunta, del

aporte de la Fisiología, que explica el funcionamiento de nuestro cuerpo.

Para la segunda, de la Epistemología Genética, específicamente del esquema piagetiano de “Función Semiótica”.

Para la tercera, del Psicoanálisis, partiendo del concepto freudiano de “Realidad Psíquica” y repasando los diferentes términos que usa el psicoanálisis freudiano, jungiano, kleiniano y lacaniano para nombrar a las representaciones mentales.

1.

¿Cómo construimos las imágenes?

Para responder al primero de nuestros interrogantes, recordamos la frase de los empiristas ingleses respecto de que “*nada hay en el intelecto que no haya estado antes en los sentidos*”, es decir, captamos la *realidad exterior* a partir de nuestro *cuerpo*, entendiendo éste como *carne*, como *soma*, que constituye el límite entre “afuera” y “adentro”.

Para entender mejor esta acción de nuestro cuerpo llamada por estos filósofos *sensación*, utilizaré el concepto de *percepción* en el sentido usual del término¹⁹⁸ como su equivalente y para dejar en claro,

¹⁹⁸ Del lat. *perceptio* –*onis*. 2. f. sensación interior que resulta de una impresión material hecha en nuestros sentidos (DRAE)

que captamos todos los estímulos externos como *totalidades* cerradas, como gestalten (para usar un término alemán que le transfiere toda su exactitud a la percepción).

Dado que aquello que nos interesa es la captación del mundo externo, dejaremos de lado la *propiosepción*, que es la captación de los estímulos internos, que dan cuenta a nuestro cerebro de nuestra vida vegetativa.

Admitimos comúnmente, que nuestro sistema de captación del afuera está constituido por los “cinco sentidos”, olvidando que la piel contiene en sí otros cinco sensorios, entendiendo como tal, el órgano corporal encargado de transformar un estímulo en impulso nervioso, el cual es conducido por las fibras nerviosas en forma de corriente eléctrica hasta nuestro cerebro, que posee zonas específicas para decodificarla.

Teniendo en cuenta la naturaleza del estímulo, se los clasifica como: Teleceptores (ojo y oído), Quimioceptores, (olfato y gusto), Mecanoceptores (tacto y presión), Termoceptores (calor y frío) y Nociceptores (dolor).

En el presente trabajo nos ocuparemos solamente de los *teleceptores*, es decir, los sentidos que perciben nuestro afuera desde lejos: el ojo, cuyos sensorios se encuentran en la retina y captan la luz (los Conos la luz cromática y los bastones, la luz acromática) en su función de *mirada* y el oído, cuyo sensorio se encuentra dentro de la cóclea (los procesos ciliares) en su función de *escucha*, ya que ambos constituyen nuestras “ventanas al exterior”.

La captación que realizamos de nuestro “afuera real”, produce en nuestro cerebro una “impresión”, a la que llamaré *Representación*, (*Vorstellung*¹⁹⁹).

Por su intermedio, captamos el “afuera” en términos de estímulo (hasta aquí llega la fisiología del Sistema Nervioso) y elaboramos un registro en nuestro cerebro, al cual llamamos “*memoria*”.

Nuestro recuerdo de las impresiones visuales son las *imágenes* y los de las impresiones auditivas los *significantes*, que en términos freudianos, serían,

¹⁹⁹ Término utilizado clásicamente en filosofía y psicología para designar “lo que uno se representa, lo que forma el contenido concreto de un acto de pensamiento” y “especialmente la reproducción de una percepción anterior”. Dicc de Psicoanálisis

representación de cosa (*Sachvorstellung* o *Dingvorstellung*) y representación de palabra (*Wortvorstellung*) ya que en la época de Freud, no existía aún la Lingüística como la ciencia que conocemos hoy. Entonces, la calidad de nuestras impresiones mentales dependen más del buen funcionamiento de nuestros sentidos, que de la calidad del estímulo captado.

2.

¿Qué aporta esta construcción al desarrollo de nuestro funcionamiento mental?

Para responder a la segunda pregunta, recurrimos al esquema piagetiano de adquisición de la “función semiótica o simbólica”²⁰⁰

“Al término del período senso-motor, hacia un año y medio o dos años, aparece una función fundamental para la evolución de las conductas ulteriores, y que consiste en poder representar algo (un “significado” cualquiera: objeto, acontecimiento, esquema conceptual, etc.) por medio de un “significante” diferenciado y que sólo sirve para esa repre-

²⁰⁰ PIAGET e INHELDER (1993), capítulo III. págs 59 ss.

sentación: lenguaje, imagen mental, gesto simbólico, etc.” (Piaget 1993).

Este biólogo aclara que prefiere usar el término “función semiótica” siguiendo a los lingüistas que distinguen cuidadosamente los símbolos y los signos.

Para diferenciarse de otros autores que llaman “simbólica” a la función generadora de la representaciones.

Esto implica la existencia de otro tipo de significante, el indiferenciado que “*no es aún ni un símbolo ni un signo es por definición un “indicio”. Un indicio está efectivamente indiferenciado de su significado*”²⁰¹. Ejemplos de esto son las palabras *coso, algo, cosa*.

Los esquemas previos, los que vamos adquiriendo dan cuenta de la importancia que tiene esta función para el desarrollo de nuestra actividad mental:

1) *imitación diferida* (se inicia con ausencia de modelo), 2) el *juego simbólico* o juego de ficción, 3) el *dibujo* o imagen gráfica (aparece entre los dos años y dos años y medio), 4) *imagen mental* (aparece como una imitación

²⁰¹ PIAGET e INHELDER (1993): pág 60

interiorizada), 5) la *evocación mental* de acontecimientos no actuales (que es permitida por el lenguaje naciente) y que permite dar origen al *pensamiento*, entendiendo éste como representación interior.

En todo esto juega un papel central la imitación, que se inicia entre los tres y los cuatro meses y medio, y es entendida por Piaget como *una pre-figuración de la representación*.

3.

¿Cuál es la función de las imágenes mentales en la construcción de nuestra realidad psíquica?

Para responder a esta tercera dificultad, explicaremos el constructo freudiano de Realidad Psíquica, que usaba para:

“designar, lo que en el psiquismo del sujeto, presenta una coherencia y una resistencia comparables a las de la realidad material; se trata fundamentalmente del deseo inconsciente y de las fantasías con él relacionadas”.
(Laplanche y Pontalis, 1998)

A las representaciones así elaboradas, las llamó “fantasías” y les dio el estatus de verdades auténticas para el sujeto y constituyen una forma particular de existencia que no se debe confundir con la “realidad

material”, así llamaba a la realidad exterior. Daba por supuesto que nacemos con fantasías originarias (vida intrauterina, escena originaria, castración y seducción) y son estas las que organizan nuestra vida de las fantasías.

También tomo prestado el concepto jungiano de “ímagos”²⁰², para designar un tipo particular de representaciones mentales que tienen la característica fundamental de ser idealizadas, éstas son las representaciones de la madre, del padre y de los hermanos, posteriormente en la vida del sujeto pueden añadirse las representaciones de los hijos y de las esposas o parejas.

“Freud, usaba la palabra Phantasie, que en su sentido corriente en alemán designa a la imaginación o fantasía y a partir de 1897 lo pasó a usar como término técnico. Correlativo a la elaboración de la noción de realidad psíquica ... designa la vida imaginaria del sujeto y el modo en que éste se representa a sí mismo en su historia o la historia de sus orígenes”.(Roudinesco, 2011)

²⁰² Para saber la evolución del concepto de imago, léase el artículo homónimo de la Dra. Fleischer (1994)

Phantasie derivó en la palabra *fantasma* utilizada por Lacan; los primeros traductores franceses inventaron el término *fantasme*, que deriva del griego *phantasma*.

A su vez la escuela kleiniana, creó el término *phantasy* junto al de *fantasy*. Uno de los esclarecimientos realizado por el psicoanálisis es:

“que los procesos anímicos son en sí inconscientes”²⁰³, esto sólo es entendible si se acepta el primer supuesto freudiano: “Suponemos que la vida anímica es la función de un aparato al que atribuimos ser extenso en el espacio y estar compuesto de varias piezas”²⁰⁴.

Un Aparato Psíquico mediante el cual, cada sujeto construye su propia realidad psíquica (interna al sujeto) independientemente de la realidad exterior, común a todos y formada por los objetos y los otros semejantes.

Esta construcción de la realidad psíquica es gobernada por procesos inconscientes, es decir, parte de una lógica

²⁰³ FREUD, S (1917a [1916]): pág. 135

²⁰⁴ FREUD, S. (1940 [1938]): pág 143

que le es propia y que constituye una de las cualidades psíquicas.

Esta lógica posee dos mecanismos que Freud llamó *condensación* (un significante se constituye por cualidades que pertenecen a varios significantes) y *desplazamiento*, nada es lo que “parece” todo significante es “otra” cosa, de manera tal que tanto las representaciones (*Vorstellung*) de cosa o de palabra se construyen a partir de la forma que cada uno de nosotros percibe su entorno a partir de los sentidos y la interpretación que hacemos de las relaciones con el prójimo.

Haciendo uso de lo que la Gramática le permite con lo que conocemos como figuras retóricas o tropos, Lacan utiliza la *metáfora*²⁰⁵ y la *metonimia*²⁰⁶ para substituir los términos freudianos. Este aparato, está compuesto por tres provincias o instancias psíquicas:

²⁰⁵ DRAE: Traslación del sentido recto de una voz a otro figurado, en virtud de una comparación tácita

²⁰⁶ DRAE: tropo que consiste en designar algo con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la causa y viceversa

“llamamos **ello** (Es)²⁰⁷ a la más antigua, su contenido es todo lo heredado, lo que se trae con el nacimiento, lo establecido constitucionalmente; en especial, entonces, las **pulsiones** (Trieb) que provienen de la organización corporal, que aquí [en el ello] encuentran una primera expresión psíquica ... Bajo el influjo del mundo exterior real-objetivo que nos circunda, una parte del ello ha experimentado un desarrollo particular, originariamente un estrato cortical dotado de los órganos para la recepción de estímulos y de los dispositivos para la protección frente a estos, se ha establecido una organización particular que en lo sucesivo media entre el ello y el mundo exterior. A este distrito de nuestra vida anímica le damos el nombre de **yo** (Ich) ... Como precipitado del largo período de infancia durante el cual el ser humano en crecimiento vive en dependencia de sus padres, se forma dentro del yo una particular instancia en la que se prolonga el influjo de estos. Ha recibido el nombre de super-yo (Über-Ich)²⁰⁸.

²⁰⁷ Término con el que Nietzsche designaba lo que existe de impersonal y, por así decirlo, de necesario por naturaleza en nuestro ser.

²⁰⁸ Freud, S (2007): Esquema del psicoanálisis. Págs. 143-144

Conclusiones

Sin duda, existe una realidad externa a todos nosotros, que Freud llamó realidad-objetiva, que Lacan describe como registro de lo Real (“lo imposible de soportar”) en la cual estamos inmersos y en la que desarrollamos nuestra cotidianidad y nos determina como sujetos, tanto en forma individual como colectiva y a la cual contribuimos con nuestro aporte cotidiano desempeñando diferentes roles y asumiendo diferentes funciones. De ella tomamos noticia con lo más real que tenemos, nuestro cuerpo, a través de los sentidos.

Hasta aquí todos los estímulos son comunes, impactan en nosotros de la misma manera, son variaciones energéticas que lastiman nuestro cuerpo para producir una sensación, fenómeno este que es conducido por nuestras fibras nerviosas hasta nuestro cerebro, donde

existen áreas de localización específicas para cada uno de los estímulos algunos llegan a la corteza y otros a los núcleos sub-corticales que regulan y controlan nuestra vida vegetativa respecto de los cuales nunca vamos a tener conciencia.

Pero los que anidan en la corteza, van construyendo lo que en neuropsicología se llama actividad psíquica superior, en psicología facultades mentales o simplemente psiquismo, en psicoanálisis realidad psíquica y en la filosofía recibe diferentes nombres según la corriente filosófica a la que se adhiera.

En algo que todos coinciden es que esos estímulos al impactar en nuestro cerebro dejan una huella mnémica, una marca, un registro, una impresión, una imagen que se almacena en la memoria *ad eternum* y que genera una re-presentación cada vez que ese estímulo determinado vuelve a ser percibido, la percepción implica una toma de consciencia del estímulo que es re-conocido cada vez que se repite.

No es casual que haya privilegiado dos de entre todos los sensorios posibles, el ojo que es el más privilegiado de los sentidos para el hombre y que por su función de

mirada deja representaciones más vívidas en nuestro cerebro y es quizás el más complejo en cuanto a su fisiología y el oído, a cuyas impresiones nos resulta más difícil llamar representaciones, pero es el primero que se pone en funcionamiento ya desde la comodidad del vientre materno escuchamos “ruidos” uno de esos es nuestro nombre, es decir, el sonido con el que una mujer-madre decide identificarnos, esas impresiones auditivas son los significantes y también forman representaciones, por carecer de un soporte visual, nos dificultan pensarlas como imágenes, cuando vemos los signos que llamamos letras, no imaginamos sus sonidos a menos que leamos en voz alta.

A diferencia de las imágenes, a los significantes les asignamos diversos significados. Para entender el matema lacaniano “somos sujetos del inconsciente” no alcanza con la frase freudiana de que “el inconsciente gobierna nuestra vida anímica”, sino agregar que por algo Lacan nos dice que “el inconsciente se estructura como un lenguaje” y que somos sujetos, sujetos a qué? Al lenguaje.

Por eso la definición lacaniana del sujeto es el matema “un sujeto es un significante para otro significante”.

Pasemos ahora a “*ver*” la importancia de la mirada y sus impresiones en nuestra memoria, es decir, las representaciones mentales o las imágenes imaginadas. Es tan importante para nuestra estructuración subjetiva, es decir para venir sujetos, que el principal aporte de Lacan al psicoanálisis es un texto presentado en el XVI Congreso Internacional de Psicoanálisis, en Zurich, el 17 de julio de 1949 y que lleva por título:

"El Estadio del Espejo como formador de la función del yo [je]²⁰⁹ tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica, “la cría del hombre, a una edad en que se encuentra por poco tiempo, pero todavía un tiempo, superado en inteligencia instrumental por el chimpancé, reconoce ya sin embargo su imagen en el espejo como tal ... desde la edad de seis meses”²¹⁰

Este acto genera en nosotros la primera *identificación narcisista* con la propia imagen que nos devuelve un espejo, esto “ocurre antes de objetivarse en la dialéctica

²⁰⁹ Lacan hace una diferencia importante entre *moi* – yo como construcción imaginaria y *je* – yo como construcción simbólica del sujeto.

²¹⁰ LACAN, J (1987): El estadio del Espejo. Pag 86

de la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto”²¹¹.

El lenguaje es tan importante para el psicoanálisis que se hace necesario inventar nuevos vocablos al traducir los textos, tanto freudianos como lacanianos, a diferentes idiomas porque los existentes o la sola transliteración no conceptualizan exactamente el uso que los autores le dan a los diferentes términos en distintos idiomas, para referirse al mismo objeto, en este caso, las *representaciones mentales*, *imagen*, *imago*, *Vorstellung*, *Phantasie*, *Fantasy*, *Phantasy*, *Phantasma*, *fantasía*, *fantasma* son equivalentes al referirse a las representaciones mentales que construyen nuestra realidad psíquica.

Además mostramos, *damos a ver* una imagen, la manera en que nos presentamos a nuestros semejantes y los diferentes aspectos que mostramos de nosotros mismos, todos cuidamos nuestra propia imagen tanto en su aspecto objetivo (el cuerpo), como subjetivo (el nombre, el prestigio).

²¹¹ LACAN, J (1987): El estadio del Espejo. Pag 86

Todos estos aspectos están presentes en las imágenes (representaciones) y los significantes (palabras) cuidadosamente elegidos en los capítulos que hemos seleccionado del ciclo *Mentira la verdad*, nos impacta de lleno en el rostro, mostrando imágenes que no imaginamos de nosotros mismos porque son nuestras “pasiones”, es decir, lo que nos afecta, lo que padecemos en el cuerpo, en la carne, por ejemplo el amor, el odio, la envidia, el hartazgo, la vanidad, el egoísmo, la agresividad.

También nuestro lado “oscuro”, el abuso, la intolerancia, la manipulación, el hedonismo, la avaricia, la maldad. No es casual que Freud escriba que el malestar que más sufrimiento le trae al hombre es el que resulta de la relación con sus semejantes.

BIBLIOGRAFÍA

Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (DRAE). 22ª edición. Versión electrónica: www.del.rae.es

FLEISCHER, D., *Imago*. En *Imágenes y Miradas*. 1ª edición. Buenos Aires: Escuela de Orientación Lacaniana, 1994

FREUD, S., *Una dificultad del psicoanálisis (1917a [1916])*. Obras Completas: Tomo XVII. 2ª edición, 9ª reimpresión. Buenos Aires: Amorrortu, 2007

----- *Esquema del psicoanálisis (1940 [1938])*. Págs 133 a 209. Obras Completas: Tomo XXIII. 2ª edición, 9ª reimpresión. Buenos Aires: Amorrortu, 2007

GANONG, W., *Fisiología Médica*. Manual Moderno 8ª edición. México, 1982

LACAN, J., *El Estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos presenta en la experiencia psicoanalítica (1949)*. En *Escritos I*. 14ª edición. México: Siglo XXI, 1987

LAPLANCHE y PONTALIS, *Diccionario de Psicoanálisis*. 1ª reimpresión. Buenos Aires, Paidós, 1998

PIAGET e INHELDER, *Psicología del niño*. 13ª edición. Madrid: Morata, 1993

RICOUER, P., *Freud: una interpretación de la cultura*, trad.: A. Suárez, con la colaboración de M. Olivera y E. Inciarte, Ed. SXXI, México, 1990

ROSENZWEIG y LEIMAN, *Psicología Fisiológica*. 2ª edición. México: McGraw-Hill, 1992

ROUDINESCO y PLON, *Diccionario de psicoanálisis*. 1ª edición. 4ª reimpresión. Buenos Aires: Paidós, 2011

ÍNDICE

Presentación	9
CAPÍTULO I	
Hacia una fenomenología-hermenéutica de lo televisivo	19
<i>Lorenzo Toribio</i>	
CAPÍTULO II	
Discurso icónico y excedente de sentido en la obra audiovisual	49
<i>Cristina Gonzalo-Canavoso</i>	
CAPÍTULO III	
Fenómeno televisivo educativo, divulgación filosófica y filosofía de la sospecha	131
<i>Lorenzo Toribio</i>	
CAPÍTULO IV	
Los mensajes ocultos del vestuario	219
<i>Ana Cecilia Ávalos</i>	
CAPÍTULO V	
La composición del espacio	239
<i>Ana Cecilia Ávalos</i>	
CAPÍTULO VI	
La fotografía. Elementos técnicos y estéticos	251
<i>Lucrecia Valinotti</i>	
CAPÍTULO VII	
La construcción de nuestra realidad	269
<i>Adalberto Melgar Castellón</i>	

Distribución gratuita mediante solicitud a la Editorial

E-mail: ltoribio@unvm.edu.ar

E-mail: cgonzalo@unvm.edu.ar

Se terminó de imprimir en las instalaciones del

Ce.P.A.M.-IAPCH

en el mes de marzo de 2018.

Encuadernación artística-artesanal:

Intonso encuadernación

de Cristina López

Dirección: Antonio Sobral 584 - Villa María - Cba

Teléfono: 0353-4524267

E-Mail: encuadernacristi@hotmail.com

Tirada: 50 ejemplares con encuadernación en tapa dura y
sobrecubierta fotocromía en papel ilustración 130 grs plastificado

Interior en papel ecológico 80 grs (textos)

Interior en papel ilustración 108 grs (imágenes)

ISBN 978-987-42-7343-7



9 789874 273437

El proyecto de investigación se orienta a la caracterización del *fenómeno televisivo* tomando como caso de aplicación al programa de TV 'Mentira la verdad', primera temporada, ciclo emitido por Canal Encuentro en el año 2011.

La metodología adoptada se estructuró en tres niveles de análisis:

- a) fenomenológico;
- b) conceptual-técnico-realizativo;
- c) hermenéutico-crítico.

En el nivel *fenomenológico* se fijaron los límites que condicionan las tareas de investigación a desarrollar en los dos niveles siguientes.

Los límites circunscritos delimitan un *realismo crítico fenomenológico* restringido por los alcances auto-impuestos a partir de la *crítica del conocimiento* realizada por Husserl.

Edmund Husserl y textos de la fase fenomenológica de Paul Ricoeur constituyen la base teórica de este nivel.

En el nivel *conceptual-técnico-realizativo*, se realizaron abordajes técnicos puntuales a partir de diversos autores del audiovisual. También, se relacionó el corpus audiovisual con una mirada guiada por el *psicoanálisis*

En el nivel *hermenéutico-crítico* se realizaron interpretaciones ordenadas por la noción de *estructura falible de la realidad humana* propuesta por Paul Ricoeur

ISBN 978-987-42-7343-7



9 789874 273437